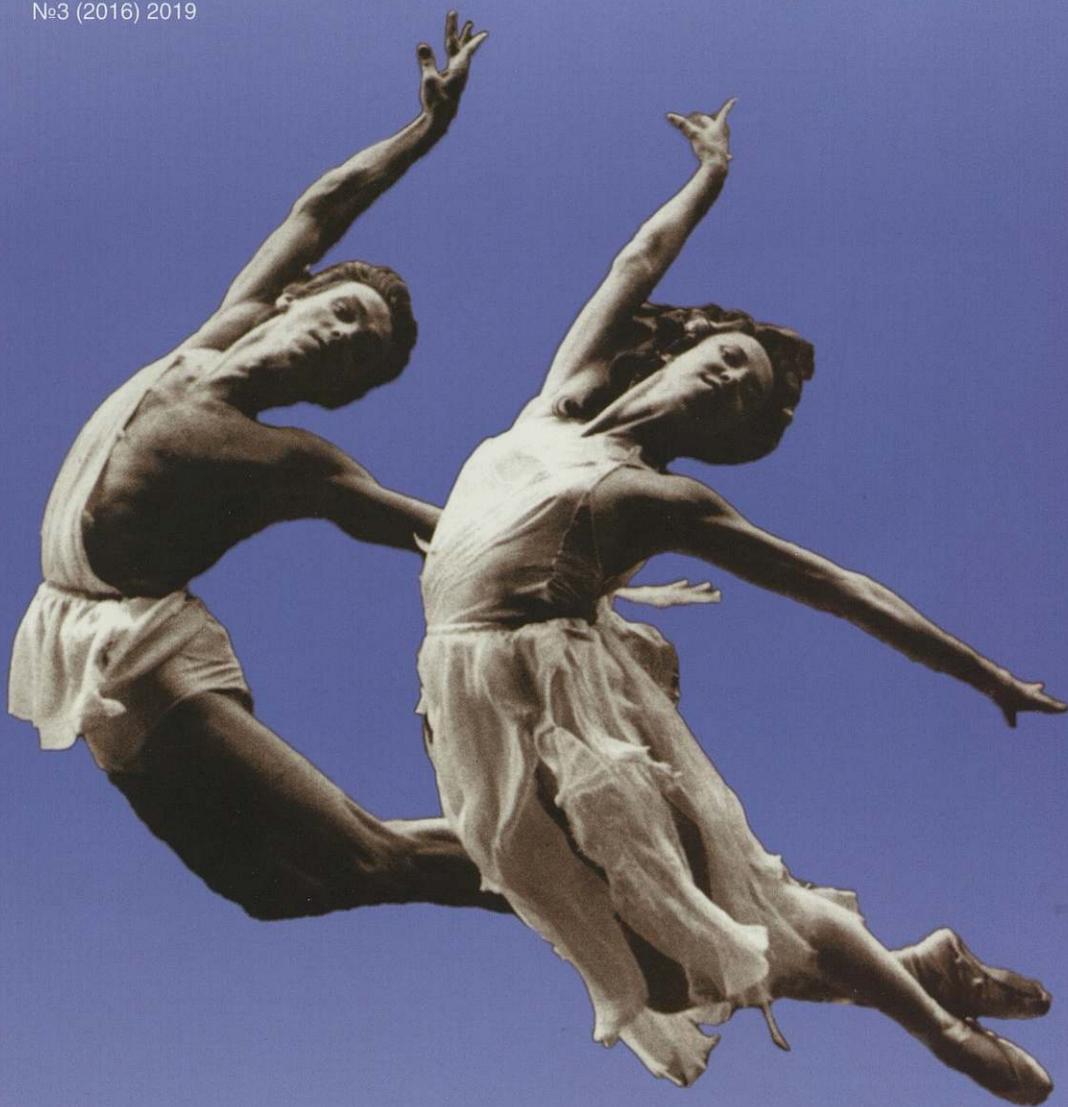




май-июнь
№3 (2016) 2019

БАЛЕТ

BALLET



Балетные образы Пушкина

К 220-летию со дня рождения поэта



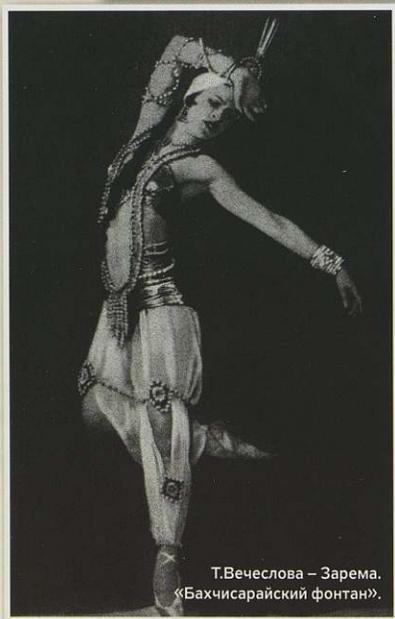
М.Боголюбская – Черкешенка и М.Габович – Владимир.
«Кавказский пленник».



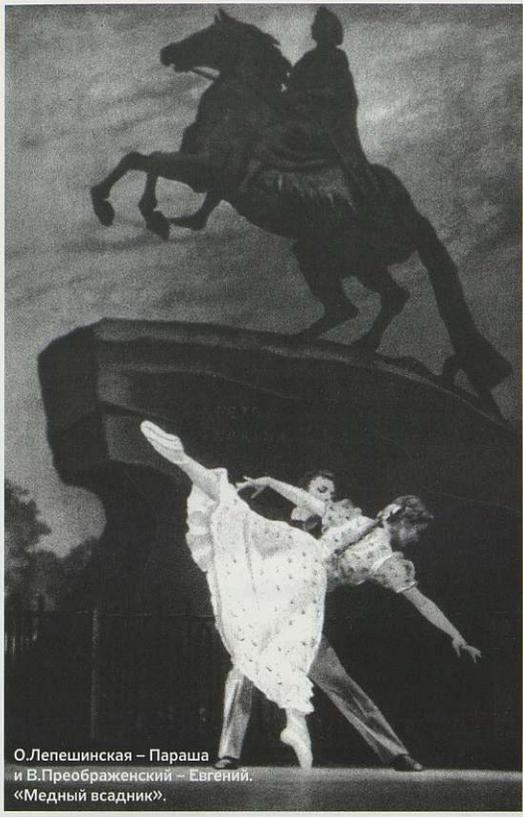
О.Лепешинская – Полина
и В.Смольцов – Сергей,
«Кавказский пленник».



