



БАЛЕТ BALLET

январь–февраль
№1 (2014) 2019

2019 год – Год театра



ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

«Душа танца» 2018

«ЗВЕЗДА»

Анастасия Сташкевич
Прима-балерина
Большого театра России
(Москва)

«ЗВЕЗДА»

Вячеслав Лопатин
Премьер балета
Большого театра России
(Москва)

«ЗВЕЗДА»

Константин Коротков
Премьер балета
Мариинского театра оперы и балета
имени Эрика Сапаева
(Йошкар-Ола)

«МЭТР ТАНЦА»

Денис Матвиенко
Художественный руководитель
балета Новосибирского театра
оперы и балета
(Новосибирск)

«ЗВЕЗДА БАЛЬНОГО ТАНЦА»

Бруно Белоусов
Художественный руководитель
Ансамбля бального танца
Бруно Белоусова
(Москва)

«ЗВЕЗДА НАРОДНОГО ТАНЦА»

Олег Чернасов
Сolist Ансамбля народного танца
имени Игоря Моисеева
(Москва)

«ЗВЕЗДА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

Софья Гайдукова
Артистка балета, хореограф
(Москва)



СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРИЗ

«За пропаганду
отечественной хореографии
за рубежом»

Ирина Колесникова
Прима-балерина
Театра балета Константина Тачкина
(Санкт-Петербург)

«За пропаганду классического наследия в мире»

Михаил Канискин
Премьер Берлинского Государственного театра
оперы и балета (Германия)

«За пропаганду классического наследия в мире»

Элиза Каррийо Кабрера
Прима-балерина Берлинского Государственного театра оперы и балета
(Мексика)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

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

«УЧИТЕЛЬ»

Александр Ветров
Балетмейстер-репетитор
Большого театра России
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Маргарита Куллик
Педагог-репетитор Мариинского театра
(Санкт-Петербург)

«УЧИТЕЛЬ»

Владимир Ким
Педагог-репетитор Мариинского театра
(Санкт-Петербург)

«УЧИТЕЛЬ»

Наталья Яценкова
педагог, профессор Московской
государственной академии хореографии
(Москва)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Андрей Меланьин
Режиссер Большого театра,
педагог (МГАХ)
(Москва)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Олег Закоморный
Скульптор
(Москва)

«ПРЕСС-ЛИДЕР»

Виолетта Майницец
Балетный критик
(Москва)



Nota Bene

В городе Ярославле на сцене первого русского театра – Театра имени Фёдора Волкова состоялась торжественная церемония открытия российского Года театра. В событии, имеющем особое значение не только для театрального сообщества, но и для всей культурной и духовной жизни России, приняли участие выдающиеся деятели отечественного театра, знаменитые актеры и студенты. С приветственным словом к участникам церемонии обратился Президент России Владимир Путин:

«Именно здесь, в 1750 году зародился русский профессиональный театр. Сейчас у нас самое большое количество государственных театров по сравнению с любой другой страной мира, и это наше огромное преимущество, – отметил Владимир Путин, – Я искренне надеюсь, что Год театра даст толчок в развитии театрального дела, поможет деятелям театрального искусства укрепить свои позиции».



В финале торжества председатель Союза театральных деятелей России Александр Калягин объявил предстоящий 2019 год Годом театра. С марта по ноябрь 2019 года всероссийский театральный марафон охватит все регионы страны – от Владивостока до Калининграда.

Любите ли вы театр? А можно ли не любить его эмоционально захватывающее повествование о жизни, о людях и их судьбах. Лучшие писатели, поэты, композиторы, художники, хореографы, артисты создают спектакли, вкладывая талант, духовные силы, делясь своим мироощущением со зрителями.

Да, у нас в России много театров, больше, чем в любой стране, так ведь и страны такой большой и многонациональной, как наша, нет и богатых традиций отечественной культуры.

А какое разнообразие театров предлагается зрителю: театры драмы, театры комедии, театры юного зрителя, детские театры, кукольные театры, театры оперы и балета, театры танца, мюзиклов, оперетты. Восприятие спектакля, выбор зрителя, конечно же, субъективен, но объединяет деятелей театра одно общее желание: быть духовно близкими своему времени, художественно и профессионально служить своему народу.

Год театра, объявленный на 2019 год, поможет деятелям театра выполнить свою миссию.

С Годом театра!

И новогодние пожелания: деятелям театра – верности отечественным традициям, поисков нового, творческих открытий, роста мастерства, счастья в сценической и личной жизни. Государству – поддержки и заботы о вечном и таком хрупком искусстве театра. Зрителям – пусть театр будет с вами, даря жизненную энергию, добро, духовность, веру и радость встречи с прекрасным!

С Новым 2019 годом!

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
январь–февраль
№1 (214) 2019
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Ю.П. БУРЛАКА
В.В. ВАНСЛОВ
В.Г. КИКТА
М.К. ЛЕОНОВА
А.Д. МИХАЛЕВА
В.С. МОДЕСТОВ
Н.Е. МОХИНА
Я.В. СЕДОВ
А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я. СУРИЦ
Е.Г. ФЕДОРЕНКО
Г.В. ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Б.Б. АКИМОВ
Г.М. АПАНАЕВА
С.Р. БОБРОВ
Н.Н. БОЯРЧИКОВ
М.Х. ВАЗИЕВ
В.В. ВАСИЛЬЕВ
В.М. ГОРДЕЕВ
Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ
С.Ю. ЗАХАРОВА
А.В. ЗИНОВ
К.А. ИВАНОВ
Н.Д. КАСАТКИНА
М.Л. ЛАВРОВСКИЙ
А.М. ЛИЕПА
А.Г. МИРОШНИЧЕНКО
А.Б. ПЕТРОВ
Т.В. ПУРТОВА
К.СУРАЛЬСКИЙ
С.Ю. ФИЛИН
Н.М. ЦИСКАРИДЗЕ
Е.А. ЩЕРБАКОВА
Б.Я. ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

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

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА» – 2018

1 В.Уральская. *Nota Bene*

ЮБИЛЕЙ

4 *Незабываемая*
(материал подготовила А.Ельцова)

8 *О.Розанова.*
Универсальный талант:
творчество без границ

12 *Н.Турицына.*
Народная
артистка России
Леонора
Куватова



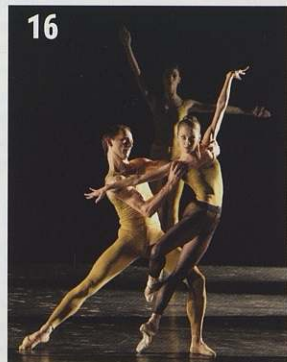
14 *Т.Бадмаева.*
125-летию со дня рождения
посвящается

15 КОНКУРСЫ

ПРЕМЬЕРЫ

16 *А.Фирер.*
Каторга в артефактах

18 *Т.Вольфович.* Современное
и современность в балете



23 И.Котенко. Низами, я приду

ФЕСТИВАЛИ

Фестивальное движение – 2018

24 А.Максов. В России: Воронеж, Самара, Нижний Новгород, Сыктывкар

32 В.Игнатов. Блистательные дебюты парижского фестиваля «Лето танца»

36 Н.Колесова.
Опровергая закон Ньютона

38 В.Игнатов.
Триумф Нидерландского театра танца на фестивале Montpellier Danse

41 А.Фирер.
Алисия Алонсо приглашает

43 Д.Остер.
Для отдыхающей столицы

ГАСТРОЛИ

44 Н.Кремень.
Сияние «Лебединого озера» озаряет туманный Альбион



КАФЕДРА
46 М.Шаймратов.
Мир танцевальной дробы – твердык – фламенко



Над номером работали:

Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
(Ответственный за выпуск)

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

Э.И.ВАСИЛЬЕВА
(Технический редактор)

М.Ю.ОРЕХОВА
(корректор)

Редакция:
А.В.ЕЛЬЦОВА
Д.А.ЖУЧКОВА
Д.А.НАБАТОВ (заместитель главного редактора)
Н.Н.ЧИСТОВА

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Регистрационное свидетельство ПИ №
7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2019

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

Учредители

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

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

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

Отпечатано в типографии:

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

Номер заказа 01034-19.
Тираж 2500 экз.

Мнение редакции не обязательно совпадает с мнением авторов.
Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере.

На первой странице обложки:



Екатерина
Максимова.
«Русская».
Фото Дмитрия
Куликова

Незабываемая



Фото Дмитрия КУЛИКОВА

1 февраля 2019 года исполнилось бы 80 лет Екатерине Максимовай. Ее талант покори́л весь мир, дуэт с Владимиром Васильевым стал легендой балета. Лучшие балетмейстеры XX века Голейзовский, Григорович, Бежар, Лакот нашли в Максимовай идеальную исполнительницу. Ей были подвластны классика и современный танец – в каждой роли она была убедительна и неповторима. На нее хотелось ставить, о ней хотелось говорить Максимова никого не оставляла равнодушным.

Вехи творчества

Уникальное дарование Екатерины Максимовай проявило себя еще в училище Большого театра. 8 марта 1958 года она дебютировала в партии Маши в балете Чайковского «Щелкунчик» в хореографии Вайнонена. Это был своего рода экзамен на балерину, и он был сдан блестяще! Партия Маши сопровождала Максимова всю жизнь: «Особое место занимает в моей жизни балет Чайковского «Щелкунчик», – признавалась балерина позднее. Она стала идеальной Машей для многих поклонников балета. В том же 1957 году юная ученица училища при Большом театре Максимова приняла участие во Всесоюзном конкурсе артистов балета наравне со взрослыми балеринами (тогда не было деления на возрастные группы) и получила золотую медаль!

1957 год был знаковым в судьбе Кати – он подарил ей встречу с Голейзовским. Выдающийся хореограф сразу же оценил дарование юной ученицы и поставил на нее «Романс» Рахманинова. Впоследствии Максимова вдохновила его на создание таких шедевров, как «Мазурка» Скрыбина и «Фантазия» Василенко (1960 год). «Касьян Ярославич очень сильно повлиял на формирование моей личности», – вспоминала балерина.

В августе 1958 года Максимова была принята в труппу Большого театра. Она стала первой ученицей великой Улановой. «Галина Сергеевна могла выбрать любую, самую именитую балерину, и работать с ней, но она решила, что начинать надо с молодежью, а не с состоявшейся артисткой. И Уланова выбрала меня... Уланова для меня – учитель во всем... Она всегда незримо присутствует рядом...», – призналась Катя в своей книге «Мадам «Нет»».

С Галиной Сергеевной Максимова готовила все свои партии в Большом театре: Жизель (1960), Флорину и Аврору (1964), Золушку (1964), Китри (1965), Фригию (1968), Джульетту (1973). После дебюта Максимовай и Васильева в балете Л. Лавровского «Ромео и Джульетта» Уланова подарила им небольшой барельеф «Ромео и Джульетта на балконе», на котором написала: «Кате и Володе. Я отдала вам всё, что во мне было».

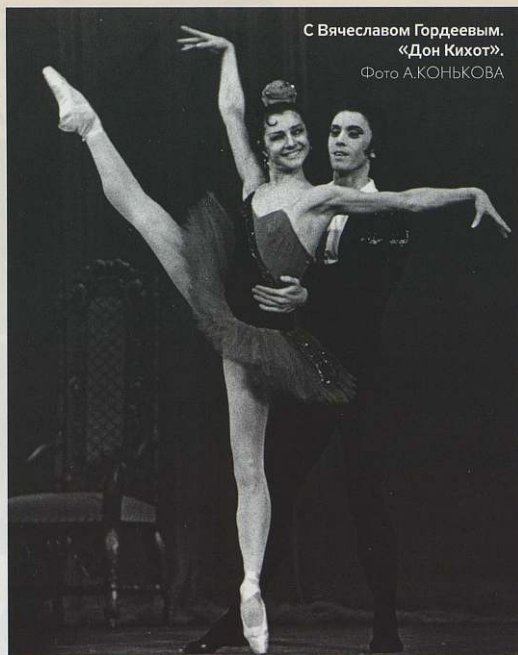
В 1958 году в Большой театр пригласили молодого ленинградского балетмейстера Юрия Григоровича для постановки его балета «Каменный цветок». Он сам выбрал Максимова и Васильева на главные партии, увидев их актерский потенциал. Какие шедевры родились благодаря этому сотрудничеству: «Каменный цветок» (московская версия), «Щелкунчик», «Спартак». «То, что начало нашего творческого пути совпало, – это счастье, по-другому я и сказать не могу, – вспоминала Катя, – счастьем было танцевать в его спектаклях! Мы стали единомышленниками... То время, когда Григорович ставил для нас, когда мы просто жили одной жизнью, оказалось, наверное, самым интересным и плодотворным периодом моей творческой деятельности в Боль-

шом театре» («Мадам «Нет»). В свою очередь Григорович писал о Максимовай: «Ее исполнение пленяло простотой и ясностью выражения при значительности того, что она делала» («Дебют балерины», «Правда», 1968).

Максимова всегда отличалась жажда творчества, она не переносила творческого простоя.

Новый период в жизни балерины – творческое содружество с Натальей Касаткиной и Владимиром Васильевым. С обеих сторон оно было счастливым: «Мне было хорошо в «Классическом балете», я занималась творчеством. С коллективом я много гастролировала... и везде спектакли Касаткиной и Васильева принимали восторженно. Эти два года – важная часть моей жизни» («Мадам «Нет»). Касаткина и Васильев обрели в Максимовай идеальную Еву в «Сотворении мира» и Джульетту в «Повести о Ромео и Джульетте».

Сколько раз Максимова встречалась с образом Джульетты! Это была версия Леонида Лавровского в Большом театре, Касаткиной и Васильева в «Московском классическом балете» и Мориса



С Вячеславом Гордеевым.
«Дон Кихот».
Фото А.КОНЬКОВА

Бежара в его труппе «Балет XX века». Хореограф-философ, Бежар обрел в Максимовой идеальную Юлию: «Благодаря ему я танцевала в спектакле на музыку Берлиоза «Ромео и Юлия». Я безумно любила свою Юлию и очень жалею, что станцевала ее так мало!»

Талант Максимовой помог раскрыть дарование молодого балетмейстера Дмитрия Брянцева. Какой яркой актрисой явила себя Катя в образах Галатеи, Петера, Шурочки Азаровой... Успех жанра телебалета – во многом ее заслуга!

Максимова стала музой для Владимира Васильева – хореографа. Желание ставить зародила в нем встреча с Голейзовским. Но воплотить свои творческие идеи ему помогла Катя. Сколько прекрасных балетов подарил нам дуэт в балетах «Икар» (1970), «Эти чарующие звуки» (1978), «Фрагменты одной биографии» (1983) и, конечно же, «Анюта» (1986)!

*Цепочка лет,
Десятилетий
Связала нас одной судьбой.
И всё, что сделано тобой
И мной на этом свете,
Нерасторжимо.*

В. Васильев «Кате»

И это всё о ней

«Екатерина Максимова сегодня – одна из лучших наших балерин. Она владеет всеми качествами блестящей танцовщицы: техническими и актерскими... В каждом спектакле называется ее индивидуальность... Она самобытна, ни под кого не подделывается, ей надо до всего самой докопаться, самой понять и пережить. Она интеллигентна и взыскательна, благородна даже в комедии, в гротеске».

Галина Уланова

«О Кате Максимовой писать легко. У нее столько достоинств, что переписать трудно... Я таких больше не встречала... Побольше бы таких Кать, мир балета был бы лучше и благоденнее!»

Майя Плисецкая

«Господь сотворил Максимова вдохновенно – идеальные пропорции, миниатюрная, хрупкая фигурка, плечики и шейку венчает чудная маленькая головка с поразительным лицом. Какие замечательные глаза – глубокие, всегда одухотворенные, всегда несущие мысль! А какой красоты ноги! Тоненькая щиколотка, великолепный подъем, а главное – «говорящая» стопа. До чего же эти ноги выразительные, интеллигентные, аристократичные!»

Раиса Стручкова

«Её танец искрится, переливается всеми красками, как драгоценный камень в дорогой, изящной оправе (о выступлении Е. Максимовой в балете «Спящая красавица» – ред.). Её танец, вся она как бы излучают свет, но не холодный блеск бриллианта, а теплый свет розового солнечного луча. С первого появления до заключительных аккордов коды последнего акта она живет, «дышит» в образе сказочной принцессы. Она танцует музыку Чайковского, она танцует сказку».

Ольга Лепешинская

«...Изящную, хрупкую Максимова часто сравнивают с точеной статуэткой – но на самом деле она не миниатюрна. Её образы поражают своими масштабами, как мадонны Леонардо да Винчи или Рафаэля, реально написанные на некрупных по размерам полотнах. Что сегодня вносит в нашу жизнь Катя Максимова кроме восхищения ее искусством, кроме многих и долгих лет нашего профессионального и человеческого общения? Катя для нас сегодня – Совесть балета. Ничто и ни-



«Натали, или Швейцарская молочница»
Фото Анны КЛЮШКИНОЙ

кто на свете, никакие обстоятельства и люди не могут ее заставить перестать быть самой собой. В ней есть духовная основательность. Ее личность, заключенная в телесную оболочку, как в волшебное облако, делает жизнь нашу богаче и прекраснее».

Наталья Касаткина, Владимир Васильев

«Впервые я танцевал с Екатериной Максимовой в самом начале ее артистической карьеры. И горжусь, что уже двадцать лет являюсь свидетелем становления этой изумительной танцовщицы, не знающей себе равных в мировом балете... Екатерина Максимова сегодня – это умудренная жизнью великая актриса хореографического театра, наделенная редким драматическим и комедийным даром...»

Марис Лиена

«Она – балерина потрясающая, намного обогнавшая свое время по эстетике танца. И в исполнении классики, и в современной хореографии. Каждый период времени несет свое, изменяется техника, но посмотрите сегодня на танец Катюши – он остается эталонным и ничуть не устаревает ни по технике, ни по внутренней одухотворенности. Катя родилась балериной с идеальным телом, красивыми ногами, совершенными пропорциями. Любюй незатейливый и наивный сюжет классической балетной сказки она наделила духовным содержанием и особой романтической красотой».

Михаил Лавровский

«Этюд 3, опус №6 (А.Скрябина – ред.) – это музыкальная шутка, написанная в темпе мазурки. Когда я только познакомился с Катей Максимовой, меня не покидало ощущение, что она и есть живое человеческое воплощение этой музыки. В произведении две темы – веселая и грустная. Мне это напоминает порхающую над водой бабочку: взмах – и солнце играет на крыльях, а в следующую секунду они уже опущены и блестят как погасшие сапфиры».

Касьян Голейзовский

«Максимова всегда танцует юность, весну жизни. Прелесть и волнующая красота созданных ею образов – в свежести чувств... Артистическое дарование Максимова проявилось, прежде всего, в непривычной для балета интенсивности ее психологической жизни на сцене, в особой содержательности жестов и мимики, в одухотворенности движений, в существовании «в образе» каждую данную минуту».

Ирина Антонова

«...Она творила образ света и радости и как никто была близка тому головокружительному счастью, которое удалось воплотить Чайковскому. Аврора Максимова вообще кажется ожившей мечтой Чайковского о добре и красоте женщины, ибо Максимова являла образ цветущей красоты кроткой души, умеющей дарить себя другим... Она умела так пропеть танцевальную фразу, что возникал образ чистого лиризма. Движения словно таяли в легкой золотистой дымке, и в душе рождалось неясное томление, которое всегда возникает при виде бесечно цветущей и такой недолговечной на земле красоты».

Марина Константинова

«Трудно найти подходящие слова для того, чтобы описать Максимова и Васильева. Они просто блестящи. Помимо того что у них великодушная классическая техника, они обладают, что очень важно, современным видением мира. Их танцевальные и актерские возможности безграничны. Их танец божественно чист».

Морис Бежар

«Максимова – сама женственность, юность, воплощенная танцем, умиротворенным, уравновешенным, светоносным».

Елена Луцкая

«Внешний облик Максимова напоминает юных мадонн Мурильо. Совершенно грация ее отточенного танца, красота арабесков, тонкость «незаметной» техники... Надо сказать, что это вообще особенность техники Максимова – кажется, что и в воздухе, и в сложнейших тер-а-терных движениях ей всегда удобно, даже уютно, порой она даже как бы нежится в трудностях, «располагается» в них с ощущением очаровательного физического и внутреннего комфорта».

Борис Львов-Анохин



С Владимиром Васильевым. «Танго».

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ



Фото Дмитрия КУЛИКОВА

«Как мало кто в нашем балете, как почти никто за рубежом, волны любви и обожания Максимова умеет претворить в танец. Это ее ситуация, ситуация ее героини. Чем больше восхищенных глаз наблюдается за ней, тем восхитительней она танцует... Преданное обожание высвобождает в ней, интеллигентной танцовщице, таящуюся в глубине стихию веселой игры и даже отважной авантюры... Дар грации у нее природный. Обликом своим она напоминает пушкинских богинь, она была бы идеальной Психеей».

Вадим Гаевский

«...Максимова или создает образы впервые, или танцует известные роли так, как никто до нее их не танцевал. В любой из них выступления танцовщицы выглядят преодолением установившейся репутации, мнений о себе, ломкой только что утвержденного в предыдущем спектакле амплуа».

Наталья Чернова

«В уникальном дуэте Максимова и Васильева установилось поистине царственное равновесие, которое поверялось хотя бы тем, что ни с одной партнершей Васильев не выглядел столь совершенно, как с Максимова».

Асаф Мессерер

«С точки зрения актерского мастерства создается впечатление, что оба – Максимова и Васильев – прошли школу Московского художественного театра; с точки зрения танца – они не могли быть ниоткуда, кроме Большого. Оба настолько близки к совершенству, как я и не надеялся увидеть когда-либо».

Питер Вильямс

«Сказочно совершенство Екатерины Максимова и Владимира Васильева... Они излучают так много радости жизни, что противопоставить им некого. Грация и легкость заслуживают обычно нами вообще неприменяемого слова «гениально».

Немецкая газета «Нойе-Рейн цайтунг»

«Максимова и Васильев – это легенды двадцатого века. Оба не имеют себе равных, оба, безусловно, являются величайшими танцовщиками нашего времени... Время над ними не властно».

«Нью-Йорк пост»

«Они блестяще и с королевским величием утверждают в техническом мастерстве как не имеющие себе равных в мире».

Французская газета «Орор»

Екатерина Максимова
Узор, написанный рукой природы,
Где непонятна тайна мастерства,
Где все цветы земли в лазури небосвода,
Живое чудо в форме божества.
Ты – легкая, но с грузом всей вселенной,
Ты – хрупкая, но крепче нет оси.
Ты – вечная, как чудное мгновенье.
Из пушкинско-натальевской Руси.

Валентин Гафт

Материал подготовила Анна ЕЛЬЦОВА

Верхнее фото: С Владимиром Васильевым. «Фрагменты одной биографии»

Золушка.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

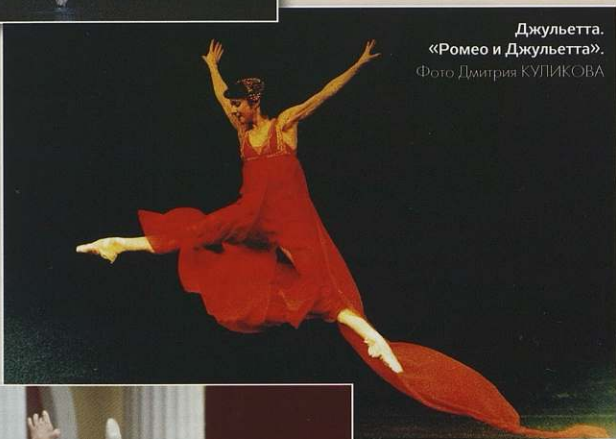


С Валерием Анисимовым. «Шопениана».



Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Джульетта.
«Ромео и Джульетта».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



С Марисом Лиепой.
«Эти чарующие звуки».

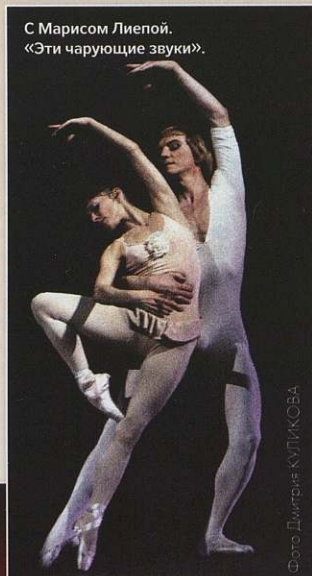
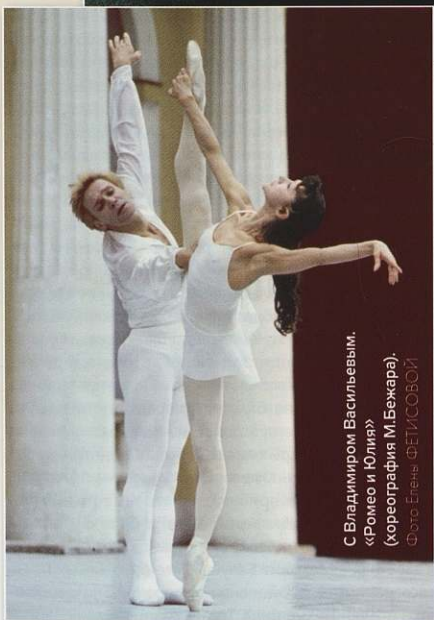


Фото Дмитрия КУЛИКОВА

С Владимиром Васильевым.
«Ромео и Юлия»
(Хореография М.Бежара).
Фото Елены ФЕТИСОВОЙ



Анюта.



Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Универсальный талант: творчество без границ

Если вы встретите эту миловидную миниатюрную женщину неопределенного возраста, то вряд ли догадаетесь, что перед вами обладательница множества высоких титулов, наград и даже самого престижного звания — народной артистки СССР. Не будем томить читателя: это балерина Габриэла Трофимовна Комлева — одна из самых ярких звезд Мариинского (Кировского) театра, его гордость и слава.



Габриэла Комлева.
Портрет работы Нины Нератовой.

Обладая благодатными данными и, главное, редким даром — абсолютной координацией, Комлева упорной, целеустремленной работой добилась совершенства во всех разделах балетной техники. В сфере «чистого» (инструментального) танца с ней мало кто мог сравниться. Вершинами концертного репертуара балерины признаны Гран па из балета «Пахита» и Па де де на музыку Обера. «Прежде всего Комлева — танцовщица академической школы, — пишет выдающийся балетный историк и критик Вера Красовская. — Ей внятен смысл и ценность отдельных движений, она идеально постигла логику развернутых периодов классического танца, а потому безупречно раскрывала гармонию эглических адажио с партнером, передавала размах и натиск бравадных па де де. И она умела элегантно фразировать, расцвечивать рассыпью самоцветных красок текст вариаций».

Отточенная техника и неугающийся интерес к образам балетных героинь, умение проникнуть в их сокровенную суть позволили освоить практически весь классический репертуар. В первую очередь это Аврора («Спящая красавица»), Раймонда («Раймонда»), Никия («Баядерка»), Одетта-Одиллия («Лебединое озеро»), Жизель («Жизель»), Китри («Дон Кихот»). И везде балерина была разной и увлекательно живой при всей строгости академической формы.

«Из тонкого ощущения стилиа шла вера Комлевой в естественность переживаний ее старинных, но отнюдь не устаревающих героинь, — отмечает Красовская. — Ее Китри взаправду любила и ревновала, взаправду дразнила обожателя и держала за него цепко. Ее Никия подымалась до трагедии, свободно переходя от пантомимных мизансцен к «танцу в характере», а оттуда — к чистой симфонизированной классике».

Но эти и другие роли классического репертуара пришли к Комлевой только после того, как в конце своего пятого сезона в театре она дебютировала в роли Авроры в «Спящей красавице». Дебют был столь многообещающим, что уже в следующем сезоне Комлевой поручили Никию в «Баядерке», а след за тем Китри в «Дон Кихоте» и «Жизель». Однако впервые ее индивидуальность, а говоря проще, талант заявил о себе не в традиционной классике, а в балете на современную тему. Начиная балетмейстер Игорь Бельский, создавая свой первый балет «Берег надежды», выбрал на роль Потерявшей любимого двадцатилетнюю Габриэлу. Он не ошибся, угадав и ее чуткость к необычной пластике, и еще не осознанную танцовщицей, но явную тягу к драматически напряженным образам.



Жемчужина. «Конёк-Горбунюк».

Подтверждением стала центральная роль Девушки в «Ленинградской симфонии» Бельского на музыку Первой части Седьмой симфонии Шостаковича (1961). На роль были назначены также балерины Калерия Федичева и Алла Сизова, но всю постановочную работу хореограф проводил с Комлевой. Он знал, каким благодатным «материалом» будет эта начинающая солистка, готовая выполнить любое задание, без усталости пробовать все новые варианты движений и даже подказывать новые пластические ходы.