О.Лепешинская – Лиза.
«Барышня-крестьянка».



Т.Вечеслова – Зарема.
«Бахчисарайский фонтан».



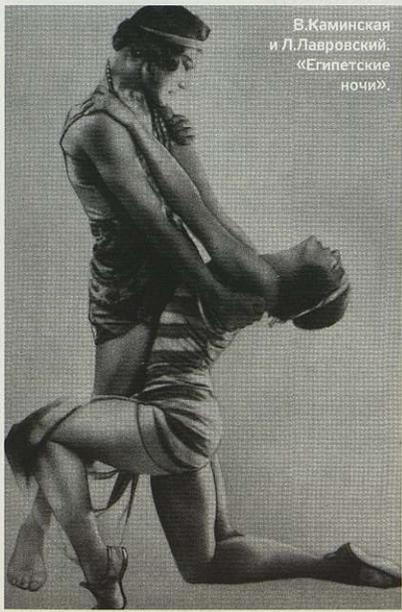
О. Лепешинская – Параша
и В. Преображенский – Евгений.
«Медный всадник».



Н. Кургапкина – Параша
и А. Грибов – Евгений.
«Медный всадник».



И. Коллакова – Мария
и В. Семенов – Вацлав.
«Бахчисарайский фонтан».



В. Каминская
и Л. Лавровский.
«Египетские
ночи».

Г. Уланова – Мария
и А. Лапури –
Гирей.
«Бахчисарайский
фонтан».





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
май-июнь
№3 (216) 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.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ
Г.М.ПАНАЕВА
С.РБОРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
С.Ю.ЗАХАРОВА
А.В.ЗИНОВ
К.А.ИВАНОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
М.Л.ЛВРОВСКИЙ
А.М.ЛИЕПА
А.Г.МИРОШНИЧЕНКО
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
К.С.УРАЛЬСКИЙ
С.Ю.ФИЛИН
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Е.А.ЩЕРБАКОВА
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ (Белоруссия)
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)

Советники

по экономическим вопросам:

Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
М.Ф.КУКЛИНА
А.В.МАЛЫШЕВ
В.ГУРИН
С.А.УСАНОВ

Адрес редакции:

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

БАЛЕТНЫЕ ОБРАЗЫ ПУШКИНА К 220-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПОЭТА



4 ЮБИЛЕЙ
В.Уральская.
Марина Кондратьева



10 ГАСТРОЛИ
А.Максов.
Театр «Эстония»
в Москве
От доброй сказки до суровой были

12 А.Фирер. Театр одного танцора,
или Манифест гуманизма

14 А.Михалёва.
Возвращение любимицы Москвы

16 Т.Вольфович. Встреча культур



18 ПОРТРЕТ
Татьяна Предеина приглашает...
Материал подготовила Т.Вольфович

20 ПРЕМЬЕРЫ
В.Майнице. И балет, и слон, и настоящие индусы...
В Перми первый раз танцуют «Баядерку»

23 Р.Володченков. «Спящая красавица» – посвящение Мариусу Петипа

25 В Международной федерации балетных конкурсов

26 Н.Курюмова. «Щелкунчик» поколения ЗЕТ

29 А.Ельцова. Одиночество

30 Государственный театр танца «Казачи России» «Пугачев»

32 Е.Ольховская. «Кровавая свадьба» в Севастопольском академическом театре танца

ЗАМЕТКИ КРИТИКА

34 В.Уральская. Хореограф ансамбля. Кто он?

ИЗ ИСТОРИИ

35 А.Соколов-Каминский. Из небытия

ФЕСТИВАЛИ

38 А.Смирнова. Мариус Петипа: путешествие во времени Старинные балеты в эпоху постмодернизма

ЮБИЛЕЙ

40 А.Ельцова. Золотой век Большого театра

КАФЕДРА

42 Д.Вишнёва. Проблемы возобновления и сохранения классического наследия

44 Б.Илларионов. «Код Петипа» и русская революция

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

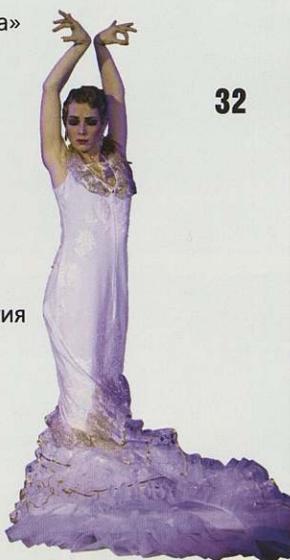
46 В.Игнатов. «Вертикаль» Мурада Мерзуки открывает новую эру в танце хип-хоп

POST SCRIPTUM

48 В.Уральская. Возобновления, восстановления или живой театр



23



32

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 01803-19
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:



Марина
Кондратьева
и Марис Лиена.
«Весенние
воды».

Марина Кондратьева



Сиюмбике. «Шурале».

Если бы Терпсихора существовала в действительности, воплощением её была бы **МАРИНА КОНДРАТЬЕВА**. Не знаешь и не можешь уловить, когда она опускается на землю. То видишь только одни её глаза, то лёгкие изящные ноги, то только одни выразительные руки. Все вместе они рассказывают убедительным языком чудесные истории. Но вот еле заметный поворот плеча – и её нет... и кажется, что её вообще не было. Она, как раннее розовое облачко, то появляется, то тает на глазах.

Касьян Голейзовский

Когда упоминается имя Марины Кондратьевой, чей солидный юбилей мы отмечаем в этом году, у многих, видевших ее на сцене, прежде всего, возникает образ Музы. И это справедливо.

Музой она была в прямом и переносном смысле в балете Леонида Лавровского «Паганини». Возникая, как сама музыка в нереально легких полетных прыжках, Кондратьева не могла не запечатлеться в памяти ее видевших. И это бесспорно.

Для меня Кондратьева – это прежде всего Жизель.

Есть такой фильм – «Лучшие Жизели мира». По годам его создания в него не вошла Марина, но ее место явно в нем не занято. В чем секрет ее Жизели, как, впрочем, и других ее образов? Она жила, а не играла роли. На спектакле была не Кондратьева в роли Жизели, а казалось, сама Жизель предстала перед зрителем.

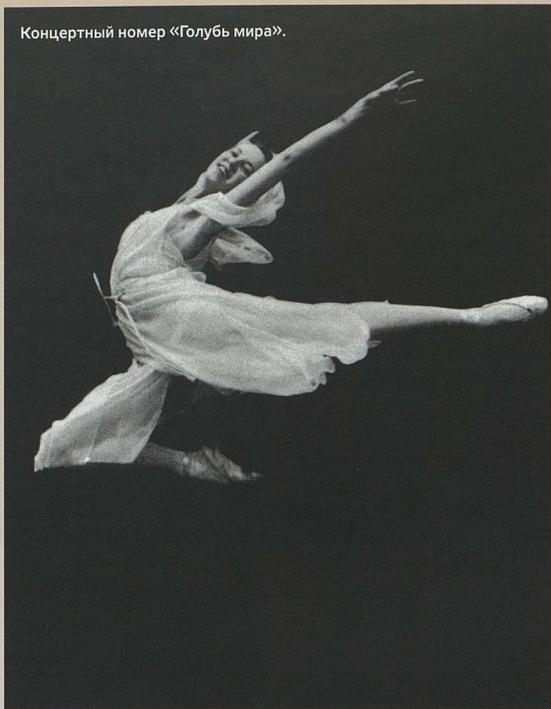
Иногда говорят: прекрасно выученная артистка, но редко – рожденная балериной. Конечно же, Марина Викторовна прекрасно владеет ремеслом, она выучена в лучших традициях русской школы классического танца. Но это база, позволившая природе выжаться, дав язык для передачи внутреннего мира и дара, название которому – талант.

Нет девочки, которая не любит танцевать. И многие мечтают стать балеринами. Но как редко жизнь дарит судьбу, которая досталась Марине Кондратьевой. И как знать, если бы не цепь случайностей, имел бы отечественный балетный театр великолепную звезду и выдающегося педагога в ее лице.

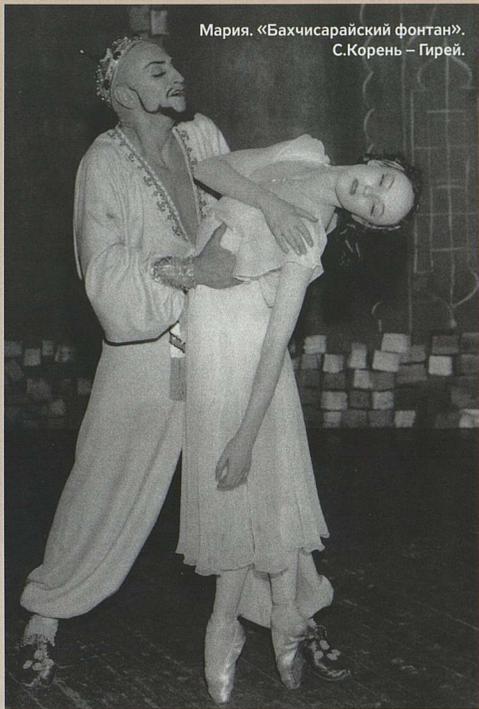
1941 год – война и незадолго до начала блокады Ленинграда: дочку и сына семья ученых привезла на вокзал, чтобы вместе с другими детьми отправить в эвакуацию. Но в последний момент мама решает, что семья должна быть вместе, и возвращается домой. А поезд с детьми не дошел до места – был обстрелян.

Институт, где работают родители, эвакуирован в Казань. Девочка об-

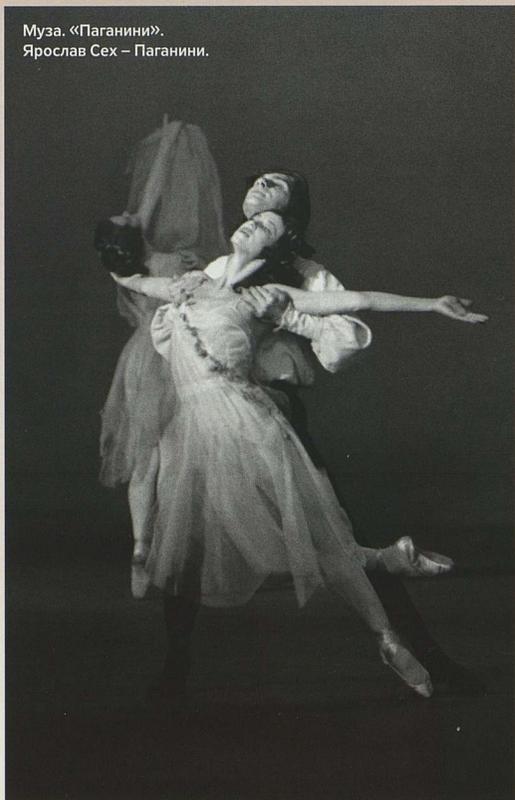
Концертный номер «Голубь мира».



Мария. «Бахчисарайский фонтан».
С.Корень – Гирей.



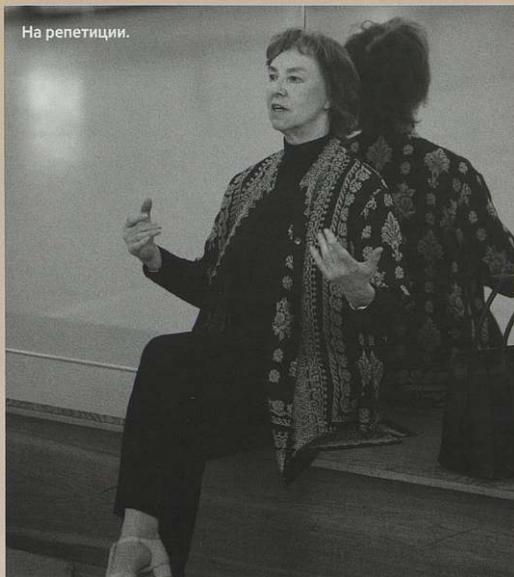
Муза. «Паганини».
Ярослав Сех – Паганини.



Жизель.



На репетиции.



ращает на себя изяществом танца и вместе со старшими выступает на концертах в госпиталях. И не только танцует, но и придумывает целые танцевальные сцены.