Роль Девушки задела Комлеву за живое, кровное. Трех лет от роду она пережила вместе с родными страшную блокадную зиму 1941-1942 года, узнала все тяготы эвакуации, потеряла на войне отца. Образ Девушки был ей понятен и близок. Освоив непривычную, весьма сложную хореографию (падения в «шапат», туры «штопором» — с наклоненным вбок корпусом и др.), танцовщица обрела свободу, позволявшую без остатка погрузиться в музыку, определившую атмосферу всего балета и каждого эпизода. Ее героиня, открытая миру и по-девически чистая в лирической первой части («Мирное время»), кардинально преобразалась во второй («Нашествие»). Отчаяние, ужас, ненависть к врагам Комлева выразила с пронзительной силой. В тональности третьей части — «Реквием» — главенствовала сдержанная скорбь, сквозь которую, как незаживающая рана, прорывалась сердечная боль — всегда живая память о погибших.

«Ленинградская симфония» сыграла в судьбе молодой танцовщицы решающую роль, обнаружив ее недожиданную одаренность. Через год, в 1962-м, Комлева дебютировала в роли Авроры в «Спящей красавице». За ней последовали и другие центральные роли в коронных классических балетах, принесшие ей статус балерины — по балетной иерархии это высшее звание. А кроме того, она стала непременной героиней всех новых постановок. В «Далекой планете» была Планетой, в «Горянке» — Асият, в «Гамлете» — Офелия, в «Икаре» — Ариадна. К этому солидному перечню прибавились главные роли балетов, созданных до прихода Комлевой в театр: Сары в «Тропую грома», Хозяйка Медной горы в «Каменном цветке» и, может быть, самая завтная — Мехменз Бану в «Легенде о любви».

Назвать все роли Комлевой — значит, перечислить весь репертуар театра в 1960-1980-е годы. Такого разнообразия партий



Китри. «Дон Кихот».



Качуча.

не имела ни одна балерина тех лет. «Универсальность» артистки обеспечили исключительная гибкость таланта, помноженная на трудолюбие и отличную профессиональную форму. Например, в первые годы работы Комлева исполняла в «Лауренсии» две такие различные роли, как жизнерадостная Паскуала и сломленная горем Хасинта. За ними должна была последовать сама Лауренсия, которую Комлева подготовила еще в училище для выпускного спектакля. Однако балет выпал из репертуара. Но балерина с присущим ей брио и глубиной станцевала фрагмент «Лауренсии» в фильме «Образы танца»: там своевольная героиня Комлевой щеголяет чеканным по форме и легким, как ветер, танцем. Постановщик балета – легендарный Вахтанг Чабукиани – восторженно отзывался о ее исполнении и даже настойчиво приглашал ее исполнить эту роль в руководимом им Тбилиском театре.

Значительную роль в профессиональном становлении Комлевой сыграло сотрудничество с Натальей Михайловной Дудинской. В свое время Агриппина Ваганова выделила среди своих учениц Дудинскую. Теперь Дудинская обратила особое внимание на занимавшуюся в ее классе «усовершенствования артистов» Комлеву и предложила подготовить с ней партию Авроры. «Работалось вместе нам хорошо, – вспоминает Комлева, – я отдавала себе отчет, что общаюсь с уникальным мастером. (...) Я постепенно открывала для себя, что сценический танец имеет свои особенности, свои законы и, о ужас! – иногда расходится со школьными правилами». Аврора, отточенная под руководством Дудинской до малейших нюансов, осталась любимой ролью Комлевой, неизменно восхищая богатством оттенков при безупречном академизме формы. Дудинская охарактеризовала дебют подопечной кратко и точно: «Она была хозяйкой сцены – Балериной».

Событием стал творческий вечер балерины в преддверии двадцатилетия ее сценической деятельности (1975). В программу вошли две знаменательных премьеры. Одноактный балет «Жар-птица» сочинил начинающий балетмейстер Борис Эйфман, известный тогда лишь в узкопрофессиональных кругах. Камерный балет «Ковбои» принадлежал гениальному Леониду Якобсону. Увы, это был его последний шедевр: через несколько месяцев великого мастера не стало.

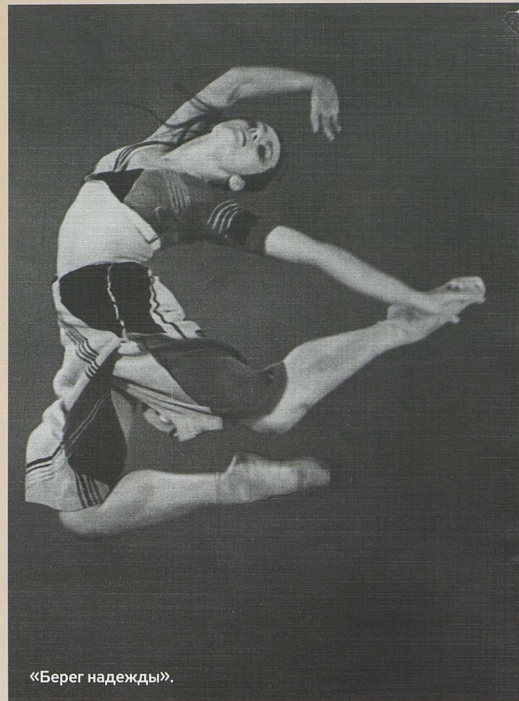
В «Жар-птице» Комлева продемонстрировала талант мгновенного перевоплощения. Хищной огненной птице, сотво-

ренной Кощеем, надлежало испепелить мир людей. Однако, полюбив Ивана-царевича, она перерождалась в Девуцу-красу. Разъяренный Кощей вновь превращал ее в смертоносную птицу. Тогда, спасая любимого и весь его мир от неминуемой гибели, Жар-птица жертвовала собой – шла на подвиг самосожжения. Комлевой в равной мере удалась оба полярных образа, с их резко контрастной пластикой, и протяженный дуэт героини с Иваном-царевичем, где происходило ее постепенное «очеловечивание».

Совершенной неожиданностью для поклонников балерины оказался балет Якобсона, где Комлева предстала в образе девушки-ковбоя. В «ироническом па де де» (так назвал балет Якобсон) долговязый паренек (Константин Заклинский) и его

С Юрием Соловьёвым.
«Ленинградская симфония».





миниатюрная подружка то азартно ссорились, пуская в ход кулаки и даже паля из воображаемых пистолетов, то нежно ласлись друг к другу. Комлева была на удивление органична и уморительна и в «скачках» на конях, и в падениях наземь, и в перепаках с дружком, завершавшихся внезапным примирением. Поразительный факт: тяжело больной Якобсон сочинил жизнерадостный балет-шутку и заодно открыл талант комедийной актрисы у академичнейшей балерины!

Неисчерпаемый творческий потенциал Комлевой не уместился в рамки театра. Ее концертный репертуар поражает количеством и разнообразием номеров. При разнообразии стилей преобладают композиции на основе классического танца зарубежных мастеров (Дж. Баланчин, Р. Пети, А. Долин, Х. Лимон, В. Гзовский, П. Лакотт) и отечественных авторов, как именитых (Ф. Лопухов, Л. Якобсон, В. Чабукиани, О. Виноградов, Г. Алексидзе, Н. Долгушин, Д. Брянцев, М. Мурдмаа), так и начинающих (Э. Смирнов, В. Медведев, Е. Серезников, И. Есаулов и др.). В каждом номере ощущалась неповторимая индивидуальность балерины, но было и нечто общее – высочайшая исполнительская культура, то есть уважение к авторскому замыслу, точное соблюдение хореографического текста, его стилистических особенностей. Рассказ о том, как это было в каждом конкретном случае, потребовал бы специального исследования. И всё же один номер нельзя не вспомнить.

«Романс» на музыку Георгия Свиридова специально для Комлевой сочинил Дмитрий Брянцев. Хореограф и балерина создали шедевр, потрясавший своей обобщающей силой и узнаваемой образностью. В считанные минуты перед зрителями проходила история страны, представленная как трагическая судьба русских женщин, потерявших мужей на войне или в сталинских лагерях. Фактически это был дуэт героини с воскрешенным ее памятью мужем (Евгений Нефф) – трагическая история их любви и разлуки навек. Утонченная балерина превратилась в простую русскую женщину. В скромном платьышке, с косынкой на голове, как на

полотнах Петрова-Водкина, она захватывала правдой переживаний – от сумасшедшего счастья до неизбежной тоски.

Если окинуть мысленным взором многообразный театральный и концертный репертуар Комлевой, то в каждом ее сценическом создании можно обнаружить нечто общее: аналитический подход к роли, эмоциональную непосредственность исполнения при абсолютной технической свободе и тонкой нюансировке точно воспроизведенного хореографического текста. Бесценное качество балерины, определявшее ее безграничный артистизм, – врожденная музыкальность. Ею восхищались самые строгие судьи – дирижеры театра Виктор Федотов и Юрий Гамалей. Последний, в частности, отмечал: «Комлева никогда не "плыла" рядом с музыкой – чутьочку сзади, чутьочку впереди. Всегда танцевала безупречно точно и никогда не танцевала просто так: каждое движение окрашивалось стилистикой того времени, когда создавался балет» (из телевизионной передачи).

На сцене Мариинского театра Комлева блистала три десятилетия – в 1960-1980-е годы. Редкое в балетной практике творческое долголетие! И столько же лет балерина, оставив сцену, но не родной театр, трудится в качестве балетмейстера-репетитора. Ей есть что передать новым поколениям артистов. Помимо колоссального сценического опыта она имеет специальное высшее образование. В 1980-е получила диплом «балетмейстера-репетитора» в Ленинградской консерватории, а затем там же стала профессором и некоторое время руководила кафедрой режиссуры балета. Несколько десятилетий совмещала педагогическую деятельность с работой в театре и сверх того находила время и силы для постановки классических балетов в театрах страны и зарубежья.

Творческая неуемность Комлевой нашла применение еще в одной сфере деятельности. С 1980-х годов она выступала в качестве ведущей нескольких циклов телевизионных и радиопрограмм о балете. Но и это еще не все. В 2000 году Комлева сделала подарок всем интересующимся балетом: из печати вышла

ее книга «Танец – счастье и боль...Записки петербургской балерины». Второе издание, исправленное и дополненное, увидело свет в 2016-м. Это захватывающее повествование о детстве и юности будущей балерины, прошедших в трудные для страны годы. Люди балета найдут здесь скрупулезный анализ ее первых партий, то есть своего рода учебное пособие по исполнительскому мастерству. Написанная живо, образно, книга читается на одном дыхании. В этом заслуга ее литературного редактора, видного балетоведа Аркадия Соколова-Каминского – супруга и незаменимого помощника балерины. Сейчас в работе вторая книга, посвященная зрелому творчеству балерины.

Комлева оставила сцену тридцать лет назад, но кинолента сохранила спектакли с ее участием («Баядерка», «Дон Кихот»,

«Спящая красавица», «Ленинградская симфония», «Золушка», «Жар-птица»), фрагменты из балетов, концертные номера, а также несколько телевизионных фильмов и передач о балерине. Просматривая их, поражаясь, насколько современно искусство Комлевой, ее совершенное мастерство, ее индивидуальное прочтение канонических партий и талантливое исполнение новых, сочиненных для нее. Однако всё это богатство почему-то не востребовано, остается в запасниках центрального и петербургского телевидения. Как мы безучастны, преступно равнодушны к собственным национальным сокровищам! Неужели даже знаменательный юбилей выдающейся артистки не явит наконец-то эти шедевры зрителям!?

Ольга Розанова

Из книги «Танец – счастье и боль...Записки петербургской балерины»

Сезон 1961-1962 годов завершался спектаклями балетной труппы в Москве. В двух новинках – «Берег Надежды» и «Ленинградской симфонии» – я была занята. Из намеченных «Спящих» первую, естественно, танцевала Ирина Коллакова с Владиле-ном Семёновым, вторую – я с Юрой Соловьёвым. Все спектакли шли на огромной сцене Кремлевского дворца съездов. Это детище отечественной гигантомании, далекое от идеала театрального здания, было к тому же неуютно. Оттого москвичи прозвали его уничижительно «сараем».

Наша с Юрой «Спящая» оказалась утренником. Зрительный зал, расплзшийся до немислимых размеров, чудился со сцены безбрежной черной дырой и вызывал во мне чувство незащищенности.

Нечто подобное я испытывала во время выступлений на стадионах. И тут сцена смахивала на полигон и была рас-считана скорее на массовые действия политизированного характера, чем на балетный спектакль.

Даже помпезная обстановочная «Спящая» в чуждых ей просторах терялась. Живописное, тонкое по нюансировке оформление С.Б. Вирсаладзе тут вдруг по-блекло и выцветло. Я чувствовала себя неуютно в жестких лучах сверхмощных, атакующих светом прожекторов. Они простреливали пространство на дальние расстояния, деловито-бесстрастно заливали встречавшееся на пути ровным плоским светом. Актер начинал чувствовать себя детально бездушной обстановки, эдаким стаффажем безразмерного, вытравленного потолка.

Я понимала – удаленность от зрителя требовала специальных исполнительских приспособлений, но боялась, педалируя, перебраться. Академическая классика в моем понимании неотделима от гармонии, вкуса, соразмерности. Да я и не была еще достаточно свободна в спектакле, исполненном пока ведь один раз.

И хотя на этот раз все как будто получилось, серьезные «накладки» не было, а Дудинская и Сергеев произнесли полагающиеся по ритуалу одобрительные слова, на душе скребли кошки. Сказывалась вся эта непривычная обстановка. Я медленной обычного размирновалась, не спеша приняла душ. Волосы, обильно посыпан-

ные золотой пудрой, пришлось мыть долго и тщательно. Потом переоделась, отправилась обедать. Служебная столовая за кулисами КДС была отменная, привилегированная: вкусно, чисто, недорого. Кто-то из местных работников узнавал меня, подходил, говорил теплые слова, благодарил за спектакль. Но и эти непредвиденные знаки внимания не могли заслонить главного: недовольства собой. Что-то мешало воспринимать нерядовой спектакль подарком судьбы.

Так нога за ногу, часа через два с половиной после окончания спектакля я выходила из служебного подъезда КДС. Все артисты давным-давно разошлись. Дождь лил ручьем. Снаружи к стеклянной стене прильнули люди, укрывавшаяся от ливня. Возможно, кого-то ждали. Увидев меня, одна из мочкущих на улице женщин оторвалась от группы, направилась навстречу.

Я узнала в ней ленинградку, любительницу балета. Она сказала, что специально приехала сюда на наши гастроли – «поболеть» за своих, посылно поддержать. Тут и остальные сдвинулись с места, подошли. Выяснилось: они терпеливо ждали именно меня. Переминаясь, стали благодарить за «Спящую». Признались: ценят музыкальность и чистоту танца, ленинградский стиль исполнения.

Уверяли – моя Аврора пришлась им по душе. Вызвались проводить до гостиницы...

Московская «Спящая» подарила мне еще одно знакомство. Мне сообщили – легендарный антрепренер Сол Юрок был на спектакле и приглашает к себе, хочет со мной познакомиться. Александра Николаевна, свекровь, взволнованно готовила меня к этой встрече, вызвалась даже сопровождать меня – «для храбрости», посоветовала взять с собой цветы. Их было после спектакля у меня очень много, и я с удовольствием этими «трофеями» с мэтром поделилась. «Живая легенда» – а Юрок представлял миру и Анну Павлову, и Галину Уланову – щеголяла русским и обезоруживавшей приветливостью. Он поблагодарил за спектакль, за полученное удовольствие, поинтересовался планами на будущее, сказал, что надеется на сотрудничество.

Я ушла от него окрыленной – бывлые огорчения, связанные со спектаклем, были забыты.

Ввод в «Спящую» в определенном смысле разделил мою жизнь надвое: прежде я была поданной надежды, а теперь стала эти надежды осуществлять.

Фотографии из архива Габриэлы Комлевой.



Аврора. «Спящая красавица».

Народная артистка России Леонора Куватова



Леонора Сафиевна из знаменитой фамилии Куватовых, давшей Башкирии врачей (именем Гумера Галимовича названа Республиканская клиническая больница), журналистов, историков. Впрочем, к карьере героини очерка это имеет только опосредованное отношение. Слава богу, есть еще дипломы и профессии, которые невозможно получить по блату. И даже природные данные — шаг (растяжка), подьем, гибкость, прыжок — всего лишь возможность стать балериной, как наличие абсолютного слуха — вовсе не свидетельство, что перед нами великий скрипач. Как когда-то Рудольф Нуреев, впервые попав на «Журавлиную песню», понял, что танец — его призвание, так маленькой девочкой, увидев Зайтуну Насретдинову в «Умирающем лебеде», Леонора решила, что будет балериной. Желания счастливо совпали с возможностями: в 11-ю школу, где она училась, пришла комиссия для отбора детей в хореографическое училище. И ее выбрали! Среди сотни детей.

Э то теперь хореографических училищ в стране почти 20, а тогда их было в три раза меньше, и только раз в 10 лет Ленинградское хореографическое училище набирало детей из Башкирии. В третий набор в числе 12 детей попала и Леонора Куватова, но окончили училище только она и еще четверо: Зуфар Галимов, Раиса Халитова, Светлана Казакова, Роберт Валиуллин.

В младших классах преподавала Надежда Павловна Базарова, автор знаменитого учебника «Основы классического танца», в средних — Алла Михайловна Чернова, в старших у девочек — Ирина Александровна Трофимова, у мальчиков — Александр Иванович Пушкин, воспитавший Рудольфа Нуреева, Олега Виноградова, Юрия Соловьева, Михаила Барышникова. Последний, кстати, был постоянным партнером Куватовой последние три года в училище, то есть все старшие классы.

Хотя родители были в свое время против отъезда любимой дочери в далекий Ленинград, Леонора Сафиевна считает, что именно они привили все качества, столь необходимые, чтобы стать настоящей балериной. В семье царил культ чтения, Элеонору и двух её братьев водили в театры, художественный музей, прививая хороший вкус. Именно они привили такие качества, как трудолюбие, умение добиваться своих целей, но не беспардонностью и интригами, а просто тем, что делаешь свое дело лучше других.

Училище было окончено с отличием. Красный диплом давал преимущество остаться в Ленинграде, танцевать на сцене Кировского театра! Но её послала учиться родная Башкирия, и она не могла ей изменить. В Башкирском театре оперы и балета Куватова сразу становится прима-балериной. Не было никаких подходов через пребывание в кордебалете, в корифейках, в «тройках», «двойках».

1973 год. Первые заграничные гастроли «Звёзды балета», организованные Министерством культуры СССР, когда от ведущих театров послали лучших солистов, Башкирский театр оперы и балета представляла только Леонора Куватова. Теперь она может без преувеличения сказать, что объехала весь мир, вплоть до США и Мексики, где работала с Вячеславом Гордеевым, и Японии, где преподавала с супругом Шамилем Терегуловым.

Куватова выступала на сцене 25 лет и станцевала почти все ведущие партии: Одетту в «Лебедином озере», Аврору в «Спящей красавице», Марию в «Бахчисарайском фонтане», Золушку, Сольвейг в балете «Пер Гюнт», Жизель, Сильфиду в балете Хермана Левеншольда, Китри в «Дон Кихоте», Зайтунгуль в «Журавлиной песне». Она считалась лирической танцовщицей, а её творчество – эпохой романтизма в башкирском балете.

Еще работая в театре, она начала преподавать в открытом в 1986 году Башкирском хореографическом училище. Уже 10 лет народная артистка России Леонора Куватова – главный балетмейстер Башкирского театра оперы и балета и художественный руководитель Башкирского хореографического колледжа имени Рудольфа Нуреева.

– Моя задача как педагога, – продолжает Куватова, – не только дать ученикам хорошую классическую школу, но помочь нашим выпускникам безболезненно войти в репертуар театра. Для этой цели ставим с ними не отдельные танцы, пусть даже и прекрасно отрепетированные, а целые балеты.

Не надо думать, что Куватова закончила в традициях и против современности. Когда в Уфу приехала в марте 1995-го труппа «Молодой балет Франции» с классикой в первом отделении и новаторскими постановками («Паше», «Анис», «Лихорадка», «Безумие», «Падение ангелов») во втором, как раз её девочки-выпускницы танцевали с ними. Я была на том единственном концерте, и могу сказать, что вставки, где французские (условно французы: в труппе были и японцы, и итальянцы), где наши балерины, было не определить.

«Я не против эксперимента в искусстве, – говорит Куватова, – лишь бы это было сделано убедительно, со вкусом. Главное – со вкусом! Классика – во главе угла, но эксперименты тоже нужны, без них искусство не движется. Мы воспитываем именно артиста балета, а не гимнаста, хотя, надо признать, балет становится всё более сложным технически. Наше училище – это будущее театра, одно без другого не может существовать. Выпущенные одним училищем балерины и танцовщики в кратчайшие сроки образуют монолитный по стилю коллектив, чуждый неприязни электики.

Главное в работе художественного руководителя, как считает Куватова, – выстроить репертуар. Основа его – классика. Именитые классические балеты держат артиста в форме; наполненные глубоким смыслом, они так же дороги балеринам и танцовщикам, как, например, Гамлет для драматического актёра».

Репертуар театра обширен – более 30 балетов. Представлена и мировая классика, и национальная – «Журавлиная песнь» Л. Степанова – З. Исмагилова, «Аркаим» Л. Исмагиловой, получивший в этом году Премию Салавата Юлаева. XX век представлен балетами «Ромео и Джульетта» и «Золушка» Прокофьева, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева.

«Когда-то мы с Терегуловым мечтали, чтобы в нашем театре шли те же спектакли, что в Большом и Мариинском, – продолжает Леонора Сафиевна, – благодаря нашему хореографическому училищу это произошло: мужской состав кордебалета значительно увеличился, качественно вырос и выровнялся кордебалет, и стало возможным ставить такие балеты, как «Спартак», «Анота», «Легенда о любви».

Главный балетмейстер Шамиль Терегулов (ушел из жизни в 2008-м) начал сотрудничать с Юрием Николаевичем Григоровичем в 1993 году балетом «Тщетная предосторожность» Пе-

тера Гертеля. После вынужденного перерыва Куватова сумела продолжить эту традицию: «Анота» на музыку Валерия Гаврилина в постановке Владимира Васильева (2015) – еще одна яркая страница в истории нашего балета. Успех был оглушительным, а каждая репетиция с хореографом Васильевым – бесценный мастер-класс.

В таких приглашениях сказывается точный художественный расчет руководителя: он дает возможность нашим артистам расти и воспитываться на лучших образцах, заставляет их тянуться за мастерами, учит правильным сценическим манерам и изысканному стилю танца. Работа с величайшим балетмейстером современности – это школа на всю жизнь.

Количество постановок, осуществленных за эти 10 лет, впечатляет. «У нас в театре поставлена вся балетная классика, – говорит Куватова, – это очень обяывает. Но нужны и современные постановки, часто открывающие новые имена, дающие возможность артистам кордебалета проявить себя». Воспитана и своя балетмейстерская школа: Ринат Абушахманов, выпускник БХУ, а затем и Академии Русского балета имени Вагановой выступил хореографом-постановщиком балетов «Том Сойер» Павла Овсянникова (2008), «Семь красавиц», «La marionnette». Сарьян Сулейманов стал лауреатом третьей премии конкурса «Арабеск-2018», проходившего в апреле 2018 в Пермском театре оперы и балета. В Башкирском колледже художественный руководитель Леонора Куватова и директор Олия Вильданова, обе выпускницы Ленинградского училища, придерживаются традиций лучшей в мире балетной школы, и их выпускникам легко влиться в любой театр. «Народные артистки Республики Башкортостан Гульнара Мавлюкасова, Римма Закирова, Айслу Гайнетдинова, заслуженная артистка Республики Башкортостан Алсу Зиннурова – мои ученицы с первого класса до выпуска», – говорит Леонора Куватова.

Эрудированная, человек с широким кругозором, а с другой стороны, много танцевавшая на сцене, она может и образно объяснить, с привлечением исторических и художественных ассоциаций, и показать. А после выпуска она озабочена будущей сценической судьбой своих воспитанников. «Моя задача как педагога, – продолжает Куватова, – не только дать ученикам хорошую классическую школу, но и помочь нашим выпускникам быстро войти в репертуар любого театра. Для этой цели ставим в учебном театре с ними целые балеты: «Волшебная флейта» Дриго (либретто и хореография А. Меланина), «Арагонская хота» (хореография Виана Гомес де ФONSEА Хераардо), «Шопениана» (хореография М. Фокина) и даже «Лебединое озеро» – вершину балетной классики. В 2016-м, юбилейном году Колледжа, выпускником был новый национальный балет на музыку Николая Попова «Водная красавица», в 2017-м – «Снежная королева», в 2018-м – «Морозко» и «Как стать балериной» (хореография А. Полубенцева) – сложное сочинение, состоящее из 13 номеров – от эрзерса, классики, исторического танца до пантомимы на музыку Вагнера. Ученики уже с детства понимают, какие блестящие перспективы им открывают: возможность репетиций с гениями балета, а выпускники стремятся попасть в наш театр именно из-за его богатого репертуара».

Театр и колледж приглашают на гастроли. Побывали в Лондоне, Милане, в июне этого года с огромным успехом прошли гастроли в Генуе: «Дон Кихот» исполнился подряд семь спектаклей – и все с аншлагом. В сентябре пригласили в Пермь с балетами «Легенда о любви», «Анота», «Спартак». В декабре собираются на гастроли в Германию с «Лебединым озером» и «Щелкунчиком». Наш балет, во многом благодаря главному балетмейстеру театра и художественному руководителю Башкирского хореографического колледжа Леоноре Куватовой, выходит на мировой уровень.

Нина ТУРИЦЫНА

125-летию со дня рождения посвящается

Лисициан Србуи Степановна (1893–1979) — заслуженный деятель науки Армянской ССР, доктор исторических наук, внесла значительный вклад в науку и искусство нашей страны.

Она родилась в Тифлисе в семье известного общественного деятеля С.Д. Лисициан. Окончила в Москве Высшие женские курсы Герье по специальности «русская и романская литература». Занималась в студии живого слова О.Е. Озаровской и в студии пластики Инны Чернецкой. Вернувшись в 1917 году в Тифлис, открыла там студию декламации, ритма и пластики, реорганизованную в 1923 году в Институт ритма и пластики при Наркомпросе Грузии.

Посещение ее занятий в этом институте у всемирно известной танцовщицы Айседоры Дункан вызвало крайне отрицательную реакцию, так как она не признавала строго регламентированной методики в процессе обучения танцу и полагалась только на импровизацию под звучание классической музыки и подражание позам, изображенным на античных фресках.

В отличие от нее Лисициан серьезно относилась к обучающему экзерсису, во время которого происходило формирование и развитие у учеников необходимых исполнительских качеств. По воспоминаниям ее младшей сестры и ученицы Н. Лисициан, Србуи к тому времени уже нарабатывала свою методику преподавания.

Состоявшиеся вскоре выступления учениц Србуи Лисициан в Москве были тепло встречены столичной публикой. В прессе отмечали хорошую техническую подготовку и живописную выразительность каждой мышцы тела. На концерте в существовавшей тогда Российской академии художественных наук присутствовал сам Луначарский.

Лисициан с мужем и двумя танцовщицами были командированы на три года в Германию. Там она вела занятия в школе при советском посольстве, преподавала в студии немецких коммунистов «Красные блузы». Она живо интересовалась культурной жизнью немецкой столицы. Посещала библиотеки, где смогла собрать богатый материал по истории создания в Европе систем записи движений танца за период с XV по XX век.

В то время в Берлине работал Хореографический институт, организованный известным танцовщиком и балетмейстером Рудольфом фон Лабан. Лисициан так описывала свои впечатления: «При этом институте существовало Немецкое общество записи танца, членом которого мог стать каждый, вносящий определенный взнос». Задача общества — записывать танцевальные произведения до их практического воспроектирования.

Вернувшись на родину в Тифлис, она в 1930 году переезжает в Ереван, где в 1936 году организует хореографическое училище и становится ее первым директором. Сразу после переезда в Армению Лисициан начинает записывать народные пляски и театральные представления, причем не только армянского, но и всех живущих в пределах ее территории народов.

Для большей точности фиксации двигательного материала она изобретает свою систему записи движений. Ее методика обладает рядом преимуществ: минимальное количество знаков — 24, запись горизонтальная, направление записи слева направо, как при нотной записи музыки, фиксация динамических оттенков, степени напряжения мышц и мимика. Уточняющие данные получают благодаря цифровой градусной системе. Разработана запись мизансцен графическим и цифровым способом.