1943 год – друг семьи профессор Семёнов решает показать ее в балетном училище в Москве. Но прием закончен. Но в гостинице, где они остановились, в то же время остановилась Агриппина Ваганова, приехавшая на встречу с сыном, после ранения находившимся в Москве. Семёнов решил показать девочку Вагановой, и, обратившись, он представился: «Семёнов, а это Марина, девочка не перестает танцевать». Совпадение услышанного имени и фамилии и изящество детской фигурки побудило Агриппину Яковлевну попросить художественного руководителя Московского хореографического училища Н.И.Тарасова обратить вни-

мание на ребенка. В младших классах Марина занималась у С.С. Холфиной. Серафима Сергеевна очень любила детей и старалась раскрыть в своих ученицах художественный вкус и творческое начало, предлагая в конце уроков импровизировать, двигаться свободно в музыку. Очень внимательный и творческий педагог, Холфина не могла не заметить физические данные, музыкальность и выразительность старательной девочки. Уже в младших классах Марина исполняла все сольные детские роли: па де труппа, Амурчика в театре.

В старших классах классику и технические приемы она осваивала под руководством Г.П. Петровой. В те годы связи школы и театра были более тесными, и артисты к моменту выпуска хорошо знали подростков. И приход Марины Кондратьевой в 1943 году в театр был предreshен. Хотя места пришлось ждать до осени. Постепенное освоение кордебалетного репертуара было нормой. Вместе с тем, была возможность самостоятельно приготовить сольную партию и показать ее. Это были вариации камней из «Спящей красавицы». На такие самостоятельные просмотры собиралось всё руководство и артисты труппы. Удачность просмотры, старательность и, конечно, выдающаяся индивидуальность не могли остаться незамеченными. Поэтому сольные, а затем ведущие партии, приготовленные под руководством репетитора Т.Никитиной, стали следовать одна за другой.

Началось всё с Золушки. Годы блестящей исполнительской карьеры Кондратьевой попали на звездную эпоху Большого театра. В одно и то же время там звучали имена Галины Улановой, Ольги Лепешинской, Майи Плисецкой, Раисы Стручковой, Нины Тимофеевой. А когда они были в зените славы, на сцену вышли Екатерина Максимова, Наталия Бессмертнова, Нина Сорокина... Они встречались в одних спектаклях, каждая, вместе с тем, отличалась особой сановитостью и в интерпретацию ролей вносила особые черты своей индивидуальности. Этому способствовала и атмосфера, которую во многом определял Леонид Лавровский.

Индивидуальности Кондратьевой были близки Мария в «Баччисарайском фонтане», Джульетта в «Ромео и Джульетте», Аврора в «Спящей красавице». На нее была поставлена Муза в балете «Паганини». Из любимых ролей в балетах Юрия Григоровича Кондратьева называет Катерину в «Каменном цветке». Незабываема и ее Анна Каренина в спектакле Плисецкой.



На уроке М.В.Кондратьевой.

Фригия. Спартак – Марис Лиепа.
«Спартак» (хореография Якобсона).



Аврора. «Спящая красавица».
Дезире – Марис Лиепа.



Золушка.



Жизель.

Целая эпоха – яркая, неповторимая, принесшая славу в мире и Большому театру и его звездам! И это большое счастье, что в этом звездном хороводе ярко светилась имя Марины Викторовны Кондратьевой.

Но было бы неполным описание ее места в истории Большого театра и отечественного балета, если не сказать о ее раннем приходе в педагогику. Назовем только несколько ее учениц: М. Перкун-Безбичи, В. Тимашова, М. Былова, А. Антоничева, Г. Степаненко, Н. Грачева, Е. Шипулина, О. Смирнова, Н. Осипова, М. Шрайнер. Победа Перкун-Безбичи на первом Московском международном конкурсе буквально ошеломила всех, и коллег, и зрителей. Но это было только начало... Вот слова одной из ее подопечных.

Надежда Грачева о Марине Кондратьевой

«Мое знакомство с Мариной Викторовной состоялось еще до моего поступления в Большой театр. Это была середина 80-х годов, я училась на втором курсе в Алма-Атинском хореографическом училище и приехала в Москву для отбора на Международный конкурс артистов балета в Варне. На отборочном туре я познакомилась с Мариной Кондратьевой – главным педагогом нашей делегации в Варне, и так как меня отобрали на этот конкурс, то именно с тех пор началось наше достаточно близкое общение. Могу сказать, что она для меня стала второй мамой, и на конкурсе Марина Викторовна очень помогла мне советами, опекала меня, и потом, когда я уехала обратно в Алма-Ату, приложила все возможные усилия, чтобы меня перевели в Москву.

Она встретила меня в Москве, отвезла в Московское хореографическое училище и потом, во время каникул, приглашала к себе на дачу. У нас сложились теплые, дружеские отношения. Марина Викторовна – человек очень чуткий, но на репетиции требовательна, всегда даст нужный совет.

В театре я начала работать под руководством Кондратьевой, свои первые партии я сделала с ней. Но потом Юрий Николаевич Григорович посоветовал меня Галине Сергеевне Улановой. Так получилось, что я работала одновременно с двумя великими педагогами! Одни балеты, например «Жизель» и «Ромео и Джульетта», делала с Улановой, другие – «Спартак», «Легенду о любви», «Баядерку» с Кондратьевой. Какое счастье было работать с этими великими балеринами! Я старалась взять всё самое лучшее от каждой из них, внимательно слушала их замечания. Теперь, когда я сама репетирую с ученицами, эти замечания мне очень помогают. Говоря о методе Марины Викторовны, хочу подчеркнуть ее внимание к рукам. Кондратьева – это прежде всего руки. Стильные, романтические, говорящие! Она вообще была балериной тонко выверенного стиля. Посмотрите на ее фотографии на сцене – она всегда в полете, неземная, воздушная. Когда звучит музыка Рахманинова из «Паганини», всегда вспоминается ее Муза. Кондратьева и была настоящей Музой балета.

Понимая, что век балерины короток, Марина Викторовна аккуратно, не давя, ориентировала меня на преподавательскую деятельность. «Давай попробуй, дай за меня класс», – говорила она мне. И убедила! Теперь ее балеринский класс перешел ко мне».

А так говорят о роли Марины Кондратьевой в их жизни сегоднящие ее ученицы.

Нина Капцова, ведущая солистка Большого театра: «Марина Викторовна была моим первым педагогом в Большом театре. Мы легко нашли общий язык в репетиционном процессе. Она была ученицей великой Марины Семёновой. И весь свой богатый творческий опыт она старалась передать ученикам. Она подготовила со мной Музу в «Паганини», Мари в «Щелкунчике», Аврору и Принцессу Флорину в «Спящей красавице», Анюту, Сильфиду, Жизель в одноименных балетах, Фригию в «Спартаке», Ширин в «Легенде о любви».

В работе Марина Викторовна большое внимание уделяет не только технической подготовке к спектаклю. Она старается раскрыть индивидуальность танцовщицы, работает над образом, о котором балерина рассказывает с помощью балетной пластики, особого перевоплощения из одного состояния в другое. Кондратьева добивается особой легкости в исполнении. Ее мягкие, плавные руки, одухотворенность в движениях, невесомые прыжки в ее сценическом прошлом служат сейчас примером для ее учениц.

Она интеллигентный и тактичный человек. Никогда не поысит голос, даже если переживает. Работа с ней в спокойной и дружелюбной обстановке многим очень нравится. Я благодарна Марине Викторовне за те знания и опыт, которые я получила за двенадцать лет нашей совместной работы».

Маргарита Шрайнер, ведущая солистка Большого театра:

«С Мариной Кондратьевой я занимаюсь два года. Под ее руководством подготовила Машу в «Щелкунчике», Сванильду в «Коппелии», Гамзатти в «Баядерке». Партия Китри была в моем репертуаре еще до прихода к Кондратьевой, но она буквально ее преобразила. Мы собирали этот образ по крупицам. Марина Викторовна открывала свой блокнотик с записями уроков Семёновой и говорила: «А вот Семёнова делала так...». Она вообще свято хранит все заветы своего великого учителя – Марины Тимофеевны Семёновой.

Думаю, очень важно духовное единение педагога и ученика. Кондратьева для меня как вторая мама. Она тонко чувствует, в какой ты форме сегодня – в зависимости от этого выстраивает урок. Марина Викторовна очень чуткий человек. В то же время меня восхищает ее сила духа, несмотря ни на что она всегда в классе, самозабвенно работает, нацелена на достижение результата. Работа ее лечит. У Кондратьевой в классе глаза сияют. Она заряжает тебя оптимизмом.

Я счастлива работать с Мариной Викторовной».

И это далеко не полный портрет нашей выдающейся современницы. Совсем молодую балерину направляют в Новую Зеландию, где она ставит балет «Спящая красавица». Постановка имеет огромный успех. А затем это повторяется в Корейской Опере Сеула, где Кондратьевой были осуществлены редакции балетов «Дон Кихот», «Пахита», «Жизель», «Золушка».

Так из многих слагаемых сложилась творческая судьба – скажем звездная – у Марины Викторовны Кондратьевой.

А ее особая черта, без которой нельзя себе представить ее образ, это интеллигентность, скромность, совсем не звездная, и безукоризненный вкус.

«Чистота и легкость были присущи не только её танцу, но и её душе. Конечно, это была настоящая Муза – в тот момент и моя, и Леонида Михайловича Лавровского».

Ярослав Сех

«Высочайший профессионализм Кондратьевой восхищает не только в её сольных выступлениях, но и в дуэтах, в ансамблях с другими солистками. Быть надежным партнером тоже искусство. И как достигнуть его – для многих остается секретом».

Марис Лиена

«Её танец вызывал у меня ассоциации с японской живописью, тончайшими и такими выразительными штрихами, с прозрачными мазками акварельных красок».

Людмила Семеняка

Валерия Уральская

Фотографии из архива М.В.Кондратьевой

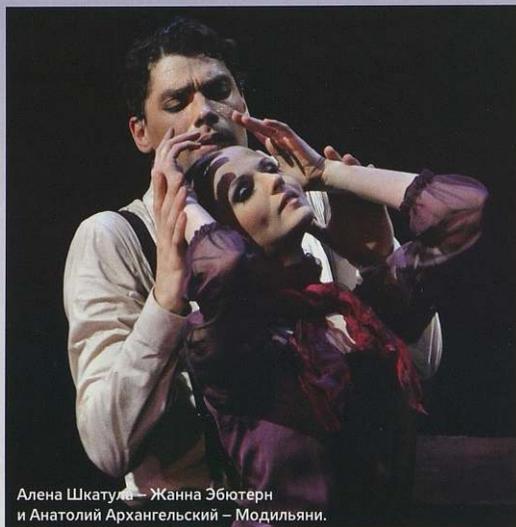
Вакханка. «Вальпургиева ночь».



ТЕАТР «ЭСТОНИЯ» В МОСКВЕ

ОТ ДОБРОЙ СКАЗКИ ДО СУРОВОЙ БЫЛИ

Таллинский театр оперы и балета «Эстония», ведущий свою историю с 1865 года, привез в Москву два балетных спектакля. Гастроли на Исторической сцене Большого театра стали возможны благодаря инициативе и неустойчивой энергии генерального директора Айвара Мяз и гостеприимству его российского коллеги Владимира Урина. Предыдущие выступления эстонских артистов здесь датировались 1989 годом, так что нынешний приезд стал достойным завершением культурных событий, посвященных 100-летию Эстонской Республики и отзвуком празднования в текущем сезоне столетнего юбилея эстонского балета.



Алена Шкатула — Жанна Эбютерн и Анатолий Архангельский — Модильяни.

Первым в афише стоял детский спектакль «Белоснежка и семь гномов», который сами авторы называют «мюзиклом без слов». Премьера состоялась в 2004 году. Осуществляя идею постановки, Дьюла Харангозо, признающийся в том, что отнюдь не ставил перед собой цели «стать хореографом», пересмотрел множество сценических версий известной сказки. Не удовлетворила ни одна. Неудивительно, даже в России диснеевская история оказалась для балетмейстеров крепким орешком — слишком высокую планку детского балета установил своим «Чиполлино» Генрих Майоров. Впрочем, безыскусно-милый спектакль Харангозо вполне решил задачу порадовать детей и их родителей. Вполне мелодичную музыку для новой «Белоснежки» специально написал соотечественник Харангозо — венгр Тибор Кочак. Балет начинается без увертюры — по замыслу автора на сцене всё время что-то должно происходить, не отпуская внимания маленьких зрителей. Партитура изобилует лейттемами, а энергичный марш гномов и вовсе повторяется бесчисленное число раз (оркестром Национальной оперы «Эстония» дирижировал Лаури Сирп). Гномы появляются на подмостках первыми. Они тянут за собой телегу с установленной на ней огромной книгой сказок. Раскроется книга — и перед публикой предстанет злая королева, пожелавшая извести свою падчерицу (в колоритной роли Старушки, в которую, колдуня, прямо как заправская Мэдж в «Сильфиде, превратилась Мачеха, выступил Евгений Гриб).