Но главное открытие — принцип математической точности

фиксации на бумаге объемного положения тела в пространстве по трем параметрам — длина, ширина и высота, которые мыслятся как геометрические плоскости. В современной науке и практике это сейчас называется трехмерное пространство — 3D.

Лисициан много работала над рукописью своего первого монументального издания «Запись движения (кинетография)», которая выходит в 1940 году.

Профессор, доктор искусствоведения, Ростислав Захаров писал: «Настоящая книга является интересным опытом сочинения записи человеческого телодвижения. С.Лисициан в своей книге... стремится разработать такой способ письменности, который позволил бы записывать для свободного и точного прочтения любой танец, обряд, физкультурный номер и даже целый спектакль...». Надежда Вихрева считала, что «...работа Лисициан — первое в России серьезное научное исследование систем нотации хореографических текстов. В ней приводится огромный фактический материал и анализируются различные системы...». Обучение этой письменности прошло испытание в двух хореографических училищах — в Москве и Ереване. По результатам проведенных испытаний было принято решение о включении этого предмета в учебный план училищ, но начавшаяся война помешала осуществлению этих планов.

Благодаря изобретенной Лисициан записи движений в Институте археологии и этнографии Академии наук Армении сформировался архив, насчитывающий более 3000 единиц наименований. Часть материалов была расшифрована и опубликована в различных печатных работах. Вершиной ее научного наследия стали фундаментальные издания «Запись движения (кинетография)», «Старинные пляски и театральные представления армянского народа» (в двух томах) и подготовленный по ее материалам том «Старинные армянские пляски».

Србуи Лисициан внесла огромный вклад в развитие теории хореографического искусства, став основоположником нового научного направления — этнохореологии, науки о народном танце. Ее книги насыщены теоретическими выводами, методологическими и методическими разработками. Они не потеряли своей актуальности для ученых сегодняшнего дня, так как нельзя изучать фольклорный танец конкретного народа-этноса, не владея знаниями о его происхождении, истории, материальной, духовной и социальной культуре.

Первыми ее аспирантами, впоследствии ставшими коллегами в академическом Институте археологии и этнографии Армении стали Ж.К. Хачатрян и Э.Х. Петросян. Они проявили себя верными соратниками и преданными продолжателями ее дела, при этом работая по своим индивидуальным исследовательским темам «Армянская этнография и фольклор».

Вторую волну интереса к записи кинетографии Лисициан инициировала старший научный сотрудник Института этнографии АН СССР М.Я. Жорницкая, которая порекомендовала молодым фольклористам Т. Бадмаевой, К. Бикбулатову, Л. Нагаевой предпринять поездку в Ереван для обучения записи. В результате созданные этими специалистами кинетограммы танцев вошли позднее в их монографии и научные статьи.

Затем эстафету подхватило следующее поколение исследователей, получивших консультации и рекомендации у своих предшественников: Н.А. Левочкина, А.М. Умаханова, Д.И. Умеров.

В настоящее время проблемы этой научной дисциплины являются предметом регулярного обсуждения на международном уровне. Венгерский этнохореограф Ласло Фелфелди занимается защитой и сохранением фольклорных произведений.

Так дело Србуи Степановны Лисициан живет и развивается в веках.

Тамара БАДМАЕВА

Генеральная ассамблея Международной федерации балетных конкурсов



В рамках V Международного форума «Балет. XXI век» в Красноярске с 11 по 13 ноября состоялась XI Генеральная ассамблея Международной федерации балетных конкурсов. В Ассамблее приняли участие представители 18 (из 22) наиболее престижных балетных конкурсов мира.

На Ассамблее генеральный директор Федерации Сергей Александрович Усанов осветил проведенную работу организации за прошедший год, особо выделив, что этот год прошел под эгидой 200-летия со дня рождения выдающегося хореографа Мариуса Петипа, особо отметив значимость его творческого наследия в программах международных конкурсов.

Федерация в честь выдающего мастера классического танца и балетного театра провела ряд гала-конcertов победителей международных конкурсов, входящих в состав Федерации, в Германии и Франции, с проведением в ЮНЕСКО, при активном содействии редакции журнала «Балет», международного круглого стола по теме «Мариус Петипа – эпоха классического танца». Мероприятия, проведенные под эгидой ЮНЕСКО в Париже в честь Мариуса Петипа, имели очень широкий резонанс во французской общественности.

13 ноября Федерация провела круглый стол по теме «Творческое наследие Мариуса Петипа и его роль в конкурсном репер-

туаре». В обсуждении заявленной темы приняли участие представители балетных конкурсов, члены жюри Международного конкурса «Гран-при Сибири», балетоведы и балетные критики, а также гости Международного форума.

Генеральная ассамблея одобрила и приняла рекомендательный список репертуара для младшей группы. Решила активизировать работу по продвижению победителей конкурсов на фестивали и концертные эстрады разных стран мира.

Ассамблея приняла в свой состав еще два конкурса – Международный молодежный конкурс в Алматы «Орлеу» и Молодежный конкурс «Гран-при Киева».

В процессе дискуссий, состоявшихся на Ассамблее, было принято решение активизировать работу по популяризации новых имен лауреатов конкурсов, их рекомендаций театральным коллективам, руководителям фестивалей и концертных программ, повышению заинтересованности артистов балета в участии в конкурсах, налаживанию более тесных контактов с международными балетными фестивалями.

ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ
номинация «ХОРЕОГРАФЫ»
25-30 ноября 2018, Москва

По итогам Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов присуждены следующие премии:

I премия, золотая медаль и звание лауреата – не присуждена.

II премия, серебряная медаль и звание лауреата поделена между двумя конкурсантами – Екатерина Тайшина (Якутск) и Ильдар Тагиров (Йошкар-Ола).

III премия, бронзовая медаль и звание лауреата поделена между двумя конкурсантами – Мария Маркунина (Санкт-Петербург) и Вита Мулюкина (Краснодар).

Премии исполнителям номеров хореографов – Анастасия Платонова (Якутск), Сарыал Афанасьев (Якутск), Никита Рогов (Якутск), Елена Полушина (Йошкар-Ола), Анастасия Михайлец (Йошкар-Ола), Виктория Михайлец (Йошкар-Ола), Елизавета Ивайкова (Йошкар-Ола), Анна Кузнецова (Йошкар-Ола), Ксения Бурмистрова (Краснодар), Владимир Пеньков (Краснодар), Сергей Калмыков (Краснодар), Станислав Пономарев (Санкт-Петербург), Артём Рудниченко (Санкт-Петербург), Ольга Саяпина (Санкт-Петербург), Ирина Голубева (Санкт-Петербург), Денис Алиев (Санкт-Петербург).

Итоги Международного конкурса артистов балета «Гран-при Сибири» (Красноярск)



Гран-при: Болзуновский Георгий (Россия)

Мужчины

1 премия
Выборнов Юрий (Россия)

2 премия
Онодера Шота (Япония)
Садыркулов Фарух (Кыргызстан)

3 премия
Дубенко Владислав (Россия)

Юноши

1 премия
Смилевский Дмитрий (Россия)

2 премия
Мьнг Хон Ли (Корея)
Горелкин Игорь (Россия)

3 премия
Спильчевский Вячеслав (Россия)
Рогов Никита (Россия)

Женщины
1 премия
Алексеева Алиса (Россия)

2 премия
Федосова Анна (Россия)
Гармаш Галина (Россия)

3 премия
Ю Ми Джанг (Корея)

Девушки
1 премия
Елизавета Кокорева (Россия)

2 премия
Коррейя Дрейсинг Джулиана (Германия)
Ю Джин Парк (Корея)

3 премия
Анастасия Шевцова (Россия)
София Маймула (Россия)

Сертификат – приглашение на обучение (бюджетное) в МГАХ (Москва)
Шевцова Анастасия (Россия)
Спильчевский Вячеслав (Россия).

Каторга В артефактах

Большой театр предоставил Новую сцену для российской премьеры «Артефакт-сюиты» Уильяма Форсайта и мировой премьеры «Петрушки» Эдварда Клюга.

Артефакт-па

«Форсайтизацию всей страны» успешно начал с Мариинского театра Махар Вазиев в бытность его заведования этой славной балетной компанией. И нынешний «ход Форсайтом» – ожидаемое его решение на посту руководителя балетной труппы Большого театра. Творчество американского хореографа Уильяма Форсайта можно смело окрестить постбаланчинизмом, выражающим неформальную антитезу неоклассическому искусству Баланчина в контексте массовой компьютеризированной культуры современности. Форсайт не только изменил универсальный канон норм классики, не только сломал незыблему осью классической вертикали, но и упорядочил хаос художественных форм в креативной гармонии новой реальности. Четырехчастный танцтеатральный спектакль с драматическими актерами «Артефакт» был поставлен Форсайтом в 1984 году в Балете Франкфурта на музыку Иоганна Себастьяна Баха (Чакона из Партиты №2 ре минор в исполнении Натана Мильштейна) и Эвы Кроссман-Хехт. А в 2004-м в Шотландском балете автор сократил опус до двухчастного бессюжетного одноактного балета, переименовав его в «Артефакт-сюиту», где черный занавес время от времени шумно падает гильотиной на авансцену, расчленяя время и меняя интервенционным артефактом картину спектакля. Первая баховская половина балета с квартетом солистов полемизирует с «Концерто-барокко» Баланчина, а вторая кроссман-хехтовская бенифисно презентует кордебалет с его женскими и мужскими ансамблями.

Сегодня наличие в репертуаре Большого «Артефакт-сюиты» подтверждает породистую статусность танцкомпании. Красивая и техничная труппа может всё: поразили и покорили чистота и синхронность исполнения ею многонаселенного балета.

Мэтр не почтил Большой своим визитом и наведением предпремьерного лоска: всю постановочную работу блестяще осуществили его проверенные и надежные ассистенты – Катрин Беннетт и уже многократно переносивший Форсайта в Россию Ноа Гелберт (оба танцевали у мэтра во франкфуртской труппе).

Анастасия Сташкевич и Вячеслав Лопатин. «Артефакт-сюита».

Фото Дамира ЮСУПОВА



В «Артефакт-сюите» подана чисто физическая история, широкие свободные жесты, тело работает по максимуму, движения, как пружина, оттягиваются и резко сжимаются. Здесь нет рассказа напрямую, его ведет только плоть, через абстракцию движений вскрываются гендерные отношения.

Все равны, как на подбор, московские артисты создали идеальную картину ансамбля многотрудного сочинения. Но привычно для себя они чуть оклассичили жесткий драйв деконструкции форсайтовской лексики с характерными аномалиями корпуса и взвинченными телесными вывертами конечностей. Русский акцент классической труппы несколько изменяет стилистическую артикуляцию радикально иной пластической эстетики. Потребуется, безусловно, некоторое время для втанцовывания и вживания в новый материал, для обретения полной свободы.

Для Форсайта не существует кордебалета: каждого танцовщика он рассматривает как солиста, а спектакль он выстраивает как инструментально полнозвучное полотно. Женщина в пепельно-сером купальнике спиной к публике, чей персонаж именуется Другая, с экспансивной пластикой рук и тавтологической мантрой лаконичных движений властно «дирижирует» пластической партитурой. В баховской части виртуозно царил Вячеслав Лопатин. Молниеносные синкопы, блики акцентов, острая музыкальность артиста крайне важны для исполнительской передачи форсайтовского электричества. Его легкокрылая

муза, безукоризненная Анастасия Сташкевич, пребывает в амплу «жены декабриста». Эффектная Ольга Смирнова в своей первой форсайтовской партии сконцентрированно «алгеброй поверяет гармонию». Ее деликатный и испытанный кавалер Семён Чудин оттеняет ее и помогает в трудном дуэте, а вот во втором составе в ином амплу (соло во второй части) он заблестал бриллиантом. Чудин буквально затмил своей тансатной исключительностью весь многолюдный ансамбль участников, словно подчеркнув и вернув им кордебалетный статус.

Другой состав исполнителей – Мария Виноградова, Маргарита Шрайнер, Владислав Лантратов, Денис Савин – не без удовольствия демонстрировали мастерство, ничуть не намекнув на тот факт, что они выступали вторыми.

Каторга души

Хореограф румынского происхождения Эдвард Клюг, возглавляющий словенскую труппу в Мариборе, по-новому прочел легендарную партитуру Игоря Стравинского в демократичном интерпретаторском жанре сродни городскому романсу с имитированием па русского народного танца, а художник Лео Кулаш колоритно одел купцов и купчих.

Клюг дает в спектакле метафору мира как обиталища деревянных марионеток и бездушных механизмов, безвольно плывущих по рекам времени (к сожалению, между главными персонажами нет явных драматических коллизий). И если одинокий и несчастный Петрушка страшится выжженной пустыни души и полного одеревенения, то окружающие его куклы – уже высушенные мумии человеческих бессердечных остовов. Русь тотально деревянная, где клоны появляются из матрёшек,

а мужиков в медвежьих шубах волокут по сцене, как дрова, где управляет всеми, как марионетками, Фокусник, представлена как мрачная фабрика кукол.

Фокусник-бес с вздыбленной рогамы прической, напоминающий колоритного героя Джонни Деппа Джека Воробья, правит бал. По его воле из гигантских передвигающихся матрёшек (художник Марко Япель) появляются главные персонажи. Хореограф заковал их будто заключенных каторжан: стиснутые двумя палками-прутами по бокам Петрушка, Балерина и Арап идут затылок в затылок по своему этапу личностной и душевной несвободы. А затем каждый из них оказывается в новом трио, в связке спереди и сзади с деревянными куклами-големами.

В финале от прикосновения Петрушки Фокусник деревенеет: его руки повисают безжизненными ветвями высохшего дерева. Беспощадный «дирижер» тоже оказывается деревяшкой. А человек здесь один – Петрушка, затравленный чуждыми коллективистскими объединениями.

В балете не так много материала представлено для главных персонажей, и все три прекрасных исполнителя первого состава – Екатерина Крысанова (Балерина), Денис Савин (Петрушка), Антон Савичев (Арап) и гротескный Георгий Гусев (Фокусник) – действовали в этом предложенном хореографом формате. Артисты второго состава инициативу взяли в свои руки: ловкий Вячеслав Лопатин (Фокусник), Артём Овчаренко с пронзительной пластикой словно сошел с фотографий Нижинского в роли Петрушки с его щемящей тоской, Анастасия Сташкевич (Балерина) точно поддала кукольную пустоту, а выразительный Дмитрий Дорохов (Арап) с куражом смаковал каждую деталь своей роли.

Александр ФИРЕП

Денис Савин, Екатерина Крысанова, Георгий Гусев, Антон Савичев.
«Петрушка».

Фото Елены ФETИСОВОЙ



Современное и современность в балете

Балет консервативен до самозабвения, примерно так сказал когда-то русский писатель Салтыков-Щедрин, выразив тем самым свое отношение к этому искусству. Это его выражение весьма актуально сейчас, когда окружающий мир так стремительно меняется. А балет?!

Разговоры о модернизации классического балета идут уже давно, и непросто идут, а практически уже сам этот процесс осуществляется. Во всяком случае два главных театра столицы – Большой и Музыкальный имени Станиславского и Немировича-Данченко – имеют в своем репертуаре спектакли, которые принято считать современными. Урожайным на показ современных спектаклей оказался октябрь, когда прошли основные мероприятия фестиваля «Контекст Дианы Вишнёвой» и премьеры в Театре Станиславского трех одноактных спектаклей.



«Бытие и ничто» (хореограф Гиюм Коте).

Фото Софьи НАСЫРОВОЙ

Однако понятие современность сейчас воспринимается очень широко, и что считать современным и где провести грань между современностью и традицией? Вариантов осознания этого понятия очень много, как и разногласий во взглядах на проблему. Что считать современным? Содержание, где действуют герои-современники, и поступки близкие и знакомые зрителям, именно сейчас сидящим в зале? Но иногда даже современная ситуация подчас наводит на мысль о традиционном спектакле, лишь сменившем внешнюю оболочку. Очевидно, одной современной тематики всё-таки маловато, нужен еще и другой по сравнению с традицией способ ее воплощения. Однако другой не значит лучше предыдущего. В чем же заключается критерий актуальности современного спектакля? Как расценить произведение, отвечающее по духу современному зрителю, от простого желания автора пооригинальничать?

«Возникновение» (хореограф Кристал Пайт).

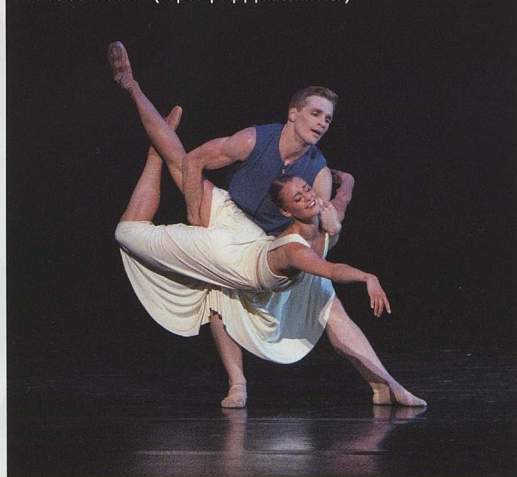


Вместе с тем не стоит забывать, что в нашей стране уже достаточно прочно утвердился вид искусства, который называют contemporary dance. Он редко появляется на сценах профессиональных театров ввиду серьезных отличий от этого искусства. Весьма сложно говорить о границе между ними, но, по всей вероятности, она всё же есть.

Во всяком случае столичная афиша октября дает повод для размышлений на эту тему. Фестиваль «Контекст» Дианы Вишнёвой и вечер одноактных балетов в Театре Станиславского продемонстрировали московской публике большой арсенал обновленного хореографического искусства.

«Контекст» состоялся уже в шестой раз. За это время он превратился в один из самых влиятельных форумов хореографии в нашей стране и сформировал свою собственную публику, ожидающую каждый раз нового взгляда на зарубежное и российское искусство в контексте мирового художественного процесса в целом. В программе фестиваля значатся три художественных мероприятия: Вечер национального балета Канады, Вечер молодых хореографов Context lab., спектакль Охада Наарина «Венесуэла», а также большая образовательная программа, включающая в себя Лабораторию танцевальной критики Виты Хлоповой и несколько мастер-классов, причем не только хореографических.

«Pas de la Jolla» (хореограф Джастин Пек).



«Возникновение» (Канадский национальный балет).



Канадский балет

Программа фестиваля извещает о том, что Национальный балет Канады впервые проводит тур по России. Это значит, что столичный зритель познакомился с новым коллективом, с новым взглядом на современную хореографию, и именно театрально.

Вечер Канадского балета начинался с произведения под названием «Бытие и ничто» на музыку Ф. Гласса, поставленный танцовщиком Национального балета Канады Гийомом Коте, где он переосмысляет одноименный философский трактат Жана-Поля Сартра и ставит вопрос, весьма популярный во всем современном искусстве, а именно о смысле существования человека и поиске основных его жизненных ориентиров.

В спектакле семь частей, семь миниатюр об обиденной жизни обыкновенных людей, о чем явно свидетельствует интерьер постановки: с одной стороны сцены небольшая оконная рама и рядом с ней кровать, что создает ощущение комнаты, по центру сцены ковер, на котором расположен стул, а над ним зеркало. Но эти два интерьера выглядят самостоятельными экспозициями, и действия, происходящие в их окружении, также не связаны друг с другом.

В произведении четыре пары и четыре истории отношений между ними, а плюс к ним еще два солиста: мужчина и женщина, также со своими жизненными историями. Подобная проблематика не является принципиально новой для современного искусства, так ведь и балет поставлен не вчера (2015). Однако Канадский балет дает этому содержанию свое решение в развернутых танцевальных эпизодах, по большей части дуэтах, отражающих бытовую сторону человеческой жизни. И контрапунктом к этим жизненным ситуациям выступает мужской кордебалет в серых костюмах, очевидно, символизирующий некое «ничто», возможно, смерть. Это существенно увеличивает степень обобщения поставленной проблемы, придавая ей некий философский смысл. Однако пластическая палитра этого кордебалета весьма проигрывает танцевальным эпизодам обиденной жизни, не создавая им серьезного противовеса. Возможно,

это было задумкой автора, чтобы жизнь доминировала над суждениями о «ничто».

Из всех частей спектакля наиболее интересен последний – «Вызов». Где в результате телефонного звонка у героини разворачивается целая гамма переживаний, тонко подмеченной смены эмоциональных состояний, со своей внутренней драматургией, выразительной хореографией и внутренней наполненностью исполнительницы (Грета Ходжкинсон).

Как было обозначено в программке, произведение Джастина Пека «Pas de la Jolla» – это его воспоминание о детстве в Калифорнии. По всей вероятности, оно было радостным, так как вся постановка пестрит яркими красками костюмов и безудержным фонтаном разнообразной хореографии. Джастин Пек – американский хореограф, и спектакль создан в американской традиции почти абстрактного танца, однако в отличие от этой традиции он эмоционально наполнен. Это просто калейдоскоп чувственных ощущений и переживаний. Строится постановка по принципу контраста: после нескольких быстрых и ярких танцевальных эпизодов кордебалета идет развернутый и очень лиричный дуэт главных героев, очень трогательный по своему эмоциональному состоянию, интересный по своему лексическому решению и любопытно вставленный в общую драматургию произведения. Практически он является своеобразной кульминацией всего спектакля, после чего всё опять заканчивается общим бурным танцем. Надо сказать, что темп во всех кордебалетных эпизодах весьма внушительный, причем это касается как лексического наполнения, которое в отдельных эпизодах состоит из элементов классического танца и пальцевой техники, а в некоторых основан на элементах свободной пластики, но недалеко от классического танца, так и композиционных перестроений. Словом, это весьма бурный калейдоскоп всего, чем богата современная театральная хореография.

Основная идея спектакля «Возникновение», по заверениям автора Кристал Пайт, представляет развитие инстинкта социальной организации у насекомых как точную метафору человеческих взаимоотношений. Эта тема для современного искусства, и не только хореографического, весьма не нова. Уже были

«Из жизни насекомых» и «Из жизни бабочек», но вот способ воплощения, представленный Кристал Пайт, бесспорно, отличается своей индивидуальной неповторимостью. Спектакль интересен не столько самой идеей или его хореографическим решением, которое, кстати сказать, весьма лаконично, сколько своей атмосферой, весьма таинственной и интригующей. Начиная от музыки всё происходящее на сцене сродни магическому процессу. Сцена, напоминающая едва освещенный подземный улей, заполняется «роем» артистов, которые в замедленном темпе создают причудливые узоры и формы, дополняющие атмосферу музыкального сопровождения.

Все три произведения, представленные Национальным балетом Канады, весьма различны по своему содержанию, стилистике, драматургическому решению, хореографическому насыщению, но всё они вертятся вокруг одной темы или проблемы – жизненный мир человека. Современное искусство не очень интересует социальная проблематика, вопросы героического прошлого или настоящего, его больше интересует сам человек, его внутренний мир чувств и переживаний, чем его положение в общественном пространстве. И эта тенденция всё больше проявляется в сегодняшнем художественном процессе и звучит весьма утвердительно.

Еще одна тенденция, обнаружившая себя в произведениях Канадского балета, касается драматургии спектаклей, которая утрачивает логичность и целостность повествования, а предполагает чередование часто самостоятельных по содержанию эпизодов, не связанных друг с другом логически, но создающих свою внутреннюю, подчас весьма острую, драматургию.

Важной задачей фестиваля «Контекст» является поддержка и развитие новых талантов современного искусства, для чего и была создана творческая Лаборатория Kontext Lab. По результатам ее работы было отобрано из числа участников шесть хореографов и их произведения, созданные специально для фестиваля и составившие программу Вечера молодых хореографов. Особым разнообразием тематики работ они не удивили и не озадачили. В основном это были постановки на тему дисбаланса отношений между людьми в современном мире («Несовместимость» А. Матулевского, «Вдоль другого» О. Тимошенко) или другой формы двойственности («Душа и тело» А. Кононова), и даже «Ось» К. Вист, повествующая о стремлении обрести равновесие между здравым рассудком и безумием, добром и злом. И лишь две работы выпали из общепринятой тематики – это постановка Анны Шеклеиной «Ave ever», которая хоть и была на тему двойственности, но касалась не простой системы человеческих отношений, а расширила ее до уровня философского обобщения вообще о сути человека, и постановка «Черная пятница», которую весьма трудно отнести к разряду современной хореографии из-за ее событийного содержания, уже прочно ушедшего из контекста современного искусства. Да и по всем остальным параметрам она явно не дотягивает до уровня конкурсного профессионализма и больше к месту была бы на каком-то корпоративном праздничном вечере.

Разнообразие авторов в основном касалось языка изложения. Именно здесь и развернулась основная область поиска. Нельзя сказать, что он проявился в выражении яркой индивидуализации или особой выразительности, но, тем не менее, авторское различие здесь было. К примеру, «Ось» Ксени Вист создана на пальцевой технике и ближе всех к классическому танцу. Все остальные использовали арсенал движений свободной пластики и сложившихся, уже узнаваемых школ современного танца. Жюри отдало предпочтение О. Тимошенко (солистке «Балета Москва») и ее работе «Вдоль другого».

Невольно вспоминается фраза, высказанная когда-то Ольгой Гердт в одной из своих публикаций: танцевать по-новому мы научились, а вот есть ли нам что сказать новым танцем?

Заключительным эпизодом фестиваля стало представление

израильской труппы «Батшева» и ее знаменитого на весь мир и суперпопулярного на сегодняшний день хореографа Охада Наарина «Венесуэла». Спектакль настолько эмоционален, что его очень сложно анализировать логически начиная с его названия, которое сложно хоть каким-то образом привязать к содержанию. Если отрешиться от этого названия, то можно предположить, что спектакль, как и многие другие, посвящен проблеме человека. Охад Наарин демонстрирует здесь не только свой собственный взгляд на эту проблему, но и свой совершенно неповторимый способ его передачи. Произведение разделено на две части, причем вторая практически полностью повторяет первую, но с другим музыкальным сопровождением, другим освещением и главное – энергетикой. Возможно, этот повтор и позволил автору проникнуть глубже в обозначенную проблему и показать человеческую сущность до неизведанных глубин. Он выворачивает наизнанку все страсти, что, по его мнению, бушуют в человеке. Эти две повторяющиеся части как бы представляют человека с двух сторон: внешней и внутренней. И если внешняя еще поддается рациональному осознанию, то внутренняя ближе к медитативному осмыслению.

Спектакль «Венесуэла» демонстрирует еще одну тенденцию современного искусства, открывая в своих работах обращение к глубинным пластам человеческого подсознания, что стало уже привычным в искусстве contemporary dance, но не появлялось в академических театральные работах. В данном случае основным выразительным средством становится не столько хореографическое движение, сколько энергетическая концентрация исполнителя.

Фотографии предоставлены пресс-службой фестиваля «Контекст».

Сцена из спектакля Охада Наарина «Венесуэла».



Вечер одноактных балетов в Театре имени Станиславского

Вечер одноактных балетов представляет собой некую ретроспективу хореографического искусства XX века, его эволюцию и трансформацию. «Кончерто-барокко», поставленный Джорджем Баланчиным на музыку Концерта ре минор для двух скрипок с оркестром Баха в 1940 году, в театр перенесен Дарлой Хувер. Спектакль не имеет сюжета, не является отражением внешней событийной жизни человека и уже только по этим параметрам может быть причислен к современным. Ведь именно с этого и начала формироваться новая хореография XX века. Но это одна эпоха со своим способом художественного мышления, возможно, стилем, возможно, и танцем, но всё же уже ушедшая.

При всей абстрактности произведения, где ничего не происходит, всё же можно обнаружить некое содержание: чередование дуэтов, соло и групповое танцевание (в спектакле участвуют десять девушек, среди них две солистки и один юноша) всё же

Сцена из спектакля «Кончерто-барокко» (хореография Джорджа Баланчина).

Фото Карины ЖИТКОВОЙ



выстраивают содержание, а именно отношения между участниками спектакля. Вообще-то система человеческих отношений, притом с их внутренней стороны, почти с самого начала века становится ведущей в искусстве. Даже уже в первой части «Виваче» восемь девушек, танцующих то вместе, то попарно, то в двух группах, уже предполагают какие-то отношения. Как в музыке существует внутренняя драматургия в звуках, так и в танце существует та же драматургия сочетания хореографических движений без всякого внешнего содержания. Вторая часть, представляющая лирический дуэт, явно контрастирует с первой, и это уже другая система отношений. И третья часть, исполняемая всеми танцовщиками, объединяет всё вместе.