Художник Кентавр придумал сказочные декорации и их мобильные двухуровневые трансформации на глазах публики. Автор костюмов Рита Велих, еще один член венгерской команды, облекла героев в яркие и выразительные одежды. Мачеха с ее воротником-стойкой и развевающимся черным плащом порой похожа на расправившуюся крылья хищную летучую мышь. Рыжий парик словно скопирован с портретов Елизаветы I, сходство

с которой усиливает и нервозность по отношению к служанкам. Елизавета Тюдор, рассердившая однажды на горничную, полоснула ее ножом, сказочная властительница запускает в слуг чем придется. Забавна и другая характеристика тиранши, которая садистски отыскивает пыль на только что тщательно вычищенной городской площади. Впрочем, образ разнопланов. Стервозная Мачеха в исполнении Мариты Веинранк, не лишена женского кокетства, и, кажется, сама не прочь выйти замуж за Принца, искушая его в ритме танго. Да, создателям спектакля в юморе не откажешь. И артисты радостно принимают правила игры. Носатые, ушастые, бородатые гномы озорно и весело предаются танцу и лицедейству. Не жалея красок раскрашивая портреты своих персонажей Яго Брешиани (Зазнайка), Карлос Весино (Апчхи), Даниэль Кирулуу (Доктор), Патрик Фостер (Счастливчик), Джон Халивелл (Застенчивый), Лиам Моррис (Соня), Виталий Николаев (Ворчун).

На Али Урата легла ответственность исполнения технических элементов хореографии и демонстрации актерского мастерства в разных эмоциональных состояниях Егеря — от безмятежности обожания Белоснежки до внутренней драмы ее предательства. Он начинает классический дуэт с Хейди Копти (Белоснежка), а затем передает милую девушку в руки Принца — романтического и рыцарственного Сергея Упкина, чье сценическое бытование как раз ограничивается традиционностью лирического амплу положительного героя.

«Модильяни — проклятый художник» — произведение совершенно иное. Эстонский эксклюзив стал творческим итогом вдохновения замечательного танцовщика Томаса Эдура, чью фантазию взволновала драматическая судьба художника. Балетмейстер тщательно изучил биографию Модильяни, чему находим в спектакле немало свидетельств. Во-первых, красноречиво само название спектакля. Друзья называли Амадео Мо-

дильяни – Моди, а французское *maudit* означает «проклятый». Еврейские корни Модильяни тоже отражены в пластике: в одном из эпизодов герой танцевально намечает «национальную колористику». Или вот еще: Модильяни появляется на сцене в черном велюровом костюме, любимом реальным прототипом. С официанткой он пытается (так и бывало) расплатиться своими рисунками. Костюм для бедняка несколько щеголеват, но потеря колена свидетельствует о финансовых проблемах хозяина. Кстати, вполне бытового костюм, очевидно, влияет и на природу сценического движения. Трудно определить жанр эстонской постановки. Просто балетом ее не назвать. Это даже и не драмбалет. Скорее некая пластическая повесть, мелодраматическое размышление о судьбе выдающейся персоны, прожившей жизнь впроголодь в постоянном разладе с собой и миром, тогда как ныне работы Модильяни ныне стоят миллионы.

Мастерски написанное либретто будущего спектакля сочинено Ириной Мюллерсон и Томасом Эдуром, и, пожалуй, может соперничать с лучшими романтическими аналогами в передаче двойственности реальности и грез.

Эдур вместе с Лийной Кезваллик выступил и автором концепции сценического оформления. Вполне логично, что в основе декораций станки для живописи, «движущиеся» холсты Модильяни. Белые драпировки то привычно скрывают живописные работы, то превращаются в занавески больничной палаты... А в финале балета подрамник картины, лишенный холста, становится окном, поглотившим безутешную жену Модильяни.

Эдур скупко отбирает лексические обороты. Возможно, в значительной степени эту лапидарность слога и стиля обусловили не только весьма бытовые костюмы героев балета, но в большей степени партитура Тауно Айнитса. Пушкин назвал Россини «употительным». Айнитс – полная ему противоположность. Аморфный, звуковой поток эстонского композитора так и тянет назвать «маловразумительным». Он сочиняет скорее мечтательный саундтрек к кинофильму. Не очень театральная музыка, у которой нет внятной драматургии, нет начала и конца, необходимых акцентов. Она как бы живет своей жизнью, под нее хоть прыгай, хоть вращайся. Причем это могут делать как мужчины, так и женщины. Поразительно, что сам Эдур находит в партитуре нечто привлекательное. Порой композитора действительно осяняет чувство. Его письмо обретает выразительность и яркость, и тогда на сцене возникают интересные, изысканные и даже акробатически сложные дуэты. Эмоционально решенные, они становятся кульминациями спектакля («Видение», любовный дуэт, сцена ссоры). Бурную жизнь Модильяни балетмейстер замыкает в трех «Геркулесовых столбах»: творчество, алкоголизм, беспрестанный поиск любви. Вместе с тем, Эдур создает портрет мятущегося и всплывчивого невротика, который пытается утопить сомнения в себе и конфликт с действительностью на дне

бутылки или забыться в сексуальном угаре. Именно «жирная» сцена изодранных любовных соитий, поставленная со знанием дела, презентует Эдура если не как эротомана, то, во всяком случае, как человека очень чувственного и искусственного. И порой даже закрадывается мысль о таинственном духовном родстве балетмейстера и его героя.

В числе излюбленных элементов Эдура проносы артисток партерами, *tour с degaje*, *sauté de basque*, *jete en tournant*. Однако в данном случае они не требуют «классической» растяжки, а скорее динамично обозначают форму. Но вот еще одним достоинством можно считать желание постановщика дать своим героям, пусть абрисно, пластические характеристики. Так, жандармам поручены напряженно-стелющиеся движения, таящие угрозу. Восторженные юные парижанки, облепившие Модильяни, пускают в ход женскую грацию и вознаграждены букетиками, кулленными их кумиром на последние гроши. В сцене ночного кошмара сошедшие с полотна женщины, подобно вакханкам, сначала, казалось, ласкающие Модильяни, вдруг распинают его, превращаясь в убедительную метафору.