Не могу утверждать, но, на мой взгляд, артисты театра выглядели в этой постановке менее естественно, чем в следующей («Восковые крылья»). Возможно, не хватило легкости исполнения, почти обязательной для произведений Баланчина, а главное – внутренней наполненности.

Спектакль «Восковые крылья» (1997) тоже в настоящий момент уже классика чешского хореографа Иржи Килиана. Практически его содержанием являются, как и в первом, человеческие отношения, а именно между мужчиной и женщиной, но уже в легко узнаваемой килиановской интерпретации. В спектакле участвуют четыре пары исполнителей, каждая со своей внутренней драматургией.

Килиан в одном из интервью сказал, что идея «Восковых крыльев» пришла под воздействием «Падения Икара» Питера Брейгеля Старшего. Но в самом спектакле об этом напоминает разве что дерево, свисающее из-под колосников кроной вниз, и то весьма относительно. И если не знать этого заявления автора, то содержание вырисовывается из самой хореографической основы произведения, опять же как система отношений между партнерами в паре.

Постмодернизм в академическом театре

Возможно ли такое? Мы привыкли считать, что в театрах появляется лишь то, что уже утвердилось в художественном

процессе и общественном сознании, то, что уже отстоялось и вызрело. Однако постановка Андрея Кайдановского нарушает эту традицию. Она имеет все признаки постмодернистского искусства, а потому можно считать, что открывает новую эру или, будем скромнее, период в истории российского хореографического театра.

Эти признаки проявляются сразу при осознании самого содержания произведения. И если в самом начале зритель видит на сцене одну пару и их дуэт, то здесь еще могут быть разные предположения по поводу дальнейшего содержания спектакля, но с появлением падающих с колосников матрасов сомнения уже отпадают, речь пойдет о мире обыденности человеческой жизни, и всё дальнейшее это лишь подтверждает. Эпоха героических личностей прошла, наступает эпоха подумать над обыкновенной жизнью человека, но вот тут-то и кроется основная интрига работы Кайдановского. Мужская часть населения всё еще не забыла о своем великом и героическом предназначении и желает его реализовать, и даже простое рукопожатие перерастает в соревнование и даже в борьбу. Стоит отметить, что в спектакле участвует лишь мужской состав и всего одна женщина. И хореографическая составляющая вся отдана мужскому балету. У женщины, кроме первого дуэта, танца практически нет. Все дальнейшие ее появления на сцене связаны с бытовой пластикой.

На признаки постмодернистского художественного решения указывает и драматургия произведения, построенная на чередовании отдельных эпизодов, часто логически между собой не связанных, причем каждый из них не имеет явной законности, а иногда просто обрывается. То есть весь спектакль состоит из мозаики отдельных сцен, в которых основная мысль лишь намечается, что придает всему спектаклю вид легкой недосказанности, вариативности в трактовках его содержания.

Но самый явный признак проявления нового художественного мышления в этом спектакле – легкость изложения. Здесь нет развернутых танцевальных или драматических эпизодов, нет подробной характеристики героев, здесь лишь легкий намек на действие, которое начинает мужской состав, чаще всего танцевальным или пластическим эпизодом, которые обычно

Сцена из спектакля «Пижамная вечеринка» (хореограф Андрей Кайдановский).

Фото Карины ЖИТКОВОЙ



«Art Debut.dance»

- ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ
- ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАГАЗИН
- ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТКАНИ



+7 (985) 666-50-25, +7 (985) 352-33-93
+7 (499) 579-30-12, +7 (903) 148-51-11

ТКАНИ
www.silk100.ru

прерываются неожиданным появлением женщины, легким движением снимающей всю остроту драматического поведения мужчин. И особенно интересно это выглядело в конце произведения, когда разгоряченный решительным танцем главный герой намеревается тем же решительным и широким жестом нажать на появившуюся на авансцене красную кнопку тревожности, а возможно, воинственности, и женщина, отводя его руку от этого опасного действия своими лаконичными жестами, укладывает его в постель под огромное одеяло и, нежным движением нажав эту кнопку, включает прекрасные сновидения, которые световыми эффектами охватывают всю сцену и весь зрительный зал. Все довольны.

Вот только танца в этом спектакле было мало, но, возможно, так и было задумано автором, ведь лаконичность изложения весьма свойственна современному искусству.

Разнообразие октябрьской афиши свидетельствует о том, что балетный театр уже отнюдь не консервативен, и та пропасть, которая еще некоторое время назад была между академическими балетными театрами и современным авангардным искусством вообще и хореографическим contemporary dance в частности, уже не представляет столь глубокого рва, как это было прежде. Балетный театр интенсивно обновляется, что и было продемонстрировано.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

Низами, я приду

83-й сезон Государственного музыкального театра имени И.М. Яшуева Республики Мордовия открыла премьера балета Кара Караева «Семь красавиц». Само по себе это событие любопытное. Спектаклем отметили 100-летие со дня рождения выдающегося композитора, а его воплощение на мордовской сцене явилось замечательным примером сотрудничества Республики с Министерством культуры Азербайджана, взявшим на себя часть постановочных расходов.

Но не менее занимательна и предыстория постановки. Дело в том, что в 80-х годах в Саранске проходили гастролы Азербайджанского государственного театра оперы и балета, в числе других спектаклей показавшего и «Семь красавиц». Исполнитель главной партии – Шаха Бахрама – Виталий Ахундов произвел неизгладимое впечатление на заведующую литературной части саранского театра Анну Борисовну Янбикову, которая с тех пор лелеяла мечту включить «Семь красавиц» в репертуар своего театра. Спустя почти сорок лет мечта сбылась, и постановку балета осуществил тот самый Виталий Ахундов, для которого и балет, и главная мужская роль являются наиболее любимыми.

Театр бросил все силы на постановку и не ошибся. Получилось произведение глубокое по философскому содержанию (в основе «пятерица» поэм великого восточного поэта XIII века Низами), подкрепленное удивительной караевской партитурой, обогащенное изобретательной хореографией и изобилующее яркими актерскими работами.

Ахундов творчески подошел к режиссуре и хореографическому тексту балета, много лет назад придуманным крупными азербайджанскими балетмейстерами Рафигой Ахундовой и Максудом Мамедовым. Выполненная Виталием Вячеславовичем авторская редакция отличается корректностью отношения к первоисточнику, и в то же время спектакль получился более компактным и динамичным. Хотя содержание трехактного балета уложено в два, купюры сделаны так деликатно, что не отразились на цельности драматургии балета (редакция либретто выполнена Александром Марковым). Сценическое действие разворачивается как цельная кинолента, увлекая зрителей в сложные перипетии сюжета и погружая в психологию героев.

Виталий Ахундов не новый человек в Саранске. Несколько лет назад он осуществил здесь постановку балета Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь», уже тогда работая в тесном контакте с Владимиром Фурсовым (сценография) и Светланой Тундавиной (костюмы). На этот раз Фурсов придумал великолепные декорации, в которых воплощена вполне реальная восточная архитектура, дворец с майоликой. Более условны изображения загадочных семи красавиц, а фреска со скачущими наездниками в обобщенно-философском плане отражает мотив преследования героев.

Тундавина придумала красивые и удобные костюмы реальных персонажей – «золотого» Шаха, его возлюбленной Айши, коварного Визира, наряд которого чёрен, как и его душа. Национальные элементы и символикой цвета отличаются костюмы иллюзорных красавиц, лишь на время обретающих плоть.

Ахундов обладает удивительной способностью вложить в работу всего себя и в кратчайшие сроки «собрать» спектакль даже такого большого масштаба. Увлекая собственным энтузиазмом артистов, он вновь добился от них рекорда в разучивании хореографического текста по времени. Большую помощь балет-



Полина Филиппова – Айша и Илья Перепёлкин – Бахрам.
Фото Павла ШАТНЕНКО

мейстеру в качестве его ассистента оказала Виктория Ахундова. В прошлом она тоже была великолепной создательницей образа Айши в бакинском гастрольном спектакле, и теперь щедро делилась своим личным сценическим опытом в ходе репетиций.

Труд постановщика и репетиторов, в число которых вошла и Полина Филиппова, увенчался успехом. Напряженно-живописная картина первой охоты плавно переходит в любовное адажио Бахрама (Илья Перепёлкин) и Айши (Полина Филиппова). В нем светится мужественность, в ней – нежность, преданность и любовь. Балерина изобразительна в пластике и очень искренна в передаче сложных чувств своей героини.

Убедителен Визирь Максата Толомушева, сочетающего танцевальность образа с выразительной актерской игрой. Свои интересные краски отыскали исполнительницы партий Красавиц: Екатерина Перепёлкина (величаяя Прекраснейшая), Светлана Старостина (таинственная Индийская), Анастасия Арикова (темпераментная Византийская), Валерия Колесникова (изящная Хорезмская), Мария Тимина (лиричная Славянская), Виктория Галаева (страстная Магрибская), Анастасия Рыбкина (игривая Китайская).

Аромат и глубокое содержание партитуры Кара Караева тонко почувствовал и рельефно передал дирижер Данила Сергнин. Музыканты оркестра отлично справились со своей задачей. Партитура прозвучала энергично, мощно и вышла за рамки сценической иллюстрации.

Спектакль тепло встречен зрителями. Он украсил афишу театра, и нет сомнений в том, что шлифуясь в процесс проката, станет особенно привлекательным для зрителей, ищущих в театре не только развлечения, но и способных к сопереживаниям.

Ирина КОТЕНКО

Фестивальное движение – 2018

ВОРОНЕЖ

Ах только б не остановиться...

*Жизнь – это вечное движение,
Не обращайтесь к красоте
Остановиться на мгновенье,
Когда она на высоте.*

Валентин Гафт

В Воронеже прошел фестиваль, посвященный 60-летию творческой деятельности Владимира Васильева. Выбор города не случаен. Именно здесь родились придуманные выдающимся танцовщиком и балетмейстером Творческие мастерские. Первая состоялась в 2013 году, и темой молодым хореографам задали произведения Андрея Платонова. Целью Мастерских стала стимуляция творческого поиска, открытие новых имен и развенчание мифа об отсутствии в нашей стране балетмейстерских талантов.

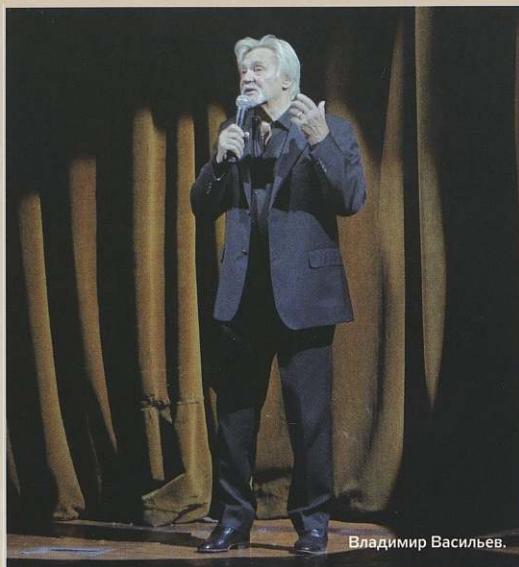
Опыт первой Мастерской был столь успешным, что в разных городах России появились ее продолжения, охватившие творчество Льва Толстого, Николая Гоголя, Виктора Астафьева, Василия Шукшина.

В Воронеже Владимир Викторович поставил балеты «Золушка», «Анюта» (на премьере он исполнил и роль Петра Леонтьевича), «Макбет». Все эти спектакли бережно сохраняются в репертуаре театра. По предложению Васильева воронежская афиша обогатилась и «Балетными шедеврами в оперной классике». Всё это и позволило главному балетмейстеру театра Александру Литягину, уже накопившему опыт проведения фестиваля «Воронежские звезды мирового балета», выступить с инициативой нового и пригласить юбиляра к продолжению творческого партнерства. Перед испытаниями руководитель-энтузиаст и не думает пасовать.

Как некогда васильевский Спартак поднимал народ на борьбу за светлые идеалы, так и Литягин спланирует театралный люд, заражая своим желанием возвысить воронежский балет до уровня ведущих федеральных трупп. Благодаря этому качеству размах нынешнего фестиваля получился впечатляющим. За недельный хореографический марафон воронежские артисты показали все свои васильевские постановки, в которых выступили и гости из Большого театра – Анастасия Сташкевич (Анюта), Вячеслав Лопатин (Модест Алексеевич), Иван Алексеев (Макбет).

В создании балетного праздника опять проявилась тщательность организации. Директор театра Александр Арнаут молчалив, он лишь лукаво улыбается. Не жалуется на извечное безденежье, но использует все возможности, чтобы придать художественную ценность сценическому действу. А здесь задействованы и сложный свет, и дымовая машина, и проекционная техника... И уже стороннему взгляду кажется, что не всё так драматично.

Перфекционизм отличает подходы директора и главного балетмейстера, которые прекрасно понимают и поддерживают инициативы друг друга. Результат не заставляет себя ждать. Бесспорно, центральным



Владимир Васильев.

событием фестиваля стала программа Творческой мастерской Владимира Васильева, в которой перед семью хореографами – Дмитрием Залесским, Еленой Богданович, Ариной Панфиловой, Юрием Смекаловым, Верой Арбузовой, Александром Могилёвым и Радой Поклитару – была поставлена задача воплотить средствами танца платоновские образы.

Все авторы подошли к материалу с большой заинтересованностью и самоотдачей. Да и могло ли быть иначе под добрым наставническим взглядом Васильева? Впрочем, он не просто менторствовал. Его акварели послужили чудесными оформительскими слайдами, украсившими каждое произведение (лучше сказать, усилившими их содержательность), а во вступительном слове перед очередной презентацией номера Мастер, как умеет только он, живо и непринужденно рассказывал о каждом хореографе, делился историей знакомства с ним, а еще читал литературные отрывки, становящиеся эпиграфами к постановкам.

Кто-то из молодых балетмейстеров педантично следовал литературному первоисточнику, кто-то, напротив, уходил в обобщения, опираясь на различные произведения Платонова. Одаренный и изобретательный Дмитрий Залеский из Беларуси, к примеру, не избежал иллюстративности, посадив героиню своей «Обители вечной надежды» в исполнении Александры Авериной на собачью цепь.

Складывая свои пластические рифмы в новелле «Хранители», Елена Богданович решила



Марианна Рыжкина
и Роман Миронов.
«Элегия»
(хореография
Владимира Васильева).

в меланхолично-печальной тональности выразить философскую тезу: хранители – это те, кто нас любит, мы ощущаем их как высшие силы, как связь с давно ушедшими близкими. Массовый антураж в данном случае оберегал любовь безмянанных персонажей Светланы Носковой и Михаила Ветрова, не позволяя им дать волю своему житейскому негативу. Оба были вполне убедительны, что придавало основную ценность их сценическому бытованию.

Юрий Смекалов, представивший вместе с солистами Александрой Авериной и Иваном Негрובым многофигурную поэму «Джан» (музыка Александра Маева) не решился слишком далеко отойти от академической стилистики в изображении «души забытого Богом и людьми народа, смирившегося с тем, что ему суждено погибнуть». Да и вообще едва ли не все авторы семи нынешних балетных таинств, пожалуй, оказались в плену существующей хореографической лексики. Вряд ли можно утверждать, что кому-то удалось отыскать новые перлы хореографического языка. Глубина мыслей и воздействие платоновского слова оказались несопоставимы с их визуализацией. В композиции «Притяжение высоты» балетмейстер Арина Панфилова «в поисках смысла страдания и переживания глубины сострадания» не придумала ничего лучшего, чем спустить с колосников цирковые качели и раскачивать на них попеременно солистов – Анну Котову и Вадима Мануковского. Стоит ли называть это синтезом искусств? Скорее это некая пластическая зарисовка, в которой на территорию танца чужеродным элементом вторгалась цирковая эквилибристика. Возможно, качели, вознесшиеся над подмостками, помогали балетмейстеру приблизиться к звездам и увидеть их, как призывал в своей знаменитой арии «Nessun dorma!» принц Калаф в пуччиниевской «Турандот».

Не менее изобретательной стала фонограммная конструкция произведения Веры Арбузовой «ФРО». Подобно наваждению, в нем снова зазвучали Ludovico Einaudi-Una Mattina, Yann Tiersen-La valse d'Amelie, Comptine D'un Autre Ete и русские народные песни. Балетмейстера увлекла возможность «размыть грани потустороннего и реального, где земное пространство переходит в космическое, а историческое время соседствует с вечностью». Вместе с балетмейстером мысль о том, что «все мы находимся в современном мире, мечтаем сохранить в себе исконно русское восприятие жизни» предельно четко утвердили Марта Луцко и Максим Данилов, ставший одним из самых ярких интерпретаторов мужских образов этого вечера.

Как известно, сердце зрителя пленяет не тема, а история. Умение внятно и метафорично рассказать историю определя-

ет уровень хореографа. Увиденное навело на мысль, что проблемой балетмейстерского творчества прочно становится как раз отсутствие ощущения формы, способности структурировать свое сочинение, кантиленно выстроив его драматургию и режиссуру. Это и понятно: трудно представить, какое трепетание душевных струн может вызвать то, что молодые хореографы выбрали в качестве музыкальной основы для своих опусов. Замысловатые имена Levon Minassian and Amar-Tchinaires; Ludovico Einaudi – Experience («Обитель вечной надежды» и «Хранители») – трудно назвать это музыкой. Какие-то отдельные ноты – две вверх, две вниз, бессмысленный скрежет, не настраивающий зрителя на сопереживание. «Soundtrack», очевидно, может вызвать какие-то чувства, но только не гармонические, если говорить о нашей отечественной традиции восприятия сцены.

Вот и получилось, что безусловными победителями из этого негласного творческого соревнования вышли Раду Поклитару, развернувший цельное хореографическое полотно под названием «Люди Платонова» на вторую часть фортепианного концерта № 2 (f-moll) Шопена, и Александр Могилёв, мастерски исполнивший на заключительном гала-концерте танцевальную фреску собственного сочинения «Тоголь. Исповедь» на музыку Danse Macabre Сен-Санса. Партия потребовала исключительной выносливости и акробатических навыков, и лишь сверкнувшая на мгновение имитация птичьей пластики с «лебединым» pas de bourrée suivi несколько резанула в этом самобытном моноспектакле.

Правда, обратившись к не менее мудрому (даже по названию) музыкальному материалу «Bernhard Lang – DW17», Могилёв всё-таки несколько порадовал и дуэтом «Неодушевленный враг». Исполнители Николай Большунов и Вадим Мануковский замечательно интерпретировали идеи постановщика и мысль Платонова: «...это высшее мгновение жизни, когда она соединяется со смертью, чтобы преодолеть ее, обычно не запоминается, хотя этот миг является чистой, одухотворенной радостью».

И всё же вне всяких сравнений остался Раду Поклитару.

О второй части концерта сам Шопен писал: «Larghetto» имеет романтический, спокойный, частью меланхолический характер. Оно должно производить такое впечатление, как будто видишь пред собой любимый пейзаж, вызывающий в душе дорогие воспоминания, как, например, в тихую, озаренную лунным светом, весеннюю ночь».

Поклитару увидел и услышал в музыке много больше. Он чуть откликнулся на невероятное богатство эмоций, животрепещущих в этом произведении – одним из самых выдающихся

Александра Аверина и Максим Данилов. «Обитель вечной надежды» (хореография Дмитрия Залесского).



периода романтизма. В точном соответствии с нежнейшими мелодическими переливами концерта, палитра балетмейстера нежно чередовала меланхолию и чувствительность. Искры радости сменялись страстным волнением, эмоциональными всплесками и надеждами. Его полифония современного танца собирается из микросюжетов из жизни человечества: о пылком любовном признании, счастье материнства, безумной агрессии и невосполнимой утрате. И всё же финал этого пронзительного ансамбля несмотря ни на что исключительно оптимистичен. И тем тоже совершенно покорила публику. Не случайно Васильев назвал работы Поклитару и Могилёва «шедеврами современного танца». Так сформулирован эстетический завет Мастера новым поколениям балетмейстеров-творцов, стремящихся к субъективным высказываниям и мыслям вслух с театральных подмостков.

Завершил фестиваль гала-концерт, в котором снова царил Владимир Васильев. Он был и режиссером вечера, умело создал атмосферу творчества и душевной теплоты. Программа, так или иначе, символизировала 60 творческих лет Владимира Викторовича. Начали с па де де из балета «Щелкунчик», спектакля, в котором Васильев перетанцевал все партии – от мышки до заглавной. Для Марты Луцко этот выход был не самым удачным. Балерину преследовали сбои во вращениях, но главное, она была замкнута в себе, ни разу так и не взглянула на любимого. Ветров проявил себя надежным партнером, восхитившим умением выпрыгнуть double tour на какую-то небывалую высоту и приземлиться точно в пятую позицию. Вот у кого было волнующее зрителя художественное взаимодействие, так это у Юлии Непомнящей и Максима Данилова во фрагменте из балета «Кармен-сюита». Танцовщик вообще стал ключевой фигурой двух фестивальных вечеров.

В обширном репертуаре Васильева был и экзотический дуэт «Мугам», поставленный видными азербайджанскими хореографами Рафигой Ахундовой и Максудом Мамедовым. Васильев продолжил жизнь этого замечательного дуэта, передав текст и образность воронежцам Марте Луцко и Ивану Негрбову, которые ухватили особенности национальной пластики, переведенной на язык балетной классики. Для Екатерины Максимовой и себя Васильев в свое время поставил «Элегию» Рахманинова, много ее исполнил. В воронежском концерте этот поэтический рассказ поведати Марианна Рыжкина (Большой театр) и Роман Миронов (Театр

оперы и балета Республики Коми). Свои творческие приношения подготовили Павел Глухов – один из хореографов, несколько лет назад открытый Васильевым («Андрогин» в исполнении Анны Акелькиной и Григория Сергеева) и Дмитрий Прусаков из театра «Кремлёвский балет», с которым Васильев много и плодотворно сотрудничал. Натренированное тело артиста выложило все свои козыри в экспрессивных прыжковых виртуозностях «Ипостаси», поставленной Егором Мотузовым на музыку Дж. Ашера.

По традиции концерт завершило Гран па из балета «Дон Кихот». Перетанцевать в этом виртуозном дуэте Максиму и Васильева, изменивших ход развития исполнительского искусства, конечно, невозможно. Однако и исполнители вариаций Диана Егорова и Анастасия Ефремова, и центральная пара – Юлия Непомнящая и Иван Негрбов смогли корректно передать и лирику, и солнечную бравуру произведения. Даже несмотря на колыбельные темпы оркестра, способные благостно усыпить и артистов, и зрителей.

Впрямки всему перебить впечатление от предшествующего выступления Геннадия Янина не удалось никому. Исключительно музыкальный от природы, артист не перестает удивлять, он столь умно выстраивает роль, что от его упоминательного Модеста невозможно оторвать взгляд ни на мгновение. Этот ничтожный человечешко вдруг становится то страшным Держимордой, то Собакевичем. Или вдруг наедине с собой забывая о солидной сдержанности, дает волю детской радости, позволяя душе (оказывается, и у него где-то отыскалась) вспорхнуть безмятежной бабочкой. И страшный, и жалкий, и смешной! Какая широчайшая палитра душевных движений передана артистом пластикой, мимикой, лаконичным жестом, даже многозначительными паузами! Гротеск, но отменного вкуса! Забыть невозможно! Публика ликовала. Bravo! Bravo! Bravo!

Грустно, но фестиваль, казавшийся вечным праздником, завершился, бесспорно, оставив яркий след в душе всех причастных к нему по обе стороны занавеса. Наэлектризованное и одухотворенное пространство праздника приходится покидать. Горько только, что успех фестиваля в честь Владимира Васильева, взбудоражившего город, оказался вне фокуса внимания важных чиновников из высоких властных кабинетов. Не смогли они разделить радость этой творческой победы родного театра.

Фото Александра САМОРОДОВА

«Люди Платонова» (хореограф Радуга Поклитару).



Анастасия Сташкевич – Эсмеральда.



САМАРА

С именами «АЛЛА» и «МАРИУС»

Фестиваль классического балета имени Аллы Шелест прошел в Самаре в восемнадцатый раз. Он давно стал визитной карточкой города и хореографическим событием в стране. А если учесть приглашение к участию зарубежных гостей, то можно говорить о том, что традиция ликующего танца переступил государственную границу.

Основателем и идеологом фестиваля стала Светлана Петровна Хумарьян, навсегда сохранившая восхищение сценическими образами Шелест и личностью Аллы Яковлевны. Отличительной особенностью фестиваля является его внятная концептуальность, и можно только поражаться тому, насколько неисчерпаема фантазия его вдохновительницы. Нынешний фестиваль Хумарьян провела в тандеме с Юрием Бурлакой, который возглавил самарскую труппу пару лет назад. Благодаря ему именно Самара оказалась в лидерах празднования 200-летия со дня рождения Мариуса Петипа. Знарок и ценитель творчества великого русского француза, Бурлака с очевидным удовольствием взялся за организацию фестиваля, избравшего на сей раз девиз: «Эпоха Петипа. После Петипа».

Фестивальная афиша вместила балеты «Баядерка», «Эсмеральда», «Спящая красавица». Но начали неожиданно – гала-концертом «Шелест-гала», тем самым обозначив два замечательных имени, осенявших творческий форум. Присущая Бурлаке вдумчивость и обстоятельность отразилась в программе этого концерта, которая, отдав дань наследию Петипа (Pas de quatre «La Rosarie» («Розарий») из балета «Пробуждение Флоры», «Востановленный Юрием и его же реконструкция сюиты «Арлекинад») повела зрителя по дорогам развития хореографического искусства. Но... сделаем паузу, чтобы назвать самарских артистов, воплотивших замыслы своего лидера. Вероника Землякова (Флора), Дарья Климова (Аврора), Анастасия Тетченко (Диана) и Екатерина Панченко (Геба) чутко уловили стили-

стику танца, хотя для совершенствования техники пространство осталось. У кого-то шероховатости во вращениях, кому-то надо отработать мягкость сходов с пуантов. Общий восторг завершило великолепное оформление сцены в виде античных перспектив и использование световых и иных театральных эффектов: стелющегося предутреннего тумана и улетающей легким облачком вуали Флоры.

Дух Венеции и ее карнавалных безумств передала «Арлекинада». Здесь, бесспорно, самых высоких похвал заслужили Марина Накадзима (Колумбина) и Сергей Гаген (Арлекин), кажется, не ведающие технических препятствий. Да, в этот вечер публика истово аплодировала искусству хореографов Агриппины Вагановой («Pas de Diane»), Михаила Фокина («Жар-птица»), Леонида Якобсона («Шурале»), Александра Горского («Дон Кихот»), Владимира Васильева («Анюта»)… Но творческий градус, несомненно, повышали исполнители, среди которых выделялись солисты Мариинского театра Анастасия Колегова и Андрей Ермаков – самое яркое впечатление вечера. Эстеты оценили жанровое своеобразие дуэта Жар-птицы и Ивана-царевича, пластическую выразительность артистов и их актерское мастерство. Экзотическая птица Колеговой то погружала смельчака в гипнотический транс, то заставляла отпрянуть, обжигая своим огненным оперением. И лишь для того, чтобы в какой-то момент покорно подчиниться его воле. А Ермаков усмирлял строптивцу своей мужской волей и своим обаянием. Танцевальными эскападами петербургские виртуозы блистали уже в pas de deux из балета «Корсар».

Бурлака не был бы собой, если бы не припас для концерта сенсации. Им восстановлен раритет Федора Лопухова. Сцену из балета «Ледяная дева» исполнили Вероника Землякова и Кирилл Софронов (Асак). Ну а завершило дивертисмент неизменное pas de deux Китри и Базилья в мастерском исполнении премьеры Большого театра Дениса Родькина и его молодой партнерши Элеоноры Севенард. Самара открывала для себя новое имя, выдавая артистке громкие авансы. Звездная тень Родькина упала и на чело Элеоноры. Всякий раз, идя в театр, можно было услышать радиорекламу о «звездных» гостях фестиваля, в числе

Анастасия Колегова и Андрей Ермаков. «Жар-птица».



которых звучала и фамилия Севенард. Впрочем, «Баядерка» с ее участием действительно стала для артистки «боевым крещением» и небезуспешной претензией на звание балерины. Казалось, Никая требует от исполнительницы личностной зрелости, сценического опыта. Но Элеонора проявила серьезность в освоении партии. Конечно, дебютное выступление ознаменовало лишь начало пути. Однако ее техника позволила преодолеть многие каверзы хореографии, а актерское мастерство достаточно убедило в создании образа. При этом контрапунктом «звучали» молитвенность жрицы, влюбленность женщины, страсть ревнивицы. Наконец, в «Тенях» проявились признаки инфер-

нальности. В репертуаре Дениса Родькина Солор – явная удача артиста. Поддерживая свою юную партнершу, ему не нужно было «играть нежность», а лишь смирять излишнее волнение за нее. Поэтому спектакль получился очень живым и трогательным.

«Эсмеральда», следовавшая за «Баядеркой», заставила организаторов сильно понервничать. «Кадровые замены» вынудили буквально на ходу формировать дуэт прима-балерины Большого театра Анастасии Сташкевич и самарца Дмитрия Пономарева (Феб де Шатопер). Сташкевич проявила себя не только как профессионал высокой пробы, но и подлинный человек театра. К партии Эсмеральды она вернулась через шесть лет забвения (спектакль давно не идет на сцене Большого театра). Теперь пришлось не только вспомнить партию, но и выучить огромный пласт хореографического текста самарской версии и, конечно, соединиться с незнакомым партнером. И всё это было сделано отменно. Сташкевич стала истинной героиней спектакля. Обворожительная, искренняя, озорная, лукавая, она возносила на пики беспечной жизнерадостности Эсмеральды и низвергала ее в трагические бездны. В образе доброй цыганской плюсуны личность балерины предстала во всей красе.

Владимир Шкляров – желанный Принц Фестиваля имени Шелест. В этот раз вместе с Марией Ширинкиной он танцевал в «Спящей красавице», продолжившей тему Петипа. Их коллеги по Мариинскому театру Кристина Шаприн и Тимур Аскеров подспели к финишному гала-концерту, который «закольцевал» фестивальную афишу. Они продолжили ряд балетмейстеров «после Петипа», возведя антологию аж до Анжелена Прельжокажа с его дуэтом из балета «Le Parc» на музыку Моцарта. В заключительном концерте приняли участие также Наталья де Фробервиль и Давид Галстан. Этюды театра Капитолия Тулузы (Франция) исполнили неожиданную хореографию pas de deux «Корсара», вставленную в структуру композиции «Оживленный сад».

Фестиваль завершился, а его организаторы приступили к подготовке следующего, памятуя о грядущем 100-летию со дня рождения Аллы Шелест.

Фото Антона СЕНЬКО

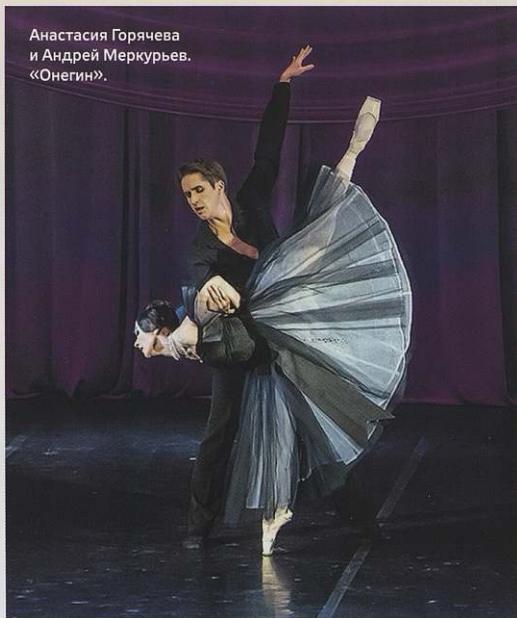
НИЖНИЙ НОВГОРОД

Под магией искусства

Фестиваль искусств «Болдинская осень» прошел в нижнем Новгороде в тридцать второй раз. Впечатляющая верность традиции и классике! В этом году художественным руководителем фестиваля приглашен дирижер Большого театра Алексей Богород. На его плечи легла не только организационная работа. Мастер продемонстрировал и непосредственное владение профессией. Впервые продиржировал «Пиковой дамой», переходя от оперных партитур к балетным, возглавил оркестр «Евгения Онегина», «Бориса Годунова» и «Щелкунчика». Афиша праздника чередовала оперные и балетные постановки. Начали с премьеры «Чародейки». За ней последовали «Бахчисарайский фонтан», «Пиковая дама», «Лебединое озеро», «Евгений Онегин», «Дон Кихот», «Борис Годунов» и «Щелкунчик».

Но сфокусируем внимание на хореографии. Здесь тоже оказалось немало гостей. Правда, в первом балете нынешней «Осени» – «Бахчисарайском фонтане» – гостей не было. Марию танцевала Татьяна Казанова, Зарему – Татьяна Пельмегова. Образ Гирея создал Михаил Болотов. Пушкинскую тему своим спектаклем заявила балетмейстер Елена Лемешевская, работавшая над спектаклем под руководством своего мастера по ГИТИСу Михаила Лавровского. Ей удалось предельно спрессовать действие, сохранившее все основные перипетии сюжета в двух

Анастасия Горячева и Андрей Меркурьев. «Онегин».



Сцена из балета «Спартак».



актах. Придуманый просцениум связал польскую и бахчисарайскую картины, позволив осуществить перемену декораций, не прерывая действия.

В «Лебедином озере» участвовали артисты Большого театра Ангелина Влашинец (Одетта-Одиллия) и Клим Ефимов (Зигфрид). Их появление в Нижнем Новгороде завершило весьма нервные кадровые перипетии: фамилии исполнителей центральных партий главного русского балета по различным причинам менялись и варьировались бесконечно. Влашинец и Ефимов оказались в ситуации, когда на подготовку к спектаклю оставалось буквально пару дней. Театр даже не успел внести их имена в буклет фестиваля. В отличие от Ангелины Клим более знаком с партией Зигфрида. Хотя на сцене Большого театра он ее не танцует, но недавно исполнил роль принца-романтика на сыктывкарской сцене. В спектаклях же Большого театра его репертуар включил и Щелкунчика-принца, и Жана де Бриена в «Раймонде». Так что опыта у него побольше, чем у партнерши. В то же время танцовщику пришлось в спешном порядке учить довольно объемный текст весьма странной нижегородской редакции «Лебединого озера». В этом смысле задача Влашинец была проще. Хотя, сказать по чести, артистка, недавно ощутившая радость материнства, нужной творческой формы еще не набрала. Учитывая обстоятельства, понимаешь, почему Ангелина сделала ставку не на образное самовыражение, а на свои физические данные: бестрепетность Одетты сдержанностью чувств соперничала с бесстрастностью Одиллии. Большой шаг, отличный баланс, фиксирующий позу на кончике пуанта, и даже некоторую браваду (например, стремительные двойные вращения при исполнении первой части *fouette*) отнесем к достоинствам танцовщицы, снянувшей с партию, представляющую всеобъемлющий тест на звание балерины. Такую мировую вершину с кондачка не возьмешь. Вероятно, часть ответственности легла на оркестр, звучащий несколько грубовато. Безусловно, за фальшивые ноты некоторых музыкантов дирижера Рината Жиганшина не упрекнуть, но пожелать ему большего лирико-романтического дыхания вполне возможно. Накаливание эмоций в этом спектакле выпало на долю Максима Малова. Его Шуту хотя бы была ясна задача. Ефимов оказался в гораздо более затруднительном положении. Ни драматургия спектакля, ни режиссура мизансцен четких опор для поведения Принца Климу не дали. Поэтому всё самое эффектное оказалось в сфере его внешней привлекательности и технической четкости танца. Редактора классического либретто Н. Бегичева и В. Гельцера, выполненная постановщиком Юрием

Ветровым, отличается эрудицией и литературными красотами, но не внятностью сюжета. Лукавый ли провоцирует, но, похоже, балетмейстер решил потягаться с Юрием Григоровичем, пытаясь перевести сказочный сюжет, вдохновивший Чайковского, в область психологии. К слову, Григорович вообще программкой не упомянут, хотя уж вариации Одиллии и Зигфрида – его абсолютное авторство. Увы, *quod licet Iovi, non licet bovi*. Идеи получились размытыми, сценически неубедительными. Не лучше обстояло с хореографией. Постановщик не смог выйти из-под мощнейшего влияния Григоровича, его структурных композиций. Получился коллаж, в котором вдруг возникает тень другого балетмейстера-гения – Касьяна Голейзовского. Там же, где вырисовывается собственное хореографическое творчество, оно превращается в нагромождение казусов отсутствия хореографической логики. Придворные дарят юному наследнику престола меч (какая знакомая мизансцена Большого театра), а Владетельная принцесса, почему-то встречаемая спинами коленопреклоненных рыцарей, награждает орденом. Тоже не ново! А вот ново то, что Королева-мать (в программке ее величают и так) пускается в пляс с фон Ротбартом – Василием Козловым (он же Злой гений), образуя невообразимый *pas de quatre* вместе с ликующими Одиллией и Зигфридом. В театре это называют «Паваной», по партитуре Чайковского – вариация №2 (*g-moll – Andante con moto*) – «трио». Если у Григоровича дальнейшее развитие получает вариация Злого гения, как всё торжествующее зло перед оболваниванием Одиллией Зигфрида, то в нижегородском спектакле вариация Ротбарта (№ 4 *Alllegro*) оторвана и перенесена в начало последней картины.

В своих *sissonne fermée* Одетта взлетит в руках Зигфрида точно так же, как и в руках Злого гения. Возможно, автор заложил в это движение какой-то глубокий смысл, используя зрительскую ассоциацию. А вот одинаковые *grand pirouette* Шута и Ротбарта можно лишь объяснить ограниченной фантазией хореографа или, простите, невниманием к пластическим характеристикам персонажей. И уж совсем сокрушительным оказался финал спектакля. Вроде бы злая сила Ротбарта сгубила Принца. Он повержен. Правда, лишь временно. Злой Гений простодушно исчез в кулисе. Принц оживает, встает для того, чтобы раскрыть объятия Одетте, под взмахи рук-крыльев выплывающей из сценических карманов в характерном *pas de bourrée suivi* вместе со своими товарками. Занавес. Даже не знаю, как трактовать этот спектакль: как мистическую драму или трагедию. А может, комедию или даже фарс?

Досталось от постановщика и старому доброму «Дон Кихоту».

Слаженный дуэт возник у Оксаны Бондаревой (Китри) и Андрея Орлова (Базиль). Фактурный танцовщик – замечательный партнер. И если бы не некоторые технические погрешности, преследовавшие во второй части балета, то явного диссонанса с петербургской примой не возникло. Впрочем, с виртуозностью Оксаны Бондаревой сравниться трудно. Она, словно подпитываемая динамо-машиной, носится по сцене (успевая при этом мимически выразить разные душевные движения своей героини), а в безумных темпах *fouette* способна вызвать головокружение зрителей.

«Щелкунчик» перевел тональность в сферу доброй сказки. Не случайно в переполненном в зале было много самых маленьких зрителей. Когда за дирижерский пульт встает Алексей Богорад, оркестр будто подменяют. Слух ласкает сбалансированное звучание инструментов, разнообразие динамических оттенков, выверенные темпы, а глаз – полное слияние танца с музыкой. Беспорно, успех спектакля сделали исполнители главных партий. Гости из Большого театра. Анастасия Горячева – балерина умная и чуткая. Устоять перед ее обаянием невозможно. Что уж говорить о технике? «Мир должен быть романтизирован, – утверждал Новалис, один из первых представителей немецкого романтизма. – Только так можно ему помочь обрести изначальный смысл». Этим критериям вполне соответствовали и Горячева, и ее партнер Александр Волчков. Красавец с точеными ногами, элегантный и благородный в каждом жесте, он способен создать трогательную балетную иллюзию гармонии женского и мужского начал, сочетать пафос романтизма с приглушенной героикой.

«Щелкунчик», как и «Лебединое озеро», и «Дон Кихот» оформил главный художник театра Евгений Спекторов. Спектакли эти разные по своему художественному решению. В каждом были интересные находки. В «Дон Кихоте», к примеру, узнаваемый испанский пейзаж с выбеленными строениями, окна которых так уютно светились вечерними огнями. В «Щелкунчике» эпиграфом «завучал» суперзанавес с изображением Щелкунчика-куклы. Удачным получился картина «Лес зимой». Художник ищущий, беспокойный, Спекторов нацелен на совершенствование своих же собственных творческих идей.

Фестивальную афишу завершил оперно-балетный гала-кон-

церт, в котором балету посвящали первое отделение.

Программу открыл дуэт из балета «Онегин» Василия Медведова на музыку П.И. Чайковского. Анастасия Горячева абсолютно органично как в роли Татьяны, так и в образе Джульетты. В дуэте из «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева – Л. Лавровского кавалером балерины вновь стал Андрей Меркурьев (Большой театр), проявивший свои недожюнинские партнерские навыки. Пожалуй, в соперничество с ним в плане выполнения акробатических поддержек вступил Андрей Орлов (Гармония). В сцене из балета «Спартак» он заставлял Татьяну Казанову (Эгину) балансировать в «стулчике», сидя на ладони вытянутой руки виртуоза. С дуэтной частью у него все в порядке. Теперь молодому танцовщику стоит сосредоточиться на шлифовке академической формы самого танца.

В «Гопаке» залихватски полетал Максим Малов. Однако самое сильное впечатление произвела сцена из балета «Кармен-сюита» (хор. Альберто Алонсо). Оксана Бондарева предстала в ней развязной, дерзкой, порочной и тем сексуально чарующей цыганкой. Александр Волчков, напротив, поражал сдержанностью, за которой скрывался обездороживающий вулканический темперамент. Характерно-рапидная, звучащая музыкой пластика Тореро-Волчкова, подобно вступлению, обволакивала женскую сущность Кармен и достойно пропеть артисту отдельный гимн.

Но фестиваль ведь не только художественная составляющая. Очень важны обещания, да и сам прием гостей. В этом смысле все оказалось выше всяких похвал – встречу, проводы, размещение, организацию питания продумали детально. Администраторская команда во главе с и.о. директора театра Владимиром Быковым (он находка для этой трудоемкой должности) сработала на славу. Мудрость дирекции проявилась и в том, что помимо именитых артистов для работы на фестивале пригласили московских и петербургских критиков. По инициативе Анны Ермаковой, много лет возглавлявшей театр, а ныне нашедшей себя в новом качестве – руководителя отдела по связям с общественностью, в программу включили научно-практическую конференцию на тему «Роль театра в формировании культурно-образовательного пространства региона».

Так что задачи этого масштабного праздника были решены всеобъемлюще.

Фото Ирины ГЛАДУНКО

СЫКТЫВКАР

Когда слетаются золотые ласточки

«Зарни жьджджяс» («Золотые ласточки») – фестиваль балетного искусства финно-угорских народов и регионов Российской Федерации прошел в Сыктывкаре. Этот праздник ведет свое летоисчисление с 1997 года и уже обрел собственное лицо. Главная идея заключается не только в возможности театральным коллективам России представить свое искусство. Как важно и плодотворно само общение творческих людей. Не случайно мудрая дирекция фестиваля (организатором выступает театр Республики Коми) приглашает к разговору московских критиков и внимательно к ним прислушивается. Существенно то, что фестиваль пользуется государственной поддержкой. Нынешний провели на грант Главы Республики Сергея Гапликова, под патронатом члена Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации Валерия Маркова. Фестиваль был в поле зрения Министра культуры Сергея Емельянова, ну а директор театра Дмитрий Степанов, кажется, и вовсе не покидал своего кабинета в течение всей фестивальной недели.

Афиша анонсировала собственные спектакли: «Дон Кихот», где главные партии поручены Наталье Супрун (Китри), Роману

Миронову (Базиль), Татьяне Бикмухаметовой (Уличная танцовщица), Ринату Бикмухаметову (Эспада), Михаилу Сергиенко (Гамаш), «Подари мне детство» и «Лебединое озеро», видное место у гостевых трупп. Чувашский театр привез балеты «Carmina Burana» Карла Орфа – Даниила Салимбаева и «Любовь волшебница» Мигеля де Фальби в постановке Елены Лемешевской и Галины Никифоровой. Театр оперы и балета имени Эрика Сапаева из Йошкар-Олы показал оригинальную «Золушку».

Балет «Подари мне детство» можно назвать недавней мировой премьерой. Музыка написал Михаил Герцман, вдохновленный повестью Сент-Экзюпери «Маленький принц». Вместе с тем спектакль, поставленный московским балетмейстером Ниной Мадан, содержит и новые повороты сюжета, возникает тема предательства, по мнению авторов – очень актуальная в наше время. В балете соседствуют комические и драматические эпизоды, пробуждающие у зрителей глубокие чувства и сопереживание. Творческие идеи воплощены средствами классической хореографии, а также элементами танца модерн и даже «бытовыми» танго, фокстротом. Артисты с явным энтузиазмом погрузились в летческие образы Леона (Наталья Супрун), Лиса (Владимир Ли), Летчика (Роман Миронов) и других персонажей, которыми спектакль густо населен.

Свою «Золушку» презентовал сыктывкарцам балетмей-

Нина Капцова и Клим Ефимов.
«Лебединое озеро».

Фото Юрия ЕФИМЦА



стер-постановщик Константин Иванов, сочетающий в своем лице художественного руководителя Марийского театра и Министра культуры, печати и по делам национальностей Республики Марий Эл. Артисты Екатерина Байбаева (Золушка), Артем Веденкин (Принц), Александр Самохвалов (Мачеха), Светлана Сергеева (Фея) хорошо чувствуют творческий почерк Иванова, а он создает для всех удобное «пространство» для рельефной лепки образов. Потому так запоминается сценическое проживание в характерах Натальей Соколовой (Кривляка), Татьяной Николаевой (Злюка), Романом Стариковым (Учитель танцев).

На главные партии «Лебединого озера» пригласили прима-балерину Большого театра Нину Капцову и ее коллегу по театру красивого и изысканного в танце Клима Ефимова.

Капцова – мастер. Она покоряет абсолютной музыкальностью, поэтичностью танца при абсолютной пластической убедительности. Лиризм Одетты и надменная «колкость» Одиллии обретают свойство психологических характеристик обеих.

Финишировал фестиваль большим гала-концертом. Надо сказать, что творческая сфера подготовки концерта и всего праздника легла на плечи нового главного балетмейстера театра Марианны Рыжиной. Она провела огромную работу с артистами, совершенствуя их академизм, разучивая новые произведения, к тому же умудрилась сама дважды выйти на сцену. В «Русской» Касьяна Голейзовского в редакции Владимира Васильева и фрагменте «Кармен-сюиты» (с партнером Ринатом Бикмухаметовым) продемонстрировала прекрасную исполнительскую форму.

Сыктывкарские танцовщики раскрыли свой потенциал в классике, в неоклассике и народно-сценическом танце. Украсили концерт гости – Нина Капцова и Клим Ефимов (фрагменты из «Раймонды»), американка Джой Анабель Уомак и москвич Михаил Мартынок явили виртуозность техники и культуру танца в pas de deux «Диана и Актеон» Пуни – Вагановой и «Вальсе» Машковского – Вайнонена. Еще одним героем фестиваля стал главный дирижер театра Азат Максудов, искусно контролирующий звучание своего оркестра.

Александр МАКСОВ



Нина Капцова
и Клим Ефимов.
«Раймонда».

Фото Марии ШУМЕЙКО

Блистательные дебюты парижского фестиваля «Лето танца»

Нынешний 14-й сезон парижского фестиваля «Лето танца» был посвящен Джерому Роббинсу. В честь 100-летия великого хореографа выступили четыре американские труппы — New York City Ballet, The Joffrey Ballet, Miami City Ballet, Pacific Northwest Ballet, и труппа Пермского театра оперы и балета.

За 13 дней фестиваля были показаны две программы, включавшие восемь балетов Роббинса, и две программы произведений восьми современных хореографов, которые представила труппа Pacific Northwest Ballet. Особый интерес вызвала первая программа: превосходно были исполнены «Tide harmonic» Кристофера Уилдона, «Red angels» Улисса Дове, «Little mortal jump» Алехандро Серрудо, «Emergence» Кристал Пайт.

Первую программу PNB открыла танцпеса «Tide harmonic» («Гармоничный прилив») в хореографии Кристофера Уилдона, давно мечтавшего создать танцевальную пьесу специально для PNB.

Выдающийся английский хореограф поставил «Гармоничный прилив» на музыку Джоби Телбота, который о своем сочинении, в частности, сказал: «Это как бы водная симфония, которая, вместо того чтобы генерировать поэтику или прозу, вдохновленные отношением между человеком и водой, развивает беседы о ней самой». Мировая премьера танцевального опуса состоялась 31 мая 2013 года в Сизтле. Это первая постановка Уилдона для PNB и пятое произведение хореографа в репертуаре труппы.

«Гармоничный прилив» создан как изящный дивертисмент для четырех пар артистов, отдельные выступления которых чередуются с танцами всех участников в ансамбле. Искусно сплетенная композиция органично разворачивается на фоне синего свечения экрана, с которым гармонируют синие облегающие комбинезоны танцовщиков и купальники танцовщиц. Путеводной нитью дивертисмента является красочная музыка, впечатляющая разнообразием тем и темпов. В сольных выступлениях каждый дуэт демонстрирует свои танцевальные достоинства и особенности, а также свой характер и темперамент. Специфика хореографической стилистики Уилдона базируется на образной музыкальности широких движений и красивых линий, органичное сплетение которых формирует чарующий танцевально-пластический мир, в котором возникают причудливые видения. Танцевальная лексика Уилдона, включающая элементы как балетной классики, так и пластической акробатики, всегда восхищает обилием интересных находок и ярких новаций. Каждый дуэт впечатляет изяществом и разнообразием связок, жестов и поз, а также обилием оригинальных и воздушных поддержек. В ансамблях хореограф затейливо чередует синхронные и асинхронные композиции, что придает многообразие всему дивертисменту. В ходе его исполнения цвет светящегося экрана иногда изменяется в соответствии с характером звучащей музыки. Ее составляет широкая палитра тем — от мелодичной лирики до браваурной патетики. Разнообразие и новации — главное достоинство опуса. Хореограф проявил богатую фантазию особенно в постановке ансамблей. Они органично слагаются из разных дуэтов, трио и квартетов, проистекающих последовательно

или одновременно. Все восемь артистов, в совершенстве владеющие лексикой и стилистикой Уилдона, исполнили «Гармоничный прилив» чарующе легко, свободно и с явным наслаждением, что было по достоинству оценено долгими и горячими аплодисментами.

Миниатюра «Red angels» («Красные ангелы») в хореографии Улисса Дове (1947-1996) на музыку Ришара Эйнхорна впервые была показана 9 мая 1994 года в исполнении труппы New York City Ballet в Нью-Йорке. Труппа PNB впервые представила «Красных ангелов» 17 сентября 2005 года в Сизтле, и в ее репертуаре они стали четвертым произведением хореографа.

Танцевальная миниатюра разворачивается под скрипичные вариации, исполняемые музыкантом, находящимся на сцене. Нужно сказать, что эти вариации звучат достаточно однообразно, хотя они написаны в динамичной джазовой манере, и скрипач их играет виртуозно. Танцевальное воплощение музыки значительно богаче, однако ее блёклость всё-таки сказывается на суммарном впечатлении от исполняемой миниатюры. По своей концепции она достаточно интересна. Два танцовщика и две танцовщицы в ярко-красных облегающих комбинезонах выступают последовательно в соло и дуэтах, демонстрируя свое мастерство в интерпретации разнообразных хореографических зарисовок. Нужно сказать, что они придуманы с фантазией и насыщены оригинальными движениями как классического, так и современного танца. Это, в частности, вращения и фуэте, атитюды и шэне, шпагаты и батманы, с одной стороны, а с другой — воздушные поддержки и акробатические композиции, искусно инкрустированные причудливыми элементами. Солные и дуэтные танцевальные импровизации, как и музыка, впечатляют джазовой ритмикой, но не явной, а дискретной. По ходу стилистически монохромной миниатюры неожиданно проскальзывает фрагмент индийского танца «Бхакти», как бы в честь Мориса Бежара, и вспыхивает виртуозное соло артиста с жесткой лексикой и гимнастической пластикой. Важный вклад в усиление образности



Дуэт из миниатюры «Красные ангелы».

абстрактной миниатюры вносит световое оформление. Сольные выступления артистов начинаются в пятнах красного света. Дуэтные номера предстают в ореоле красного сценического освещения. Во второй половине миниатюры исполнители выходят на сцену и танцуют на фоне узкого красного проема, который загадочно приоткрывается в центре черного задника. В финале миниатюры он полностью раскрывается, и четверо артистов синхронно исполняют эффектные вариации, а с появлением светового контражура их тела обретают темные очертания и, словно таинственные тени, они все разом скульптурно замирают.

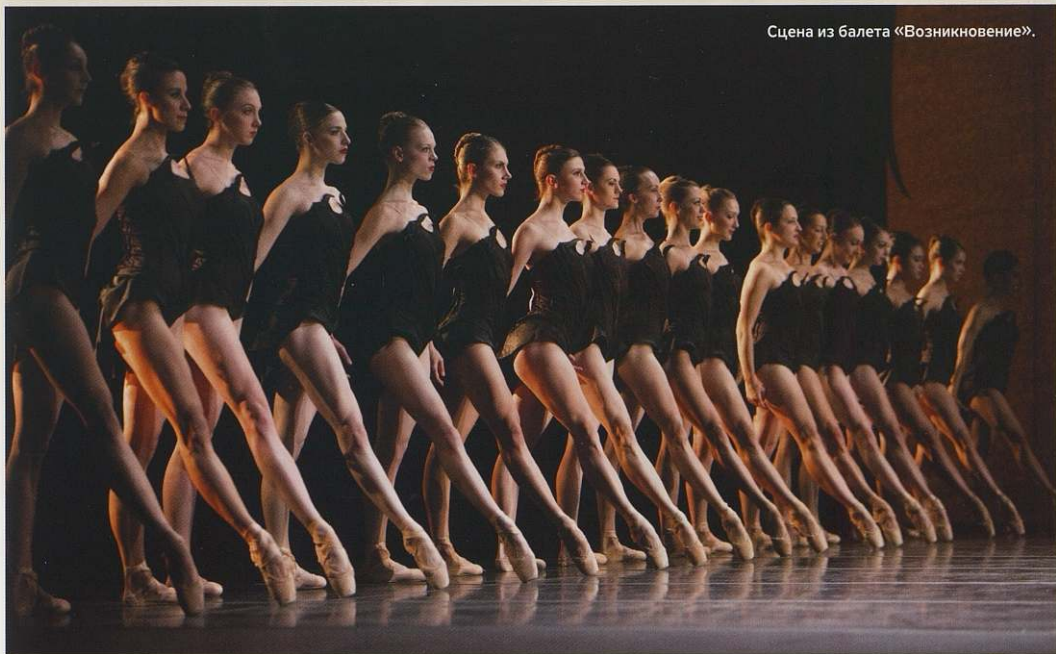
Опус «Little mortal jump» («Маленький смертельный прыжок») в хореографии испанца Алехандро Серрудо на музыку восьми композиторов был создан для труппы Hubbard Street Dance Chicago, которая его впервые показала 15 марта 2012 года в Чикаго. Труппа PNB впервые исполнила «Маленький смертельный прыжок» 18 марта 2016 года в Сиэтле, и в ее репертуаре он стал вторым произведением хореографа.

Опус представляет смесь стилей и жанров, но она формирует текучий и гармоничный ансамбль. Его танец является синтезом техничности движения, сценической театральности и черного юмора. «Маленький смертельный прыжок» стал поворотным моментом в эволюции стиля Серрудо. Опус задуман как увлекательное путешествие в романтический мир, наполненный хореографическими и театральными забавами. В качестве пролога по ярко освещенному зрительному залу быстро и звонко пробегает молодой артист в современной одежде, но со старомодными подтяжками. Забравшись на сцену, он начинает танцевать под фортепианный аккомпанемент, но неожиданно падает как бы в оркестровую яму. При этом свет в зале гаснет, а в глубине темной сцены возникает слабоосвещенный черный куб, на верхней грани которого другой артист пробует танцевать. Почти сразу же он проваливается во внутрь куба и тут же исчезает. А на его месте появляется танцовщица: словно волшебница, она раздвигает боковые стенки куба и выходит на авансцену, где исполняет сольную вариацию под эстрадную американскую песенку. Вскоре танцовщица сплетается в незатейливом дуэте с танцовщиком, вернувшим-

ся на сцену. Игривый дуэт-шутка, похожий на номер кабаре, постепенно разрастается до многоликого ансамбля за счет очередного присоединения новых дуэтов, также одетых в темные костюмы. Под звуки красочной музыки артисты танцуют синхронно и асинхронно, а также периодически передвигают вдоль сцены четыре черных куба, тем самым усиливая визуальную динамику и загадочную театральность, в формировании которой участвуют и световые эффекты. С учетом такого сценического оформления оригинально выстроенное танцевально-пластическое действие увлекает новизной быстро меняющихся ансамблей и дуэтов. Они впечатляют богатством лексик, текучестью линий и своеобразием связок. Дуэты часто сливаются в разнообразные ансамбли, которые вскоре трансформируются в группы с широкой и причудливой жестикуляцией. В их среде рождаются новые дуэты. Одним из первых появляется дуэт в результате циркового трюка. Артисты соединяют два куба, к плоскостям которых «приклеены» девушка и юноша. По периметру этих кубов зажигаются электрические лампы, и оба артиста вылезают из своих одежд на сцену. Обретя свободу, они сливаются в игриво-лирическом дуэте под прекрасные звуки солирующей скрипки.