Анатолий Архангельский – Модильяни.

В центре спектакля – Модильяни и его жена Жанна Эбютерн. Их роли самозабвенно исполняют Анатолий Архангельский и Алена Шкатула. Их дуэт отнюдь не идиличен, далек от безмятежной гармонии. Мягкие движения балерины исполнены нежности. Однако горестные всплески ее героини нарушают кантиленную плавность танца и вносят ноты беспредельного отчаяния, передаваемые артисткой с высшей степенью трагизма. На плечи Архангельского легла тяжелая ноша – создать сценический образ гения со всеми сопутствующему этому «статусу» обстоятельствами. Он не расстается с бутылкой, несмотря на смертельную болезнь и мучающий кашель, постоянно дымит сигаретой. Обидчивый и гордый Модильяни легко кидается в драку. Кровавоит не только тело, стонет душа Модильяни-Архангельского. Он и сентиментально-трогательный любовник, хватающийся за любовь как за последнюю соломинку, поддерживающую на плаву жизни. Но он и агрессивный изверг, подвергающий жену неоправданному насилию, а потом, униженно просящий прощения у ее ног. В результате возникает характер очень противоречивый, емкий.

Как бы то ни было, спектакли театра «Эстония», показанные в Москве, обнадежили хотя бы тем, что там не стремятся к хореографической абстракции и не считают сюжетность признаком второсортности искусства.

Александр МАКЦОВ
Фото Харри РОСПУ



Анатолий Архангельский – Модильяни.
В мастерской художника.

Театр одного танцора, или Манифест гуманизма

Престижный зал «Зарядье» получил боевое крещение танцем, открыв свое концертное пространство для московской премьеры программы «Sacré» Сергея Полунина.

Истинный герой нашего танцевального времени чрезмерно талантливый и «ужасный», обожаемый и хулимый, отчаянный и неуёмный Сергей Полунин по-настоящему любим Москвой. Два вечера в «Зарядье» был перенаслажен, а спекулянты взвинчивали цены на билеты до 65-85 тысяч рублей.

«Пробив» королевский занавес лондонского балета, Полунин вырвался из бремени премьерского стационарного благополучия в «Ковент-Гардене» к свободе в никуда. Важное место для него заняла Россия, где он оказался в столичном Музыкальном театре на Большой Дмитровке. После нескольких московских сезонов примерил ампулу фрилансера, став танцовщиком мира. Также пробует себя Полунин в Голливуде и в Париже на киноактерском поприще. Не покидает он и стезю классического балета, в котором остается неординарным интерпретатором.

Сергей Полунин может с провокационной искренностью дать интервью и высказаться в соцсетях, взбудоражив в особенности душевную гармонию обывателя, но истинное его лицо – на сцене, когда он экстравертно растворяется в танце. Его творческое кредо – нести свет зрителю, даже через трагедийность самых

мрачных образов, наполненных тяжелыми и безрадостными мыслями и чувствами.

Эпиграфом к программе «Sacré», включающей два одноактных балета, Полунин выбрал слова Вацлава Нижинского: «человек чувствующий, а не думающий». Обе постановки являют собой современный балет на классической основе с большим драматическим наполнением. С позиции хореографической художественной ценности сочинения обыкновенные, но сам Сергей Полунин – необыкновенный. Исповедальные в высшей степени опусы представили чудесные мимолетности психологических переворотов, пожалуй, самого интересного на сегодня балетного артиста. Англичанин Росс Фредди Рэй, работающий сейчас в Румынии, поставил шесть лет назад и аккомодировал для Сергея Полунина в 2018 году балет «Fraudulent Smile», который на российских гастролях шел под названием «Фальшивая улыбка». Партитурой служат балканские наигрыши на клезмерской основе и казимержские мелодии в исполнении скрипача-виртуоза Найджела Кеннеди и польского инструментального ансамбля музыки мира «Kroke» («Краков»). Сочинение для девяти танцовщиков из разных музыкальных театров Европы – притча о непротвлении злу и о сохранении человеческого лица при любых ударах судьбы, о стоическом сохранении своей природной сути. Загнанный в угол персонаж Полунина, с выбеленным лицом, в брюках с подтяжками на голом торсе, выразительно держит любую долгую паузу и магнетически приковывает к себе взгляд и абсолютное внимание зала. Воплощающий вселенское зло субъект (его исполняет австралиец Лиам Моррис), удушающий возлюбленную героя и отнимающий у него ананас, не кто иной, как его альтер эго – квинтэссенция неконтролируемых страхов, комплексов, биполярности и латентности, импульсов подсознания, олицетворяемых семью артистами.

Сергей Полунин рассказал о том, что происходит с иным интровертом, чистым, глубоким и талантливым человеком, попадающим в рамки некоей системы, где нужно продираться через бурелом унижений и противостоять криводушью толерантностей и демократий современного мира. Какова цена искренности в искусстве... Мириады падших ангелов и бесов искушают, бесстыдно обманывают и подминают художника. Особенно это касается ярких талантов, людей публичных. Полунин дает страшные алгоритмы существования – превратиться в человекочка с заскорузлой душой, как и всё окружение, или безвозвратно погрузиться в мировой океан безумия... Но кажется, что несмотря на финальное «поражение» главный персонаж всё-таки негибнимо сохраняет стержень своего я, фальшиво улыбаясь триумфу «победителей».