Последний наиболее сложный дуэт рождается в тишине и в пятне яркого света. Он длится восемь минут, и это подлинный шедевр танцевального искусства! Гениально выстроенный из текучих, экспрессивных движений и причудливых связок, дуэт завораживает своей музыкальностью и бесконечной чередой лексических новаций, среди которых особенно впечатляют акробатические подпорки и фигурные вращения. Вдохновенный танец струится под воздушную музыкальную тему и восхищает хореографической фантазией и пластической кантиленой. Оба партнера синхронно и органично исполняют прекрасные танцевальные вариации, затем, слившись в дуэте, величественно и стремительно парят, словно два гордых альбатроса, радостно играя в лучах световой феерии и одержимо ныряя в потоки бурлящей музыки. Публика, зачарованная красотой и совершенством изумительного дуэта, взирала на это чудо, затаив дыхание. В зрительном зале царил абсолютная тишина: казалось,

Сцена из балета «Возникновение».



что пролетел ангел... Это была уникальная и счастливая встреча с высоким искусством. В финале дуэт вернулся в ярко освещенное пятно и продолжил танцевальное восхождение к животворному свету, впечатляя пластической акробатикой. При этом на сцене начался «вальс» черных кубов, за широким кружением которых танцевальный дуэт исчез. Когда же кубы расступились, в пятне света уже никого не было. Фантастическое видение исчезло как дивный и сладостный сон!

Композиция «Emergence» («Выход») в хореографии Кристал Пайт на музыку Овена Белтона была создана по заказу труппы Национального балета Канады, которая впервые ее показала 4 мая 2009 года на сцене Four Seasons Centre в Торонто. Труппа PNB впервые исполнила «Выход» 8 ноября 2013 года в Сиэтле. В прошлом танцовщица труппы Уильяма Форсайта, сегодня канадка Пайт является одним из самых великих хореографов-новаторов, успешно развивающих новые направления в искусстве танца. Начав ставить хореографические пьесы в 1990 году, Пайт уже создала более 40 произведений, многие из них отмечены престижными наградами. В прошлом году за постановку «The Seasons' Canon» для балетной труппы Парижской оперы Пайт была удостоена приза «Benois de la Danse» в Большом театре России. Пьеса «Emergence» завоевала сразу четыре приза «Dora Mavor Moore Awards» как «Лучшая продукция», «Лучшая хореография», «Лучший спектакль», «Лучшая музыка». Это действительно гениальное произведение, над созданием которого вместе с хореографом работали Хоп Муир (сценография), Джей Гоувер Тейлор (декорации), Алан Броди (свет) и Линда Шоу (костюмы).

Захватывающая пьеса погружает зрителей в сумрачный подземный мир, в котором 38 артистов в образе странных насекомых инстинктивно представляют формы социальных отношений. В ходе постановки пьесы Пайт черпала вдохновение в текстах ряда авторов с описанием как социальной организации семейства пчел, так и иерархического порядка в труппе классического балета. Некоторые из этих наблюдений получили хореографическое воплощение в пьесе «Выход». Одаренная грандиозной фантазией и бесконечным талантом, Пайт феноменально выстроила инопланетный фантастический мир и чудодейственно наполнила его странными существами. Важный вклад в развитие сложного и таинственного хореографического действия вносит звуковое оформление. Оно искусно составлено из ритмичных музыкальных тем, а также из монохромного гудения, шума и скрипа, порой даже плеска воды.

Для пьесы «Выход» Пайт сочинила множество интереснейших дуэтов и ансамблей. Отметим главные особенности и достоинства хореографического шедевра. Дуэты пленяют интересными связками, эффектными позами и поддержками, но в танце полностью отсутствуют какие-либо эмоции. Достоинством постановки является богатейшая лексика с обилием ярких новаций. Пайт активно использует движения современного танца, например пульсацию и вибрацию, изгибы и вывороты, графическую жестикуляцию и причудливую акробатику. Из лексики классического танца она включает в свою хореографию полетные шаггаты и стремительные пируэты, бисерные па де бурре и кружевные шэне.

Высшим достижением и хореографической спецификой Пайт является феноменальная манера формирования и функционирования больших пластических ансамблей. Они движутся то синхронно, то асинхронно, а стилистическая их особенность состоит в том, что каждая танцевальная фраза, оригинально составленная из быстрых и четких графических движений с участием рук, головы и тела, чередуется с кратковременным или длительным замиранием. Это часто исполняется не всеми артистами сразу, а поочередно, как бы по цепочке или хаотично, что создает потрясающее впечатление спонтанной пульсации всей огромной пластической массы, сформированной из многочисленных тел большого ансамбля. Отдавая предпочтение линейным композициям, Пайт иногда делает намеки на шедевры балетной классики. Помимо выше отмеченных референций из «Жизели», это еще величественный проход по сцене цепочкой самцов, похожий своей монохромной размерностью одинаковых движений на выход Теней в балете Петипа «Бадерка». Ансамбль самцов постепенно расходится по всей сцене и замирает, а сквозь него, словно весенние ручейки, проскальзывают грациозные потоки женского ансамбля. Чаруя текучей пластикой и музыкальной кантиленой, они вызывают «цепную» жестикуляцию и скульптурные прогибы всего мужского ансамбля.

Апофеоз пьесы «Выход» – финальная картина. Она разворачивается на фоне огромного ярко-оранжевого задника, в центре которого феерично разлетаются как бы от лучей восходящего черного солнца крупные хлопья пепла. Под нарастание мощи и темпа ритмичных звуков на сцене появляются и сменяются мужские и женские шестерки. Постепенно они объединяются в однополюсные группы, которые синхронно танцуют, впечатляя пластической пульсацией и энергичной жестикуляцией. Группы странных существ быстро разрастаются и выстраиваются в большие стаи, завораживая динамикой и экспрессией. В финале на всей сцене фанатически сбегает огромный ансамбль. Затем все 38 его участников, скульптурно взмывая на пуантах и полупальцах, одновременно и ритмично исполняют множество раз широкие круговые жесты с кобовыми разворотами и с таинственным замиранием. При угасании звука и света странные существа медленно оседают на сцену, а в черной дыре задника разрастается желтое свечение, но вскоре фантастическое видение исчезает в наполняющей темноте. Так эффектно завершается хореографическая пьеса «Выход», впервые показанная во Франции.

Вторая программа труппы PNB, также блистательно представленная в рамках фестиваля «Лето танца», включала четыре произведения – «Her Door to the Sky», «Singerland Duet», «Appassionata», «Waitint at the station», которые поставили, соответственно, Джесика Ланг, Уильям Форсайт, Бенжамен Мильпье, Твайла Тарп. В итоге дебют в Париже высокопрофессиональной труппы Pacific Northwest Ballet прошел триумфально!

Виктор ИГНАТОВ
Фотографии
предоставлены
пресс-службой
фестиваля.
Photo by Angela
STERLING



Дуэт из опуса «Гармоничный прилив».

ЕЖЕГОДНЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕТСКИЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

„GRAND DANCE ACADEMY“ возраст 8 – 18 лет
с 1 по 14 августа 2019 и

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

приглашают Вас на

◆ **МАСТЕР-КЛАССЫ – 7 дней, с 2 по 8 августа 2019** ◆
на берегу Черного моря в комплексе „Камчия“, Болгария,
которые проводятся преподавателями лучшей балетной школы в мире
- Московской Государственной Академии хореографии и
звездами мирового балета:

Владимир Малахов – Балетмейстер – Германия

Елена Андриенко – Прима-балерина Большого театра – Россия

Вадим Писарев – Балетмейстер – Украина

**Патрик де Бана – Балетмейстер, преподаватель
по современной хореографии – Германия**

**НОВОЕ!!! ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ КЛАСС ПО КЛАССИЧЕСКОМУ
БАЛЕТУ ДЛЯ ДЕТЕЙ ОТ 6 ДО 8 ЛЕТ**

◆ **КОНКУРСНАЯ ПРОГРАММА ФЕСТИВАЛЯ** ◆

с 9 по 12 августа 2019

классический, народно-характерный и современный танец

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

Всем участникам вручаются сертификаты, дипломы и подарки.

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

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

Организатор: музыкально-продюсерская компания „ЖОКЕР МЕДИА“

Контакты и заявка на участие: www.granddanceacademy.com

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

Опровергая закон Ньютона

В этом сезоне Биеннале современного танца в Лионе 2018 года представил публике на редкость насыщенную именами и событиями программу. Маги Марен, Мерс Каннингем, Пипин Том, Рашид Урамдан, Мурад Мерзуки, Анжелен Прельжокаж — вот авторитетный, но отнюдь не полный перечень участников грандиозного танцевального марафона.

«Вертикаль»

Мурад Мерзуки, признанный авторитет в жанре хип-хоп (хотя в его практике случаются и спектакли разных стилей, иногда не имеющие отношения к энергии уличного акробатического танца), выступил со спектаклем «Вертикаль». Эффект от зрелища был сравним с эффектом разорвавшейся бомбы. На пустой сцене, ограниченной по периметру мобильными стенами, артисты труппы творили невероятные чудеса.

Это был какой-то нереальный, космический хип-хоп, исполняя который, танцовщики порой парили, как в невесомости. Первые, кто вспоминались в этот момент, — бесподобные воздушные гимнасты Cirque du Soleil. Периодически зритель даже не мог определить — кто же из артистов сильнее: те, кто взлетают на упругих тросах по вертикальной стене или те, кто парят над сценой в мощных связках, презирая законы тяготения. И те и другие обладают идеально тренированными телами, которые позволяют им достигать головокружительных эффектов.

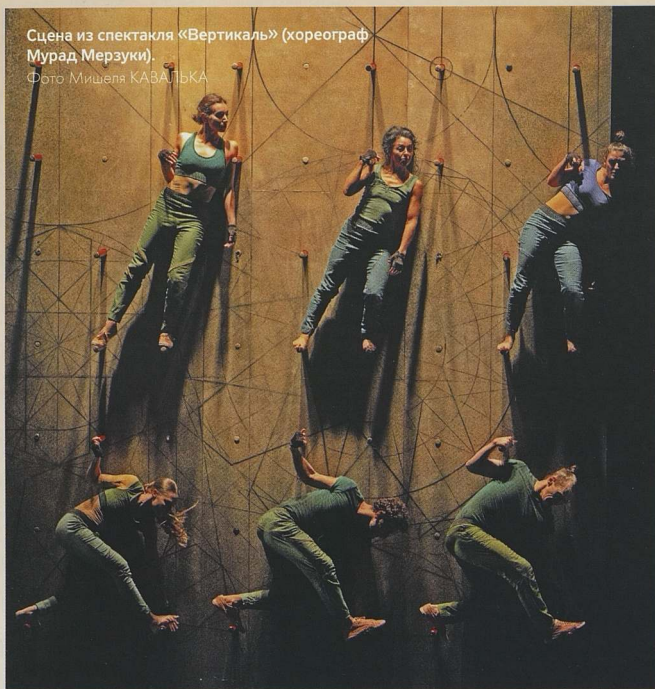
Сначала в спектакле сознательно берется замедленный темп. Автор музыкальной композиции Арман Амар дал возможность музыкальному потоку постепенно набрать мощь, энергию, ритм и скорость. Артисты паря сплетались в воздухе, и отчасти это напоминало фигурное катание, завораживающее скольжение мастеров, но только в воздухе.

Постепенно замедленный темп спектакля нарастал, артисты становились всё более изощренными в своих бесстрашных верчениях, полетах над землей и ввысь, всё более изобретательной становилась и мысль хореографа, который предлагал танцовщикам проникать сквозь движущие стены, взлетать и парить. Музыкальный ритм становился всё более неистовым, как отчаянный порыв в высоту, в космос. А вертикальные полеты артистов — всё более яростными и беспредельными. Пары на пружинящих тросах соединялись в воздухе и разлетались, как воздушные гимнасты. Это свободное парение в сочетании с акробатической смелостью откликалось в публике взрывами энтузиазма.

Не скрою, свойственное некоторым профессионалам чуть сниходятельное отношение к хип-хопу, как к танцу, лишённому философского содержания, опирающемуся только на техниче-

Сцена из спектакля «Вертикаль» (хореограф Мурад Мерзуки).

Фото Мишеля КАВАЛЬКА



ские и физические возможности исполнителей, на спектакле «Вертикаль» рассыпалось в прах. Ничего, кроме восхищения, такое зрелище вызвать не могло. Используя технические средства своего танцевального языка и блистательную физическую форму артистов, Мурад Мерзуки создал абсолютно новую эстетику. В ее основу легли сильные визуальные образы, эффективность и запредельные возможности тела человека.

«Гравитация»

Удивительным образом другое яркое событие фестиваля — мировая премьера спектакля Анжелена Прельжокажа «Гравитация» — смыслово и хореографически рифмовалось с «Вертикаль» Мерзуки. Такое впечатление, что идеи, витавшие в воздухе, осенили одновременно двух художников, работающих в абсолютно разных стилях.

«Гравитация» — это обо всех танцовщиках в мире, осмысление эффекта танца, ремесла движения», — рассказал постановщик. «Луна, Меркурий, притяжение, движение... Гравитация — основа моей работы. Я хотел исследовать ее более глубоко, привлечь гравитацию в дуэтный танец, сделать вес невидимым. Он, будучи использован в танце, не должен чувствоваться. Я искал особый язык для выражения этой идеи, поэтому просил актеров не играть, не изображать ничего. Мы использовали зеркала, линии-ориентир, минималистичные костюмы, лаконичный свет, чтобы ничто не мешало танцу. Меня интересовало новое качество движения — более силового или менее, неважно, поэтому хотелось максимально отдалиться от игры. Тогда создается

загадочная драматургия! В абстрактном произведении ты создаешь загадочную логику для движения, чтобы публика поняла, куда и почему ведет эта логика. Движение как таковое всегда производит самостоятельный эффект. В «Ромео и Джульетте», например, движение продвигает актеров к эмоциям, в бессюжетном балете движение «расцветает» в чувство. Поэтому я не делаю различия между сюжетным и абстрактным балетом. Счастливым момент, когда движение приобретает неожиданную силу и форму.

Как античный герой, путешествуя с острова на остров, удивляясь, я теряю иллюзии и приобретаю нечто большее. Работая в студии, я уподобляюсь скульптору, превращающему свой материал в произведение искусства. Я стараюсь работать так, словно у меня воет нос воображения. Поначалу я хотел использовать в «Гравитации» пуанты, чтобы танцовщицы лучше скользили по сцене. Но потом решил быть более честным с естественным в решении «проблем» гравитации в балете», — так рассказал Анжелен Прельжожака о своей новой постановке.

В соавторы своего спектакля хореограф «пригласил» композиторов Иоганна Себастьяна Баха, Мориса Равеля, Яниса Ксенакиса, Дмитрия Шостаковича, Филиппа Гласса и мастеров электронной музыки. Художник по костюмам Игорь Чапурин не ограничился лаконичными трико, но дал возможность артистам примерить стилизованное под винтаж белье, юбки и туники из неземного газа. Спектакль начинался с голосов космонавтов, переговаривающихся в безвоздушном эфире на русском и английском языках. Медленное вступление под музыку Баха сопровождало мужчин в черно-белых юбках, скользящих параллельно друг другу в белом продолжала в подержках и плавных переходах рисунок первого эпизода спектакля. Жесткое стаккато третьей сцены с его рублеными ритмами и драматическими изломами, где фигуры танцовщиков в экстравагантных перьях и юбках перемешались с танцовщицами в строгих трико, завершалось эпизодом, где три девушки демонстрировали изумительные чудеса равновесия и нереальной силы мускулатуры ног. Стремительные прыжки и пробежки артистов в серых летящих юбках в сопровождении музыки Баха сменялись двумя дуэтами на электронную музыку, где затянутые в черное фигуры женщин в шлемах «ловили» скачки музыкальных ритмов. Синтезаторы в этот момент напомнили лучшие композиции Жана-Мишеля Жарра, видимо, вдохновившего коллег по цеху. Плавные перекаты тел по сцене, словно повторяли наплывы волн музыки.

Главным эпизодом спектакля стала сцена, которую можно было бы озаглавить «Homage Maurice Bejart» — «Посвящение Морису Бежару». Под музыку равельевского «Болеро» плотно сплетенная масса из человеческих тел в белых трико наподобие белья в винтажном стиле, действующая, как единый механизм, под нарастающую, словно разрывающуюся изнутри музыку выплеснулась за пределы очерченного круга. Поддержки вырвались за пределы периметра, танцовщики «растеклись» по полу в синхронных кувырках, акробатических этюдах. В этот момент вспомнился еще один шедевр Бежара — «Весна священная» Стравинского. Это еще более подчеркивалось ритуальностью жертвенного обряда: тела

символических жертв разложены на сцене в соответствии с законами символического жертвоприношения. Они окружали единственную оставшуюся девушку в белом...

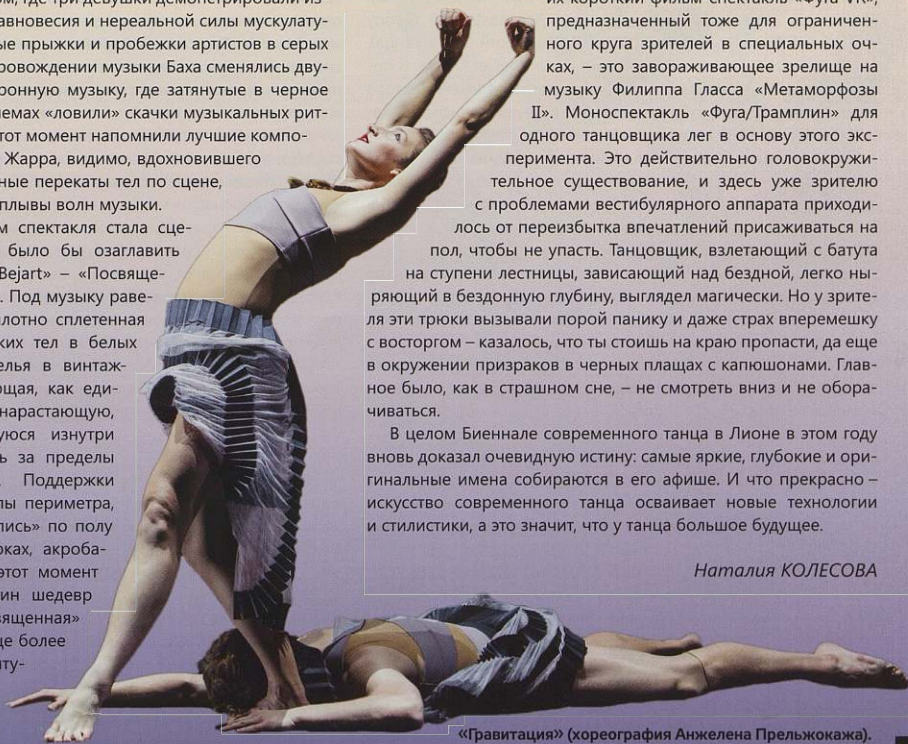
В свободном полете

Удивительно, как нанизались на общую идею свободного перемещения в пространстве лучшие события Biennale de la Danse этого года. Особое место в программе занимали короткие, но впечатляющие опыты с виртуальной реальностью, предпринятые некоторыми хореографами и режиссерами, находящимися «в авангарде авангарда». Словами ощущения от этих 20-минутных проектов выразить трудно, но стоит постараться. Жизнь Жюбин придумал измененную реальность, в которую единоментно могут погрузиться только пять зрителей, оснащенных датчиками на руках, ногах, рюкзачком с аппаратурой за спиной и специальными «вольшебными» очками. Размещая на сценической площадке пять на восемь метров, экипированные зрители попадали в виртуальную реальность. Там они становились маленькими человечками в окружении огромных танцовщиков-великанов, вокруг возникало то пустыня, то современный мегаполис. Великаны двигались, но аккуратно переступали вас, соблюдая границы вашего пространства. Когда вы пытались взглянуть на свои руки или ноги, оказывалось, что ваше тело изменилось, я, например, превратился в худого юношу в ковбойке и джинсах. Когда в нашем пространстве появлялись танцовщики человеческого роста, попытки прикоснуться к ним приводили к тому, что рука проходила сквозь тело, как в фильме фэнтези. Немного испуга и легкого головокружения — но эффект удивительный.

Еще больше преуспели на поприще VR хореограф Иоанн Буржуа и режиссер Мишель Рельяк, специализирующийся именно на фильмах, погружающих зрителей в виртуальную реальность: их короткий фильм-спектакль «Фуга VR», предназначенный тоже для ограниченного круга зрителей в специальных очках, — это завораживающее зрелище на музыку Филиппа Гласса «Метаморфозы II». Моноспектакль «Фуга/Трамплин» для одного танцовщика лег в основу этого эксперимента. Это действительно головокружительное существование, и здесь уже зрительно с проблемами вестибулярного аппарата приходилось от переизбытка впечатлений присаживаться на пол, чтобы не упасть. Танцовщик, взлетающий с батуна на ступени лестницы, зависающий над бездной, легко ныряющий в бездонную глубину, выглядел магически. Но у зрителя эти трюки вызвали порой панику и даже страх вперемешку с восторгом — казалось, что ты стоишь на краю пропасти, да еще в окружении призраков в черных плащах с капюшонами. Главное было, как в страшном сне, — не смотреть вниз и не оборачиваться.

В целом Биенале современного танца в Лионе в этом году вновь доказал очевидную истину: самые яркие, глубокие и оригинальные имена собираются в его афише. И что прекрасно — искусство современного танца осваивает новые технологии и стилистики, а это значит, что у танца большое будущее.

Наталья КОЛЕЦОВА



«Гравитация» (хореография Анжелена Прельжожака).
Фото Мишеля КАВАЛЬКА

Триумф Нидерландского театра танца на фестивале Montpellier Danse

Международный фестиваль современного танца Montpellier Danse является старейшим во Франции и одним из важнейших в мире. Нынешний 38-й сезон фестиваля представил произведения 29 хореографов из 12 стран. За 16 дней 35 000 зрителей увидели на 35 площадках 27 постановок, из них 16 были премьерными или впервые показанными во Франции.

В богатой программе фестиваля, которую мастерски составил его директор Жан-Поль Монтанари, нашли отражение многие направления современного танца. Премьерные постановки показали знаменитые труппы Dresden Frankfurt Dance Company (Германия), Batsheva Dance Company (Израиль), Compania Nacional de Danza (Испания), Ballet du Capitole (Франция), Nederlands Dans Theater (Нидерланды). Феноменальный триптих нидерландской труппы триумфально завершил фестиваль.

Талантливый руководитель Жан-Поль Монтанари посвятил 35 лет своей жизни организации и развитию международного фестиваля Montpellier Danse. Каждый его сезон он наполняет множеством ярких открытий и рядом важных событий. Подтверждением тому является чрезвычайно насыщенная, широкая программа нынешнего фестиваля. Для его завершения Монтанари пригласил, и оправданно, прославленную труппу Nederlands Dans Theater – NDT (Нидерландский театр танца), и она в шестой раз приняла участие в Montpellier Danse. В последние два вечера фестиваля в Оперном театре имени Гектора Берлиоза, вмещающем 1850 зрителей, при аншлаге был показан хореографический триптих. По обилию лексических и стилистических новаций он стал главным аккордом многоликой и полифонической панорамы фестиваля. Триптих составили разнохарактерные пьесы «Shut Eye» («Закрытый глаз»), «Partita for 8 Dancers» («Партита для 8 танцовщиков»), «Woke up Blind» («Проснулся слепым»), которые поставили, соответственно, Соль Леон и Пол Лайтфут, Кристал Пайт, Марко Геке. Творчество трех первых хореографов уже обрело мировую славу.

«Shut Eye» – «Закрытый глаз». Эта 42-минутная пьеса для восьми танцовщиков является подлинным шедевром. Ее создала Соль Леон и Пол Лайтфут – талантливые хореографы и любящие супруги, уже 7 лет возглавляющие NDT – самую красивую танцевальную труппу. Мировая премьера «Закрытого глаза» состоялась 29 апреля 2016 года на сцене Zuiderstrandtheater в Гааге. После премьеры в Монпелье Соль мне сказала, что давно мечтала о создании этой пьесы, в которой стремилась воплотить чрезвычайно хрупкое и зыбкое эмоционально-психологическое состояние человека, находящегося между реальностью и сном. Следуя этой концепции, Соль с коллегами сделала для пьесы компьютерный фильм, негативные изображения которого постоянно проектируются на черных стенах сумрачной сценографии, придуманной хореографами. Визуальный ряд составляют странные образы, как бы призраки: они медленно и пластично проистекают по стенам, формируя фантастические картины скользящих сневидений. Танцевальное действие гипнотически разворачивается под дивную музыку Олафура Арнольдза, соз-



Дуэт из пьесы «Партита для 8 танцовщиков».

Photo by Rahi REZVANI

дающую чарующую атмосферу тайны и мистики. Звуковая программа искусно составлена из небольших фрагментов, взятых из разных по характеру камерных произведений исландского композитора, отвечающих драматургии и концепции пьесы. Авторы сценических костюмов и освещения – Джойк Вайссер, Хермыен Холландер и Том Бевурт соответственно.

В сумраке ночи в глубине черной сцены появляется лик луны и парящие вуали святающегося тумана. В легком мареве мелодичных звуков рождаются загадочные образы. С обнаженным красивым торсом является танцовщик: как бы олицетворяя Дух, он исполняет сольную вариацию, завораживая текучей пластикой и широкой жестикуляцией. Возле него возникает танцовщица, как бы Душа: в черном наряде она оказывается в сильных руках надежного партнера, с которым диковинно переплетается в акробатическом дуэте. Легко взмывая в сложных подержках, танцовщица интригующе корчит гримасы и расточает ужимки. Музыкальная тема завершается, и дуэт исчезает: партнеры, как бы находясь в состоянии сна, медленно расходятся по двум «лунным дорожкам» и погружаются в темноту «оркестровой ямы». Вскоре из нее выходит Девушка и, мягко ступая по «лунной дорожке», подходит к двери, возникшей в глубине сцены. Дверь раскрывается, и на сцену выходит современно одетый Юноша. Под пронзительную тему солирующей скрипки Девушка и Юноша параллельно исполняют потусторонние вариации, затем составляют интересный и напряженный дуэт, новаторская лексика которого отражает сложные взаимоотношения персонажей. Партнерша исчезает в темноте «оркестровой ямы», а из нее выходят на сцену два современно одетых танцовщика. Медленно ступая по «лунным дорожкам», они подходят к двери, возле которой встречают Юношу и вместе с ним формируют танцевальное трио. На фоне мелодичной музыки трио развивается контрастно: персонажи танцуют как поочередно, так и синхронно вместе, поразительно быстро и виртуозно исполняя механические движения с громким кряхтением. В ходе этого номера из двери медленно выходит, продвигаясь спиной, второе трио танцовщиков. Одетые в черные костюмы, и как бы олицетворяя «тени» первого трио, они динамично танцуют под бурную ритмичную музыку, демонстрируя сольные вариации, синхронные дуэты и трио. Все эти номера восхищают изяществом и красотой богатой лексики с обилием акробатической новации, пластической пульсации и графической жестикуляции.

Тем временем первое трио заторможено передвигается по сцене, отрешенно выполняя синхронные жесты.

Неожиданно сновидение прерывается: возникает тишина, и все разом замирают. Вскоре танцевальное действие продолжается, заворачивая новыми номерами и видениями. Два мужских трио постепенно объединяется в загадочный ансамбль, пленяющий танцевальными и пластическими метаморфозами. Причудливый ансамбль, инкрустированный оригинальными соло, вскоре распадается: два персонажа лежат замирают, а три танцовщика, воплощающих «тени», поочередно исчезают. Оставшийся в пятне света танцовщик снимает рубашку и с обнаженным торсом, словно Дух, исполняет яркое гипнотическое соло, как бы воскрешая первые картины сновидений. Под звуки ностальгической музыки на сцене появляются Девушка и Юноша. Это видение пытается разрушить танцовщик из трио «теней». Дух его изгоняет, и влюбленные сливаются в дуэте. Параллельно проходят сольные номера разных персонажей. Сцена наполняется мистическим многообразием танцевально-пластических воспоминаний...

В следующей картине вновь предстает магический дуэт Духа и его странной партнерши: музыкально извиваясь в сложнейших подержках, она периодически тарасит глаза и провокационно высовывает язык. Акробатический дуэт чарует фантастической лексикой. От восхищения и тайны публика в зале замирает и почти не дышит. Начинается новый дуэт Девушки и Юноши: они то сближаются, то расходятся, проделявая замысловатые движения и эффектные связки. Под волшебные звуки до-диез-минорного нокторна Фредерика Шопена, исполняемого на скрипке, один из персонажей танцует дивную вариацию, вдохновенно сплетенную из текучих линий и украшенную фигурными пируэтами. Под фортепианную интерпретацию того же Нокторна пара влюбленных вдохновенно парит в большом и сложном дуэте, в котором Юноша вдруг падает. Девушка помогает ему подняться, и они уходят в темноту за дверь. Неожиданно дверь закрывается, и её охватывает светящееся марево приведения: оно скользит по стене и усиливает тайну. Под меланхолическую музыку один из персонажей устремляется к двери, но, не осмелившись её открыть, исчезает. Раздаются хрустальные звуки рояля, дверь открывается, и на сцену выходит партнерша Духа. Она исполняет красивое соло. К светлым звукам рояля дополняются мягкие аккорды контрабаса; при этом танцовщица высоко взлетает и грациозно кувырывается на руках трех танцовщиков-«теней», вышедших из открытой двери. Музыка меняется: звучит оркестр и возникает диск луны. «Тени» исчезают, а танцовщица возвращается к двери, открывает её и встречает своего преданного партнера с обнаженным торсом...

Так романтично и мистично завершается вдохновенное творение двух хореографов, которые не только создали фантастический мир сновидений и грёз, но и наполнили его обилием пленительных лексических новаций. Важно отметить, что в этой пьесе абсолютно все танцевальные движения, как стремительные, так и заторможенные, непрерывно находятся в полном соответствии с внутренним магнетическим ритмом хореографии, который удивительным образом точно и логично соотносится с многоликим музыкальным сопровождением, звучащем в разных тональностях и темпах. Это ритмическое таинство функционирует идеально!

Танцпеса «Partita for 8 Dancers» – «Партида для 8 танцовщиков» – недавняя постановка Кристал Пайт, осуществленная в сотрудничестве с Каролин Шоу, которая и сочинила вокальную композицию. Авторы сценографии – Джей Говер Тейлор и Марк ван Халден. Мировая премьера пьесы состоялась 17 мая 2018 года на сцене Zuiderstrandtheater в Гааге.

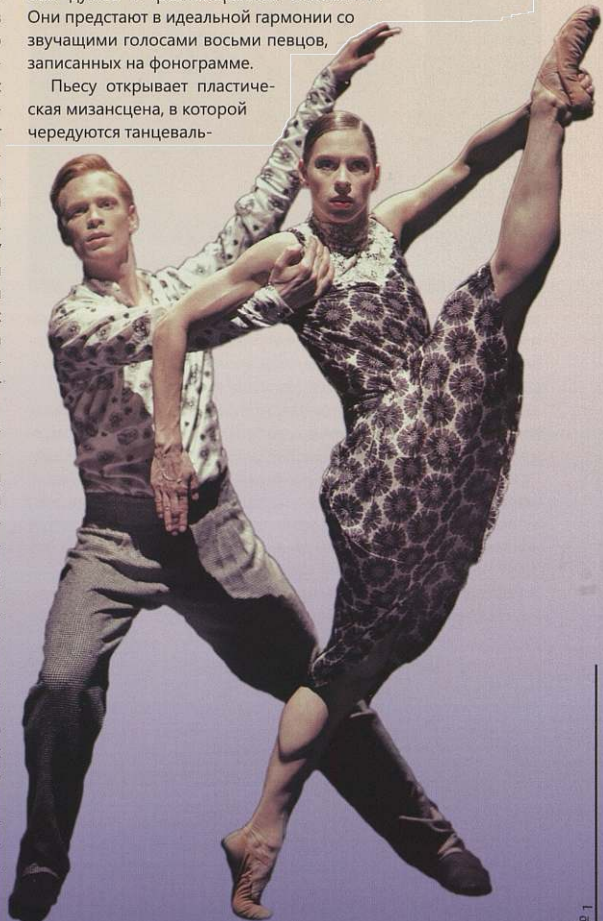
О своем новом творении Пайт сказала: «Партида для 8 танцовщиков» – это одновременно интерпретация музыкального произведения Каролин Шоу и способ выразить ей мою благодарность. В процессе постановки пьесы её «Партида» была и картой, и гидом. Она показала мне путь и меня ободрила. Иногда мне

казалось, что Каролин Шоу рисует линию как бы через меня, подключаясь к ней для визуализации. Её музыка звучит необычайно точно, как геометрия и любовь. Существует бесчисленное множество путей, чтобы сделать это видимым. Вот один из них».

Вокально-танцевальный дивертисмент разворачивается на фоне живописной заставки – светящегося бордового полотна, очерченного внизу полосой оранжевого цвета. По ходу пьесы яркость свечения полотна и полосы периодически меняется, причем не одновременно и на волновой манер, что производит загадочное впечатление и придает дополнительную динамику развитию хореографического действия. Важный вклад в него вносят и сценические костюмы: элегантные брюки с лифами и майками, выполненные из атласа ярких цветов, наполняют танец контрастной живописностью; её усиливает и развивает прекрасное поставленный свет. В таком изыщом оформлении предстает хореографическая пьеса, созданная в авангардной рафинированной эстетике, получившей отражение в новой стилистике и лексике танца. «Партида для 8 танцовщиков» – своеобразное творение Пайт, в котором вокальные номера обретают адекватное танцевальное воплощение, благодаря феноменальной фантазии и специфической лексике хореографа. Богатую лексическую палитру украшают причудливые связки и полетные подержки, музыкальная пластика и текучая акробатика. Полностью соответствуя вокальному циклу, дивертисмент искусно выстроен из сольных вариаций, многочисленных дуэтов и разнообразных ансамблей.

Они предстают в идеальной гармонии со звучащими голосами восьми певцов, записанных на фонограмме.

Пьесе открывает пластическая мизансцена, в которой чередуются танцеваль-



Дуэт из пьесы «Закрытый глаз».

Photo by Rahi REZVANI

ные фразы с образной пантомимой, и это происходит в сопровождении оживленной дискуссии всех восьми исполнителей «Партиты». Наконец, договорившись о порядке совместного выступления и сделав несколько проб, артисты начинают танцевальный дивертисмент под красочное и виртуозное пение а саpелла. Точно следуя форме и структуре, содержанию и стилю вокальных номеров, на сцене предстают их адекватные вариации в танце. Дивертисмент разворачивается так органично, живо и увлекательно, что кажется, будто артисты не только исполняют интересно поставленные номера, но и наслаждаются своей свободной импровизацией, театрально обыгрывая пение в танце. Нужно сказать, что вокальные вариации развиваются весьма специфично, и это получает тождественное отражение в танце. Например, забавное пение с шутивым «аханьем» комично и образно предстает в «аховых» соло и дуэтах. С филигранным мастерством придуманы ансамбли: многоликие и динамичные, они предстают как живой и единый вокально-танцевальный организм, испытывающий непрерывные трансформации. Причудливые метаморфозы ансамблей пленяют музыкальной кантиленой и пластической текучестью. Важнейшее достоинство

в этой пьесе Марко Гёке снова касается сути человеческих эмоций, используя чистые и чрезвычайно сложные движения».

Пьеса «Проснулся слепым» придумана и поставлена с такой феноменальной фантазией и таким высочайшим мастерством, что подвластно, пожалуй, только гению! Под ностальгическое звучание песни «Ты и я» на фоне черного задника с одиноко горящей звездой начинается дивертисмент, составленный из быстро сменяющихся виртуозных соло, синхронных дуэтов и ансамблей, впечатляющих экспрессивной пульсацией тела и специфической жестикуляцией. Для достижения предельной пластической выразительности пьесу исполняют танцовщики с обнаженными торсами, а танцовщицы облачены в лифы телесного цвета. В первой половине дивертисмента все одеты в черные брюки, как бы подчёркивая минорный настрой песни «Ты и я». Авангардная, чрезвычайно трудная пьеса ярко отражает творческую специфику Гёке. «Исполнять его хореографию – все равно, что учить китайский», – сказал танцовщик Рэйн Путмакер. Самобытный стиль Гёке характеризуется резкостью и угловатостью механических и нервных движений, исполняемых предельно быстро и с диковинными изворотами. Специфическую лексику хореографа составляет широкая палитра пластических пульсаций и трепетных жестов. Похоже на вибрацию или дрожь, они неизменно сохраняют чарующую элегантность и утонченную музыкальность. Хореографическое действие пьесы «Проснулся слепым» разворачивается необычайно динамично и напряженно, хотя танцевальные номера часто протекают почти на одном месте, но с обилием замысловатых и судорожных изгибов и вывихов. Несмотря на каторжный труд по освоению столь изобретательной, но изнурительной стилистики и лексики танца, артисты великолепно освоили главные их тайны, и блистательно исполняют многочисленные номера дивертисмента.

Вторая часть пьесы разворачивается под звучание светлой и радостной песни «Путь молодых влюбленных». Следуя мажорной тональности песни, артисты представляют номера более ритмично и энергично. В ярко красных брюках они зажигательно танцуют на фоне черного задника, инкрустированного россыпью лучезарных звезд. Невероятно быстрые, абстрактные вариации с обилием механических вибрации и пульсации формируют потусторонний мир. Но экспрессивное пение и оптимистический настрой текста песни создают атмосферу ярких и сильных эмоций. Этот вокально-пластический контраст производит потрясающее впечатление и говорит о феноменальном даровании хореографа. Своим искусством он талантливо создает особый, взвинченный и нервный мир, в котором, кажется, заблудился человек или скрываются глубины его подсознания. Одержимый ритмической пульсацией и вибрацией, Гёке творит хореографические чудеса, которые описать невозможно. Для пьесы «Проснулся слепым» он сочинил множество новаторских вариаций, поэтому танцевальное действие постоянно меняется и прогрессирует.

Сложность и разнообразие номеров, а также темп их исполнения всё время нарастает. В финале все семь артистов завораживают безумно быстрой, синхронной пульсацией и особенно конвульсивной вибрацией кистей, порождающей даже галлюцинации. В последнем, самом большом и напряженном, соло танцовщик настолько стремительно и виртуозно демонстрировал ритмичную жестикуляцию, что его движения визуально слились в единый сплошной поток. Это произвело шоковое впечатление! Закончив соло и уходя со сцены, танцовщик на прощание крикнул «Good night». Публика, сраженная феноменальным танцем и дружеской репликой, взорвалась от восторга и в зале вспыхнули бурные овации! Так эффектно и триумфально завершился хореографический триптих Нидерландского театра танца и 38-й сезон фестиваля Montpellier Danse.

Виктор ИГНАТОВ

Фото предоставлены пресс-службой фестиваля.



Соло из пьесы «Проснулся слепым».

Фото D.R.

и особенность пьесы состоят в том, что все тончайшие нюансы и яркие контрасты вокала получают настолько адекватное и рельефное воплощение в танце, что, глядя на движения при отсутствии звука, можно услышать экспрессивное пение.

Пьесу завершает лирико-пластическая мизансцена, по ходу которой звучит литературный текст. В группе артистов рождаются сольные танцы двух влюбленных. Они стремятся объединиться в дуэте, но для этого должны преодолеть связи, удерживающие их с ансамблем. Интересно разыгранную мизансцену венчает счастливый финал с горячим поцелуем. Под радостную вокальную тему и солнечное свечение декоративной полосы артисты весело танцуют, но свет угасает.

«Woke up Blind» – «Проснулся слепым», наполненная песнями Джеффа Бёкли, 15-минутная пьеса, для которой Марко Гёке придумал не только хореографию, но и оформление, впервые была показана 4 февраля 2016 года на сцене Zuiderstrandtheater в Гааге.

Суть пьесы её драматург Надя Кадел выразила так: «Две песни Джеффа Бёкли – «Ты и я» и «Путь молодых влюбленных», освещают любовь по-разному. Первая песня – медленная с растянутыми мелодиями. Вторая песня исполняется под аккомпанемент гитары, звучащей быстро и неистово. Эти песни служат основой для хореографии Марко Гёке. Танцовщики, захваченные акустической вселенной, своим высоким искусством противостоят вокальной силе и безумству гитары Деффа Бёкли. Как молодые сумасшедшие влюбленные, они бросаются в неизвестность, не думая о последствиях. Они одержимы только стра-

Алисия Алонсо приглашает

В Гаване завершился XXVI Международный фестиваль балета имени Алисии Алонсо.

Если условно выделить четыре стихии танца, то это, безусловно, Галина Уланова, Алисия Алонсо, Иветт Шовире, Майя Плисецкая. Имя здравствующей Алисии Алонсо, великой легенды балета XX века, для кубинцев священо. Оно планетарно и привлекает на фестиваль в Гавану балетных звезд и талантливых молодежь со всего мира.

С каждым годом Куба стремится к большей открытости во всех сферах, представляя всему миру свой самобытный национальный колорит. И всё-таки не ром, сигары и мараки говорят о рейтинге достижений. Визитной карточкой страны по-прежнему гордо считается Национальный балет Кубы. Он сегодня находится в прекрасном состоянии и во многом благодаря уникальной школе с чудесными традициями и педагогами. Это кузница первостатейных виртуозов. Особенно впечатляет мужской состав Кубинского балета своей техникой, эмоциональностью и партнерством. Появилась плеяда молодых исполнителей, пластически незаурядных, наделенных удлинёнными линиями. Каждый раз, возвращаясь на танцующий остров, не досчитываешься среди кубинских солистов и премьеров прошлых фестивалей, которые проводились раз в два года. И хотя лучшие танцовщики оседают в западных труппах, где всегда имеются вакантные места для кубинских виртуозов, из урожайных недр школы каждый год выходят в большое плавание новые таланты.

На нынешний XXVI Международный фестиваль балета имени Алисии Алонсо в Гавану съехались питомцы кубинской школы разных лет со всех концов планеты (и как оказалось, наряду с русскими балеринами во множестве балетных компаний кубинские танцовщики возглавляют иерархический корпус солистов). Их приезд восторженно был принят гаванской труппой, проводившей ныне очередной балетный фестиваль, посвящая его 70-летию профессиональной компании Алисии Алонсо. К сожалению, почтенный возраст и болезнь впервые не позволили Алисии Алонсо присутствовать на спектаклях форума. Всегда ее появление на прежних фестивалях вызывало бешеный восторг публики и придавало атмосферный градус мероприятиям. Но и в этот раз она незримо была вместе с боготворящими ее зрителями и артистами, пиететно впитавшими исполнительский стиль Алонсо. 75-летнему юбилею ее сценического дебюта в заглавной пар-

тии в балете «Жизель» был посвящен отдельный гала-спектакль, в котором, сменяя друг друга, выступили три состава главных персонажей: Вьенсай Вальдес, Садаисе Аренсибиа, Греттель Морехон (Жизели) и Дани Эрнандес, Рауль Абреу, Рафаэль Кенедит (Альберты). Эмоционально насыщенная гамма интерпретаций, индивидуальные краски солистов придали спектаклю объемность звучания.

«Жизель» рефреном пыла по волнам фестиваля, украшая его афишу неоднократно. Сменялись в динамичной органике составы, представляя яркие персоналии труппы и именитых гастролеров. Хи Сео и Кори Стерн из Американского балетного театра разыграли пронзительную историю любви. Чистота поз, осмысленность стиля балерины во втором акте позволили увидеть большую репетиторскую работу ученицы Вагановой Ирины Колпаковой. Знаменитый кубинец Роландо Сарабиа, впервые вернувшийся танцевать на родину из США, удивил своей интерпретацией графа Альберта. В нем кипел необузданный темперамент и фонтанировали эмоции. А в самые драматичные моменты он не только аффектировал отчаяние, падал навзничь, но и не забывал о своем коньке – выхрежных пируэтах. Его партнерша Садаисе Аренсибиа, напротив, была с головой погружена в потустороннюю нирвану, и заметно было, что ее идея фикс – максимально приблизиться к сценическому образу Алонсо. Самая именитая кубинская прима Вьенсай Вальдес представила молодого красивого премьеря Рафаэля Кенедита. Виртуозка Вальдес, имеющая в мире устойчивую репутацию маститого профессионала, не нуждается в комплиментарных дополнениях, а вот ее кавалера, только пребывающего на старте карьеры, следует отметить за искренность чувств и свободную технику. В па де де из второго акта «Жизели» в концертном исполнении единственная из русских балерин Мария Кочеткова (ныне представляющая Балет Норвегии) и премьер Нью-Йорк Сити балета Хоакин де Лус. Они впервые встретились в этом дуэте, но их чуткое взаимодействие в ансамбле ни на миг не напомнило о дебютности. Находящаяся на пике балеринской формы, Кочеткова восхищала тонкой интерпретацией и филигранной выделкой нюансов.

Блокбастерский формат танцевального форума, проходившего в течение десяти дней на пяти сценических площадках, блестяще объединил показы лучших репертуарных хитов в пиршестве концертных программ на любой вкус с завидным изобилием мировых и кубинских премьер.

Даниел Улбрик. «Тарантелла».



Адриан Санчес в балете «Волшебная флейта».



Наряду с отдельными актами из балетов «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Дон Кихот» в исполнении артистов Кубинского балета были представлены «Кармен-сюита» Альберто Алонсо, «В ночи» Джерома Роббинса, «Смерть Нарцисса» в хореографии Алисии Алонсо, «Проспера» (по шекспировской «Буре») Кати Марстон, «Волшебная флейта» (по мотивам хореографии Льва Иванова) и зажигательный и веселый финал «Золушки» Педро Консуэгры на музыку Иоганна Штрауса-сына. Во всем блеске сегодня раскрылось дарование элегантного премьеры Дани Эрнандеса, появились молодые амбициозные артисты Греттель Морехон, сразившая своими фуэте по диагонали вперед и назад и вращениями с переменной фиксированных точек вокруг оси, полетная Клаудиа Гарсия, уверенные, куражные Адриан Санчес и Рауль Абреу, с прекрасными физическими данными эластичный Янкиэль Васкес, энергичный Даниэль Риттолес, техничная Чанель Кабрера, обладатель красивейших линий высокий Кома Табада, незабываемый в современном репертуаре выразительный Ариам Леон, эффектная Хинетт Мончо.

Среди иностранных гостей большой успех имели Мария Кочеткова и Себастьян Клоборг в изобилующем поддержками современном номере «В конце дня» Дэвида Доусона, Мариан Вальтер из Балета Берлина, исполнивший «Лакримозу» Моцарта, совсем юная и хрупкая американка Элизабет Байер, Фернандо Монтаньо из Лондонского Королевского балета, страстно станцевавший номер «Gallardo» на музыку Вивальди и Пьяццоллы, лиричка Жюли Шарле из Тулузы, Макарена Хименес из



Вьенсай Вальдес и Рафаэль Кенедит. «Жизель»

Балета театра Колон (Аргентина), виртуозно станцевавшая в каверзном нуреевском па де де из «Щелкунчика». Своих земляков Адиярис Альмейду и Тараса Домитро из США и Янелу Пиньеру и Камило Рамосу из Австралии кубинцы встречали неистовым ором. Прекрасный номер «Есть ли кто-нибудь там» на музыку группы «Пинк фloyd» в хореографии Петера Бразра экзотично исполнили бразильянка Летисия Кальвете и француз Флориан Кадор из компании «Европа балет» из австрийского городка Санкт-Пельтен. А в Театре Марти зажигали артисты фламенко.

В фестивале приняли участие звезды американского балета. И это неспроста: Алисия Алонсо много лет работала в США. Она с 1937 года танцевала на сценах Бродвея, а с 1940-го в течение 16 лет не расставалась с труппой Американского балетного театра (АБТ). Выразить почтение ее таланту приехали артисты не только из АБТ, но и из Нью-Йорк Сити балета, которому предоставили два вечера. Поразил Даниел Улбрик: его обаяние, непревзойденная виртуозность в сплавле с артистичностью ставят танцовщика в ряд самых интересных фигур балета сегодня. Талант артиста искрился в балансной «Тарантелле» с Индианой Вудворт, в «Sing Sing Sing» в собственной хореографии на музыку Бенини Гудмена с Даниэлой Динис и в номере «Трое мужчин» на музыку Астора Пьяццоллы в хореографии Дэниэля Улбрика, Дениса Дроздюка, Лекса Ишимото. С Улбриком эффектно «состязались» в мастерстве Джозеф Гатти и Денис Дроздук. В составе американской

делегации выступила самая интересная балерина из Нью-Йорк Сити балета Стерлиг Хилтин. По облику и по тонкости исполнения напоминающая Дарси Кистлер, Хилтин покорила прочувствованным исполнением Баланчина. В па де де Терпсихоры и Аполлона с Гонсало Гарсия балерина своей поэтичностью и красотой линий превращала хореографический текст в искусство высшей пробы, когда каждое движение приобретало художественную ценность.

Номер «Непреодолимый» представили американские украинцы-фрилансеры Антонина Скобина и Денис Дроздук (его же хореография). Виртуознейшее исполнение сплава техники балльных танцев, классики и контемпорари захватывало дух.

Новое имя АВТ – Арэн Белл. Он только два года в компании, служит в кордебалете, но на сцене проявляет явные качества премьеры. Белл хорошо сложен, высокий, с отличным арсеналом техники и мягкой классической манерой танца. Достояно выступил с примой Изабеллой Бойлстон в трудном па де де из «Дон Кихота» в гала-концерте в честь Мариуса Петипа.

Неожиданным сюрпризом стало выступление солистов Чешского Национального балета. С приходом Филипа Баранкевича, бывшего премьеры Штутгартского балета, на должность артистического директора уровень труппы качественно изменился и обновился ее состав. Никола Марова и Адам Звонарш успешно исполнили дуэт из «Баядерки». Адама сегодня российские балетоманы, да и все телезрители канала «Культура», знают по проекту «Большой балет». В труппе прекрасно смотрится молдавanka Алина Нану, технически самая крепкая и отличная выученная. В паре с Ондржеем Винклатом они исполнили па де де из «Дон Кихота» под восторженные крики зала. Винклат совершенно владеет фразеологией музыкального дыхания танца, чувством позы, пластичностью и блестящим артистизмом. Московскому зрителю предстоит познакомиться с этим артистом, но в качестве хореографа: он будет участвовать в ближайшем проекте «Точка пересечения» в Московском театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. В па де де из «Корсары» выступили бывшие артисты Пермского балета Евгения и Никита Четвериковы. Они великолепно адаптировались в труппе и, как мне показалось, стали танцевать раскованнее и виртуозней. Кубинская публика принимала их очень тепло.

Датский театр танца в хореографии Понтуса Лидберга показал спектакль «Сирена» на музыку Франца Шуберта и Стефана Левина. Балету дано название мифического существа, своим пением привлекающим и завлекающим моряков в гибельные места. Сочинение о долгих скитаниях по лабиринтам души переключается с линии о несбыточных мечтах Улисса. В спектакле переплетено повествование и абстракция, реальность и фантазия.

Свою хореоверсию «Кармины Бураны» Карла Орфа представил Балет Большого театра Женевы в хореографии Клода Брюмашона и его ассистента Бенжамена Лямарша. Пластика перемежается с рваными движениями прыжков, отжиманий, пробежек, акробатических элементов, поддержек на руках и плече и судорожным сотрясанием тел и конечностей. А броскость изобретательно-экстравагантных костюмов Ливии Стояновой и Ясены Самуилова и диктат музыки подавляют танец.

Большой заключительный гала фестиваля завершился номером-приношением «Для Алисии» в хореографии Тани Вергары на музыку Франка Фернандеса (он же за роялем) в исполнении звезды труппы Вьенсай Вальдес. На экране демонстрировался видеотанец рук Алисии Алонсо, которому пластически вторила танцем на сцене Вальдес. Она порой останавливалась, облокотившись о рояль и, вглядываясь в облик великой Алисии, склонялась в глубоком реверансе. Это был трогательный момент искреннего и сердечного почитания великой Алонсо, создавшей и прославившей Кубинский балет.

Александр ФИРЕР

Photo by Alicia SANGUINETTI

Для отдыхающей столицы

В восемнадцатый раз в Москве с успехом прошли летние балетные сезоны — среди всех визитных карточек отдыхающей столицы одна из самых популярных и доступных пытливому или не очень зрителю. Главной особенностью сезонов является небаснословная возможность обогатиться классическим балетным репертуаром в кратчайшие сроки: в этом году, как и ранее, был представлен ряд наиболее известных постановок, некогда вышедших под эгидой таких авторитетных хореографов, как Мариус Петипа, Леонид Лавровский, Василий Вайнонен, Асаф Мессерер, Александр Горский.



Юлия Журавлёва и Дмитрий Лазовик. «Дон Кихот».

Прославление жемчужин классики эстафетной палочкой передается разными труппами со всей России и из других стран из года в год: это «Театр La Classique», «Киев Модерн-балет», Марийский государственный театр оперы и балета и другие.

Этим летом три труппы — «Национальный классический балет», «Театр балета Арт-Да», «Театр Смирнов балет» — внесли свою лепту в проект и запомнились москвичам и гостям столицы как ратующие за сохранение танцевального наследия коллективы.

«Театр балета Арт-Да» под руководством Валентина Грищенко ревностно несет венец долга и ответственности перед великими классическими балетами. «Золушки», «Жизели», «Ромео и Джульетты», «Лебединое озеро» неоднократно занимали сцену РАМТа в исполнении «Театр балета Арт-Да». Основанный не так давно, коллектив пополняет свои ряды выпускниками всевозможных хореографических училищ и ездит на гастроли, продолжая свою деятельность.

Ходовая во все времена фраза «нет предела совершенству» будет здесь довольно уместна, и исполнительский аспект молодых дарований можно метафорически отнести либо к неловкому полету неоперившихся птенцов, либо к дилетантизму. Трemorно дрожащие руки Париса в поддержке с Джульеттой, периодические подсакальзывания артистов кордебалета и многие другие недочеты создают общую картину, а картина, как известно, не будет хорошей, если позволять себе рисовать небрежными мазками. Даже неискусенному зрителю, которому посчастливилось сидеть в первых рядах, так же были заметны эти разнородные «эксцессы». За доведенной до автоматизма техникой и безотчетной пластической интерпретацией музыки терялась душевная сторона исполнения — то, что делает балет балетом, а не набором танцевальных фраз со слабым налетом артистизма и чувства ансамбля. Классические балеты в подобном исполнении действительно выполняют больше ознакомительную задачу — как проводник в знаменитый репертуар, не более. Однако многочисленная впечатлительная публика была благодарна и рукоплескала.

Приятным блистательным украшением «сезонов» стал «Театр Смирнов балет». В 1989 году, когда труппа была еще под покровительством Виктора Викторовича Смирнова-Голованова и носила название «Театр классического балета Смирнова-Голованова», состоялась ее первые гастроль, и уже тогда коллектив начал зарекомендовать себя не только в России, но и за рубежом. Будучи неоднократным участником летних балетных сезонов, он без конца продолжает радовать качеством постановок: «Дон Кихот», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». «Театр Смирнов балет» сразу запоминается исполнением, что называется, без изъяна: чистые поддержки, отточенная техника и глубокая одухотворенность и драматизм непосредственно в самом языке танца. Солистка труппы Юлия Журавлева на своем примере показала, что значит не танцевать балет, а прожить балет. Ее природные чарующие манкость и артистизм отзывались в каждом па и пируэте вплоть до кончиков пальцев рук. Кирти в ее исполнении блистала твердохарактерным темпераментом и искренней улыбкой. Именно с этой стороны можно назвать Юлию Журавлеву жизнеутверждающей и полной эстетико-пластического дарования балериной. Каждое ее появление в актах не отдает вульгарной броскостью или, наоборот, блеклым «амбре» присутствия — взаимодействия с другими артистами на сцене театра, она органично вляется в общий рисунок.

«Театр Смирнов балет» впечатляет не только солистами, но и слаженным кордебалетом. Можно сказать, он является примером ответственного в отношении своего дела коллектива. Сейчас им руководит Людмила Нерубашенко, и нам, в свою очередь, остается только пожелать ему дальнейшего творческого развития.

Подводя итоги восемнадцатой годовщины проекта, нельзя все же обойти стороной сам факт стремления приучить широкую аудиторию к прекрасному. Это, по меньшей мере, заставляет отдать дань глубокого уважения его организаторам.

Дарья ОСТЕР
Фото пресс-службы
«Театра Смирнов балет»

Сияние «Лебединого озера» озаряет туманный Альбион

В начале лета 2018 года Королевский балет театра Ковент-Гарден показал долгожданную премьеру «Лебединого озера» в новой редакции Лиамы Скарлетта. А уже в августе Санкт-Петербургский театр под управлением Константина Тачкина привез русскую классическую постановку для показа на сцене Лондонского театра «Коллизеум».

Организаторов гастролей не смутил факт возможного перенасыщения просмотров английской публикой одного и того же балета, хотя и в разных постановках.

Что же такого волшебного-притягательного в незамысловатой истории, затрагивающей самые тонкие нити нашей души? И почему именно балет «Лебединое озеро» является неотъемлемой частью репертуара практически любого классического и неоклассического театра мира?

«Лебединое озеро» занимает особое место в истории и развитии балета не только в России, но и в Англии. Мало кто помнит о том, как происходил перенос этого балета из России в Европу, в частности в Лондон.

Одним из самых значимых событий, связавших постановку Мариуса Петипа в России и становление английского «Садлерс-Уэллс балете» (ныне Королевский балет), стала возможность получения Дамой Нинет де Валуа, в то время возглавлявшей первую балетную труппу «Олд Вик», от Николая Сергеева наичценнейших театралных записей из Мариинского театра, сделанных по системе Владимира Степанова.

После того как Николай Сергеев в 1917 году приехал в Англию, спасаясь от революции, он регулярно использовал эти материалы во время восстановления балетов Петипа, включая и жемчужину классического репертуара – «Лебединое озеро». Именно эти балеты составили фундамент будущей труппы Английского балета, впервые показанные в балетной компании «Олд Вик», созданной в 1932 году. И тем не менее, вы практически не найдете публикаций о влиянии балетов Петипа, составивших основу репертуара первого Английского балетного театра.

«Лебединое озеро» остается лучшим образцом классического русского балета так же, как «Жизель» – французского. Но, тем не менее, не всем компаниям удается передать танцевальную магию зрителю. Так, например, предыдущая английская постановка «Лебединого» в редакции Энтони Дауела, на мой взгляд, была полным провалом.

Скажу честно, идя на просмотр «Лебединого озера» гастрольной труппы Константина Тачкина, я не ожидала многого. Зная не понаслышке все сложности организации балетных концертов, гастролей и проектов, я понимала, что зачастую небольшие кампании сталкиваются со многими проблемами. Ограниченный бюджет, маленькие площадки, лимитированный



Ирина Колесникова и Кимин Ким.
«Лебединое озеро».

состав труппы и большое количество изнуряющих спектаклей. Такие сложности обычно отражаются на качестве исполнения, скудных декорациях и упрощенных костюмах.

Но в этот раз мне довелось приятно удивиться достигнутым результатом организаторов.

Эффектные костюмы, безукоризненный свет, подчеркивающий продуманные и эффектные декорации, создали идеальную атмосферу, позволяющую зрителю полностью погрузиться в волшебство этого балета.

Самые яркие впечатления остались от исполнения собственных и приглашенных солистов – Ирины Колесниковой, Юлии Степановой, Александра Волчкова, Кимин Кима и Дениса Родкина. Дуэт Степановой и Волчкова запомнился красотой поз, поэтичностью и чистотой исполнения, особо присущей русской школе балета. Приятно порадовали техничным исполнением солистки в Па де трау. А роль шута (упраздненная в английской редакции) в исполнении Сергея Федаркова и Сею Огасавара стала одной из самых ярких и полюбившихся публике.

Хотелось бы отдельно отметить дуэт Ирины Колесниковой и Кимин Кима. Их танец был особенно чувственным и гармоничным, как эмоционально, так и технично.

Было видно, что Ирина, опираясь на вагановскую школу и богатый творческий опыт, смогла сосредоточить свое внимание на создании образа в мельчайших деталях. Каждый жест, поза, взгляд и взмах крыльев имели смысл. А образы Одетты и Одиллии были продуманными и по-своему уникальными.

В Белом лебеде, уделяя особое внимание эмоциональной стороне, работе стоп, чистоте позиций, допетым позам, волшебным жестам рук-крыльев, обращенных к принцу или готовых вспорхнуть, Ирина была подобна умирающему лебедю, который не вызывает о помощи, красуясь перед принцем, а ведет искренний и чувственный диалог, повествующий о ее страданиях, новой любви и надежде.

Ее бисерные *bouree suivie*, гибкая лебединая пластика, руки во время пируэтов, переплетенные, как стебли цветов, и бесконечные балансы в арабеске, заставили зрителя затаить дыхание. Из

образа балерину не вывели даже бурные аплодисменты во время поклонов в конце второго и третьего актов. Яркое и техническое исполнение Ириной Колесниковой Черного лебеда могло бы составить конкуренцию ее партнеру Кимин Киму.

Но и он оказался на высоте, безукоризненно передав образ романтического, но небездушного принца, который смог взорвать зал своей феноменальной техникой. Его идеальная для роли принца фактура, парящие прыжки с элевацией и баллоном, чистые пируэты на высоких полупальцах, актерская игра и элегантность по праву относят его к ярчайшим танцовщикам современности. Этот гармоничный и трогательный дуэт хотелось бы видеть вновь и вновь.

Многие балетмейстеры современности пытаются найти свое видение «Лебединого озера». Мэтью Борн, Жан-Кристоф Майо, Рудольф Нуреев, Лиам Скарлетт и другие хореографы старались найти новые оттенки, нюансы образа, изменить редакцию, сюжет, героев и хореографию. Но, на мой взгляд, никому так и не удалось раскрыть секрет балета Петипа – Иванова. И дело здесь не только в либретто с историей вечной борьбы светлого и темного, добра и зла, верности и предательства, любви и ненависти, но и в гениальной музыке, костюмах и, конечно, несравненной хореографии Петипа и Иванова.

Лучшие качества знаменитого балета, на мой взгляд, присутствовали в традиционной постановке Театра под управлением Константина Тачкина.

«Лебединое озеро» вновь подтвердило свою невероятную

способность покорять любого зрителя. Раньше Лондон называли Туманным Альбионом. Теперь это один из самых светлых и зеленых городов мира. Ему не привыкать к лучшим постановкам мирового балета с участием звезд.

Может быть, теперь и нет таких гениальных артистов, как Галина Уланова, Майя Плисецкая, Наталья Макарова. Но «Лебединое» по-прежнему озаряет души зрителей. В чем секрет этого произведения?

Одна из самых ярких и выдающихся балерин нашего времени Ульяна Лопаткина как-то заметила: «Не всегда нужно стремиться к самому высокому, самому глобальному. Иногда важно даже самое маленькое достижение. Даже если кто-то в зале после конкретного спектакля увлекся, услышал музыку, увлекся движением, получил заряд, который несет вот этот танец. Будем говорить профессионально: вот эта вариация, дуэт вот этих двух людей, которые делают совершенно непонятные движения, поднимают руки и ноги, вращаются. Но почему-то они всё это делают, и смотреть приятно – до того обаятельная танцовщица, до того галантный кавалер – и как-то само собой меняется у человека настроение. В принципе, балет-то и не нужен, потому что хлеб важнее. Но зритель выходит после спектакля, и у него хорошее настроение».

Туман в душе человека рассеялся, и сияние «Лебединого озера» надолго оставит в нем напоминание, что в жизни кроме обыденного есть и нечто более высокое и светлое.

Наталья КРЕМЬ

Сцена из балета «Лебединое озеро».



Мир танцевальной дробы – твердык – фламенко

World of dance Breakdown – Tvrdik – Flamenco

Коротко об авторе

Шаймратов Медор Шаймратович – хореограф-этнограф, председатель региональной общественной организации марийского танца «Кандра» Республики Башкортостан, автор проекта и исполнительный руководитель конкурсов «Ший Кандра» («Серебряная веревочка»).

Schaimratov Medor Schaimratovich – choreographer-ethnographer, the chairman of the regional public organization of the Mari Dance «Kandra», in the Republic of Bashkortostan and a producer and the executive head of the festival-contest «SHIY Kandra» («Verevchka»).

Краткая аннотация на статью

В статье рассматриваются локальные особенности исполнения национальных, традиционных несценических этно-танцев, которые выявлены на основе данных фотодокументальных фильмов, посвященных фестивалям-конкурсам и карнавальным действиям.

Summary of article
The article describes local forms of execution of national, traditional untheatrical ethno-dances, found by examining data of photo-documentary films dedicated to festival-competitions and carnival performances.

Ключевые слова:

язык танца, дробушки, этно-танцы, кандра (веревочка), топотуша, барыня, гаучо, сапатадео.

Key words:

«Body percussion», «Body Trakussiy», Dance-Tropy-Tvrdyk, ethno-dances, «Kandra» («Verevchka»), «Topotusha», «Barynya», «Gaucho», «Zapatdeo».

В мировых традиционных несценических национальных этно-танцевальных практиках народов Аргентины, Мексики, Испании, Скандинавии, Российской Федерации (русских и марийцев), основу лексики танцевального языка составляют дробушки. Танцевальные дробушки в мире стучат (исполняют) 7-8 народностей. В традиционных танцах не стучат дробушки народы Африки, Азии и большинство европейских стран.

В настоящей статье основной упор делается на использование дробей в марийском национальном танце, в частности в танце восточных (приуральских) марийцев кандра/твердык (веревочка). На сегодняшний день он один из немногих в мире, который с давних времен в первоначальном виде.

Основные характеристики танца следующие.

1. В этом танце звучит плясовая музыка в исполнении барабанщиков, флейтистов, волыничиков и гармонистов.
2. Танцевальными движениями как бы плетется веревочка («шени») с одного конца улицы в другой и обратно.
3. Танцоры одновременно исполняют 8-тактовые песни такмак в форме частушек.
4. Основное кульминационное танцевальное движение – дробушки/твердык в разных вариантах.

«Встречаясь глазами, соприкасаясь плечами, участники танца вступают во внутренний диалог, происходит взаимообмен энергией. Живое взаимодействие участников рождает душу танца, его образ. Каждый желающий может влиться в это движение в любом месте веревочки, а уставшие – выйти из нее, т.е. сесть за столы с угощениями, переговорить с друзьями и затем снова продолжить танец.

Танец имел и имеет разнообразное значение. Кроме единения и всеобщего веселья, ведь танец не имел зрителей, для жителей деревни танец имел и положительный оздоровительный эффект. Обували для танца лапти с колокольчиками (звук колокольчика оберегал от злых духов и/или отгонял их), к лаптам на подошву крепили деревянные бобышки (набойки) для усиления звучания дробушек на деревянном полу. Шершавая подошва лаптей с выпуклыми выступами (из-за плетения) и исполнение дробушек производили массаж ступней. Всегда в народе говорили: пойдем танцевать веревочку, прогоним потом все болезни из тела. Таков этот древний живой танец.

В деревне Новая Тура Республики Башкортостан в 1950-1975-е годы веревочку исполняли в середине зрительного зала клуба. Наиболее мастеровитые исполнители подходили к горячей печи, на которой лежала жель для дров и выдвигали на ней разные удивительно интересные дробушки (тывырдык).

Танец кандра/твердык (веревочка) своими корнями и истоками уходит в тысячелетнее прошлое восточных марийцев. В свое время он прошел разные этапы становления этноса. Был сакральным танцем, нес нагрузку воинского ритуального танца. Расцветом и его вершиной мы считаем период 30-50-х годов двадцатого века в период индустриализации, или, как мы говорим, в «крестьянско-барачный» период, когда он был своеобразным мостом между городом и деревней.

Из истории танца кандра. Во Франции в 1814 году, разгромив армию Наполеона, союзники взяли Париж. Среди солдат было немало марийцев, которые на радостях начали танцевать веревочку. К ним присоединились французы. Все союзники сплелись в одном танце – праздновали великую победу! Танцевали под марийскую музыку, пели частушки, затем все вместе исполняли звонкую раскатыстую дробь тывырдык. И так – два часа.

Обычно на фестивалях, проводимых в Марий Эл, особую любовь у гостей вызывает именно кандра. В танце принимают участие жители Башкортостана, Марий Эл, Удмуртии, Москвы, Екатеринбургa. Такие фестивали помогают сохранить традиции марийского народа.

Благодаря активной работе организации бытовой танец восточных марийцев, как самый длинный массовый танец, зарегистрирован в российской «Книге рекордов и достижений». Участники третьего Межрегионального фестиваля «Серебряная веревочка» («Ший кандра») установили мировой рекорд в номинации «Самый длинный в мире восточно-марийский народный танец кандра длиной 2300 метров» и направлен во всемирное издание – Книгу рекордов Гиннеса.

Танец восточных марийцев веревочка, должен прежде, всего танцевать простой народ, население, а артисты и ансамбли – во вторую очередь.

О конкурсе-фестивале «Серебряная веревочка»

Смысл проведения фестиваля, по нашему глубокому убеждению, должен был проявиться прежде всего в его несценическом варианте исполнения, и основное внимание должно уделяться именно этому. А сценическое исполнение танца должно проходить в концертных программах как дополнение к фестивалю.

Данное положение мы доказывали научными исследованиями: книги, документальные фильмы и их презентации на разных финно-угорских форумах и статьи в СМИ, а также проведение фестиваля-конкурса «Серебряная веревочка» («корни-истоки») в деревнях Шудимарий (2010) и Атлегач (2012) Янаульского района и (частично) в селе Калтаса в 2011 г.) с участием делегаций деревень с компактным проживанием восточных марийцев в Кировской, Свердловской, Пермской областей, республик Татарстан, Марий Эл, Удмуртской и Республики Башкортостан, городов Москва, Санкт-Петербург, других регионов РФ.

Русские

Дробы русского танца «Ключ» – 45.06 д/б/

Еще в Древней Греции полагали, что в процессе обучения такие дисциплины, как музыка и танцы, не менее важны, чем точные науки. Учителя того времени были твердо убеждены, что для формирования творческой, развитой личности необходимо всестороннее образование. Платон говорил, что каждый образованный человек должен уметь петь и танцевать! Швейцарский композитор и педагог Эмиль Жак полагал, что посредством общения с музыкой и танцем дети учатся познавать мир и самих себя. Мне стало интересно, как танец помогает в развитии ребенка.

Это доказывают и недавно проведенные исследования американских ученых, подтвердивших, что дети, занимающиеся танцами, опережают своих сверстников в развитии и добиваются больших успехов в учебе.

Чувство движения тесно связано с памятью, языком, обучением и эмоциями. Физическое движение стимулирует мозг. Многие говорят, что над сложными проблемами им легче думать на ходу. То же происходит, когда мы смотрим на танцующих, особенно если сами умеем исполнять этот танец.

Самые известные пляски России: русская (на задор), бешеная, голубец, барыня, камаринская, трепак, бычек, кружка, топотуша (топотушка с частушками под гармонь), семечка, матаня, ломанье и другие малоизвестные. «Русский народный танец – это настоящее искусство, самый распространённый вид танцевального искусства! Когда слышишь народную, заводную музыку, видишь яркие сарафаны, расписные кокошники, невольно хочется пританцовывать!»

Хотелось бы с уверенностью сказать, что народный танец – это самый распространённый вид танцевального искусства на земном шаре. Именно он подтверждает, как никакой другой вид, известную метафору: «Жизнь – это танец».

Сухопляс – старинная русская традиция. Танец исполняется без музыки, в абсолютной тишине. Единственный «аккомпанемент» танцующих – сухой стук каблуков, так называемая дробь. Сухопляс традиционно исполняется только женщинами и девушками, проводившими близких на войну. Очень эмоционально описан сухопляс в стихотворении «Суровый танец» Людмилы Татьянчиковой:

И на току,
И в чистом поле
В войну я слышала не раз;
– А ну-ка, бабы,
Спляшем что ли!
И начинался сухопляс.
Без музыки.
Без вскриков звонких,
Сосредоточенны, строги,
Плясали бабы и девчонки,
По-вдовий повязав платки.
Не павами по кругу пляли,
С ладами чуткими в ладу,

А будто дробно молотили
Цепами горе-лебеду.
Плясали, словно угрожая
Врагу:
«Хоть трижды нас убей,
Воскреснем мы и нарожаем
Отечеству богатырей!».
Наперекор нелегкой доле,
Да так, чтобы слеза из глаз,
Плясали бабы в чистом поле
Суровый танец –
Сухопляс.

Общаясь со старожилками, удалось выяснить, что ничего не известно про сухопляс. Зато рассказывают, что среди поколения, чья молодость припала на военные годы, «когда не было гармонии...», была распространена пляска «под язык». Тексты для пляски «под язык» сочетают удобство быстрого многократного произнесения и звонкий, подзадоривающий характер: «тари-тари, тири-на...», «карман-карман...» и т.п. Иногда нарочито непонятные тексты для пляски «под язык» возникали в местах пограничного проживания русского населения и коми (лузское «кари-гикари-какари, кури-юта-юта-та...»). Напевы «под язык» могут быть и по-речевому монотонными, и достаточно развитыми. Они могут исполняться и в унисон, и в подвижном многоголосии, как бы имитируя гармонь.

Обычно пляшущие поют частушки. Исполнение плясок и частушек носит импровизационный характер. Основу плясовых движений составляет дробь. Для местной манеры исполнения плясок характерно четкое, сильное выбивание дробей при довольно статичном, невысоком положении рук и прямом корпусе.

Можно сделать следующий вывод, что мода и течение времени не смогли повлиять на народный танец, а тем более заставить вовсе исчезнуть, ведь он несет в себе историю создавшего его народа. Увидеть народные танцы теперь можно разве что в дни национальных праздников или на концертах художественной самодельности, на свадьбах, семейных праздниках в качестве отдельных номеров.

Каждое поколение свято хранит память о своих предках и бережет всё, что отражает их жизнь. В этом плане народный танец стал бесценным сокровищем, показывающим быт, основные занятия, традиции, события, происходящие в жизни людей.

Что такое народный танец? Это пластический портрет народа, немая поэзия, зримая песня, таящая в себе часть народной души. В них отражены творческая сила народной фантазии, поэтичность и образность мысли, выразительность и неповторимость форм, глубина и свежесть чувств. Другими словами, это эмоциональная, поэтическая летопись душевных волнений. Народный танец румя-

нит щеки, зажигает кровь мышечной радостью. В нем таится такой заряд веселья и бодрости, который в состоянии опрокинуть все печали, заботы и страхи, нависшие над человеком наших дней.

Аргентина

Дроби аргентинского танца гаучо – **70.00 d/b/**

Рассмотрим традиционные массовые, линейные и круговые несценические этнотанцы. Характерным для Аргентины типом является гаучо, житель Пампы, пастух, ловкий наездник. Это слово означает «сирота, незаконный сын». Его гордый, неукротимый характер формировался в борьбе с дикой природой. Гаучо ведут свое происхождение от браков испанцев с индейскими женщинами. Но позже гаучо становились и другие иммигранты, ирландцы, шотландцы, англичане. Сейчас этот тип людей уже исчез, но так продолжают называть владельцев ранчо и пастухов.

Ядро нации составили креолы. Типичного аргентинца и сейчас называют «креоло» (criollo). В развитии культуры Аргентины есть две тенденции: традиционная, испанско-индейская, во внутренних районах, и космополитическая, близкая европейской, ярко выраженная в столице. Современный быт и фольклор крестьян возник на основе первого направления. Жилища, ранчо, сооружаются из сырца. Крыша – из красной черепицы. Пол – земляной. В одежде издавна носили пончо – накидку из шерсти, она надевалась на куртку. Штаны – широкие типа шаровар, передник (чирипа). Головной убор – сомбреро. Обувь – сандалии (альпаргаты) или кожаные сапоги.

Мексика

Дроби мексиканского танца сапатадео, авалюлько – **65.10 d/b/**
Традиционные массовые, линейные несценические этнотанцы сапатадео, авалюлько и другие.

Как и все народные танцы, традиционные мексиканские дают прекрасную возможность более тесно познакомиться с культурой региона. Мало того что мексиканские танцы прекрасно отражают заводные ритмы музыки этой страны, танцоры очень часто носят традиционную мексиканскую одежду и украшения, которые не менялись уже на протяжении тысячелетий.

Мексиканская культура чувствуется во всех традиционных танцах страны. Многие мексиканские семьи очень ревностно относятся к религии, а также в течение многих поколений соблюдают национальные традиции и праздники. Танец уже давно играет особую роль во время таких празднований. Мексиканцы танцуют на днях рождения, во время религиозных событий и сельскохозяйственных праздников. Туристы, приезжающие в Мексику, с удовольствием ходят на выступления Jarabe Tarapio (мексиканский танец с шляпой), Danza del Venado (танец оленя) или Tlacoloregosis (сельскохозяйственный танец). Хотя у этих традиционных танцев очень разные корни и стили, благодаря им можно познакомиться с различными аспектами мексиканской культуры.

Jarabe Tarapio. Мексиканский танец с шляпой был назван национальным танцем Мексики в 1924 году, ведь в танце объединилось несколько различных культур, а также он хорошо отражает национальную идентичность. Национальный танец также стал символом Мексики во всем мире, особенно в Соединенных Штатах.

В танце участвуют мужчина и женщина, причем мужчина прилагает все усилия, чтобы соблазнить партнершу во время танца. Сначала два танцора флиртуют, но потом женщина перестает обращать внимание на ухаживания. Но тем не менее в конце радостного танца женщина принимает знаки внимания. Раньше традиционная мексиканская культура запрещала исполнять подобный танец публично, но культура на протяжении веков изменилась, и подобный танец сейчас можно встретить на улицах.

В качестве аккомпанемента исполняется народная мексиканская музыка, которая была создана в XIX веке. Сегодня мексиканцы исполняют Jarabe Tarapio на различных праздниках и других крупных мероприятиях. Известная балерина Анна Павлова как-то исполнила балетную версию этого танца, и это принесло ей известность в Мексике.

Испания

Дроби испанского танца фламенко – **61 05 d/b/**

Традиционные одиночные, массовые несценические этнотан-

цы фламенко. Танцы XVIII века – это короткие танцы с определенными танцевальными атрибутами (танцевальные сапоги и кастаньеты), которые были известны во времена великого Гои. Эти танцы еще известны, как «Goyescas». Им свойствен балетный шаг современного танца наряду с движениями танцев, которые были типичны для Испании XVIII века.

Испанский балет объединяет в себе технику фламенко, джаза, современных танцев и вообще всех видов испанского танца. Балет – это элегантность, мастерство и испанская душа.

Особого внимания требует испанский фольклор в танцевальной истории. Каждый район Испании имеет сегодня свой национальный танец. Многие из них уже приобрели мировую известность и считаются национальными танцами Испании. К таким танцам относятся болеро, пасадобль, сарабанда, хота, танго, севильянас, сардана, салтарелла, малагеня и многие другие. Через эти танцы население отдельной области Испании выражает свою индивидуальность и особенность. Региональные танцы – это также истинное отражение культурного наследия каждого региона.

Танцы Испании – душа, история, характер. Испанский танец – это страсть, огонь, гитара, кастаньеты, темперамент южных жителей и грациозное тело испанок. Испанский танец имеет множество особенностей в оформлении. История испанского танца – это история всей Испании.

Испанский танец известен еще с древних времен далеко за пределами самой Испании. Искусство это развивалось под влиянием всех племен и народов, которые когда-либо населяли полуостров. Племена, жившие в самом начале существования государства, создавали свои устои, праздники и традиции. И во многих областях Испании сегодня сохранились именно те народные танцы. Или, по крайней мере, сохранились основные па народных племенных танцев.

На испанский танец влияли не только порядок жизни, населявших ее народов, но и их музыка. Сегодня в испанском танце можно увидеть отражение жизни кельтов, мавров, евреев и цыган из Индии и Пакистана.

Танцы Испании можно условно разделить на несколько категорий:

Самый известный танец Испании – фламенко. Это поистине микс всех танцевальных традиций народов, которые населяли когда-то Испанию. Принято считать, что прародителями фламенко стали цыгане. Но есть теория о том, что слово «фламенко» – это название фламандских солдат, которые несли себя всегда уверенно и гордо, были одеты по-особенному. Все эти качества присущи и цыганам, и современному фламенко. Сегодня этот национальный танец считают испанским, цыганским и арабским одновременно.

«Estilización» – классический испанский танец. Классика испанского танца – это профессиональное соединение фламенко, балета и фольклора. Это отточенные движения хореографии под музыки гениальных композиторов Испании.

Фламенко – красивый, удивительный и очень темпераментный испанский танец. Важный элемент образа танцовщицы – традиционное платье, называемое bata de cola, платье, обычно до пола, часто из разноцветного материала в горошек, украшенное оборками и воланами. Преобразом этого платья стало традиционное одеяние цыганок. Неотъемлемой частью танца является изысканная игра с подолом платья. Традиционная одежда байлаора – темные брюки, широкий пояс и белая рубашка с широкими рукавами. Испанская шаль с очень длинными кистями и большой веер – одни из классических атрибутов женского танца фламенко.

Медор ШАЙМРАТОВ

Поздравляем с ЮБИЛЕЕМ

**Борейко Галину Михайловну,
народную артистку РСФСР**



В 1955 году она окончила Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой в составе осетинской группы (педагоги В.П. Мей, Е.В. Ширипина). И вместе с этим

курсом в этом же году была отправлена в только что открывшийся Челябинский театр оперы и балета и, пожалуй, единственная из всего курса осталась здесь до сегодняшнего дня, посвятив этому театру всю свою творческую жизнь, а затем и педагогическую, проведя, таким образом, 60 лет в одном театре. Именно здесь она состоялась как балерина широкого диапазона, в арсенале которой были все партии классического наследия: Китри («Дон Хихот»), Одетта-Одилла («Лебединое озеро»), Жизель и другие, а также обширный список образов советского репертуара – от лирических до остродраматических. Среди них Ширин («Легенда о любви»), Фрига («Спартак»), Толгонай («Материнское поле») и многие другие. Здесь она завоевала сердца челябинских зрителей, а для многих на долгие годы стала кумиром и символом Челябинска.

Окатову Маргариту Петровну



работала в Свердловском театре оперы и балета. Сегодня она преподает в Детской школе искусств № 2 города Екатеринбурга.

Маргарита Окатова была балериной, чье дарование невозможно поместить в формальные рамки готового спектакля, объяснить привычными канонами и понятиями. Она была художником со своей неповторимой интонацией, «поющая» только своим голосом. Ей всегда удавались роли с четко выписанной драматургической линией. Среди которых Одетта-Одилла («Лебединое озеро»), фея Карабос («Спящая красавица»), Зарема («Бахчисарайский фонтан»), Мирта («Жизель»), Клеопатра («Антоний и Клеопатра»), Девушка («Ленинградская симфония»), Мехменз Бану («Легенда о любви»), Эгина («Спартак»), Кармен («Кармен-сюита»), Анитра («Пер Гюнт»), Беатриче («Слуга двух господ»). И во всех ролях она была неповторима.

Петра Тимофеевича Надбитова



Герой Калмыкии, заслуженный деятель искусств РСФСР, заслуженный артист Калмыцкой АССР, заслуженный деятель искусств Чечено-Ингушской АССР, лауреат Государственной премии Калмыцкой АССР имени О.И. Городовикова, лауреат приза журнала «Балет» «Душа танца» в номинации «Рыцарь народного танца», первый калмыцкий балетмейстер. Работал главным балетмейстером ансамбля «Тюльпан». В 1979 году за свою первую поставленную программу получил Государственную премию Калмыцкой АССР имени О. И. Городовикова. В 1985 году основал ансамбль «Джангар», который был удостоен премии имени Э. Деликова. В 1989 году Петр Надбитов создал ансамбль «Ойраты».

**Наши поздравления
и признательность юбилярам
за вклад в развитие российского
искусства!**

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2019 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2019 год»

«Пресса России» (зеленого цвета) на наши издания:

«Балет»: на полугодие – 70947, на 1 год – 43713;

«Студия Антре» на полугодие – 44728, на 1 год – 84998.

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: balletmagazine@mail.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

Instagram: balletmagazinerussia

Grishko®

ОДЕЖДА ДЛЯ РАЗОГРЕВА

С ЭФФЕКТОМ
ПОХУДЕНИЯ

ИЗ НОВОЙ
МЕМБРАННОЙ
ТКАНИ




Высокотехнологичная ткань
удерживает воздух,
оставаясь мягкой
и комфортной для кожи

Студентка Московской Государственной Академии Хореографии
Ирина Веселкина

На Ирине:
Брюки, Арт. 0405PT
Леотард, Арт. 1521/2M
Пунты DREAMPOINTE, Арт. 0527

Москва, 3-й Крутицкий пер., д. 11
+7 (495) 287-45-77

  [grishkoworld](#)
[grishko-world.com](#)
[grishko-shop.ru](#)