Сергей Полунин. «Sacré».
Фото Лилии ОЛЬХОВОЙ

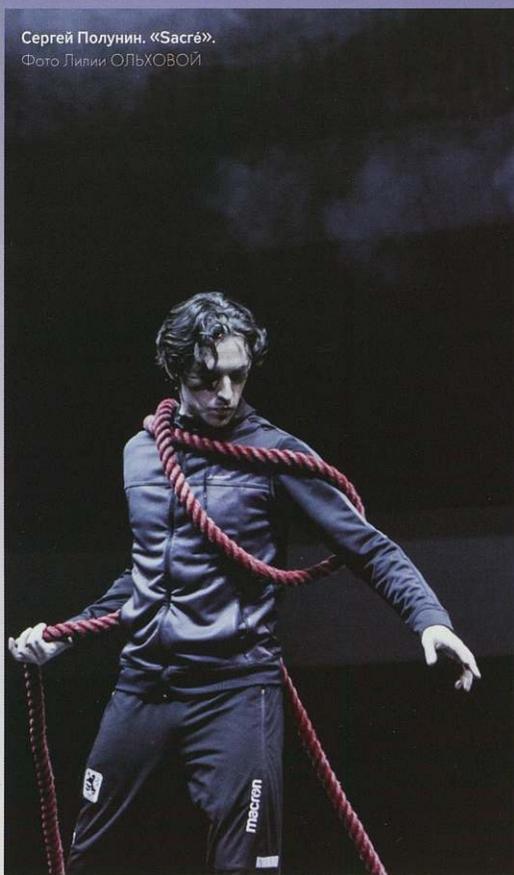
Сергей Полунин. «Sacré».
Фото Светланы ПОСТОЕНКО



Автором хореографии балета-монолога «Sacré» («священный») выступила бывшая танцовщица Гамбургского балета японка Юко Оиси, впитавшая, видимо, от Джона Ноймайера любовь к русскому балету. Спектакль посвящен Вацлаву Нижинскому, и его премьера состоялась в прошлом году в швейцарском Сен-Морице, где Нижинский в 1919 году последний раз танцевал перед публикой. Оркестровая ткань «Le Sacre du printemps» («Весна священная») с ее «великой жертвой» Игоря Стравинского прорежена для большей интимности фрагментами и клавирного переложения. Полунин в камуфляже (хотя, как и его персонаж, он пацифист) танцует про священное право человека на свой внутренний, собственный мир, на личное жизненное пространство. Leitmotivно проскальзывают движения Вацлава Нижинского из его «Послеполуденного отдыха фавна» и «Весны священной», из фокинских «Петрушки» и «Призрака розы». Стилистически спектакль апеллирует к легендарному балету Мориса Бежара «Нижинский, клоун божий». А в самом облике Полунина мимолетно проступают поразительные схожести с Вацлавом Нижинским и с Хорхе Донном в партии Нижинского. Спектакль идет на высоком нервном электричестве с лишь минутными пластическими передышками, кстати, на зависть музыкально исполненным. В течение 35 минут на большой сцене, окруженной зрителями, артист в эмоционально насыщенном монологе еще и покоряет чистотой классических виртуозных па. А в завершении он внезапно сразил блистательной кодой с серией закручивающихся в воронку, как смерч, воздушных одинарных и двойных туров со стремительным продвижением по кругу, очерченному мертвыми осенними листьями. Из-под листового покрова герой достал спрятанный канат, который спрутом обвил его тело. Кровавые путы троса будто оковы взрывающихся чувств пытались его сломить, задушить в нем человека...

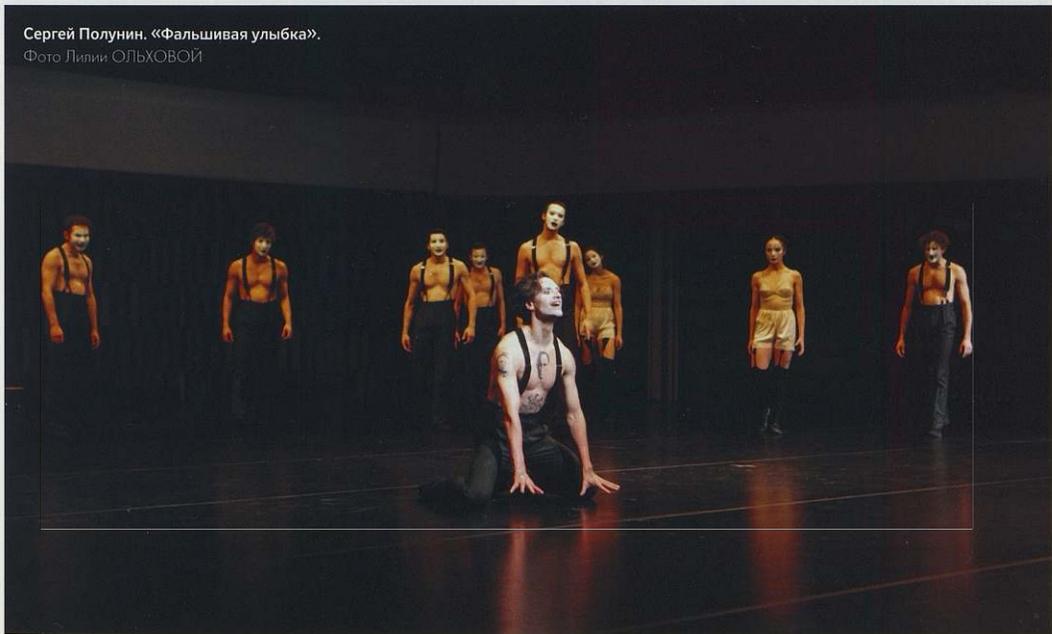
Театр одного танцора. Так можно назвать новый жанр, предлагаемый Сергеем Полуниным. Только эксклюзивность момента в том, чтобы удержать внимание зрителя целый пластический акт, а это по силам лишь харизматикам с большой буквы. Подскажите, кто это нынче кроме Полунина...

Александр ФИРЕР



Сергей Полунин. «Фальшивая улыбка».

Фото Лилии ОЛЬХОВОЙ



Возвращение любимицы Москвы

Наталья Осипова — любимица Москвы, из которой «сбежала», променяв сцену Большого театра на сцену петербургского Михайловского, а затем Лондонского «Ковент-Гардена», представила в столичном Доме музыки программу из двух отделений, объединившую как знакомые работы, так и мировые премьеры.

Новый проект Осиповой целиком и полностью посвящен современной хореографии, к коей у лондонской прима особое пристрастие и особый вкус. Осипова вообще балерина отважная, склонная к неизведанному и переменам, в том числе и к «перемене участи». Если великую Екатерину Максимову и ныне живущую выдающуюся балерину Сильви Гиллем называли «мадам «Нет», то про Наталью Осипову можно сказать — «мадам «Да», настолько она открыта новому, даже опасному и неожиданному. Еще будучи солисткой Большого, огненной Китри, пленительной Сильфидой, бесплотной Жизелью, сильной и страстной Никией, шаловливой Сванильдой, заразительной Жанной в «Пламени Парижа» и пленяющей безыскусностью Лизой в «Тщетной предосторожности», она доказала, что на территории современной хореографии может быть не менее

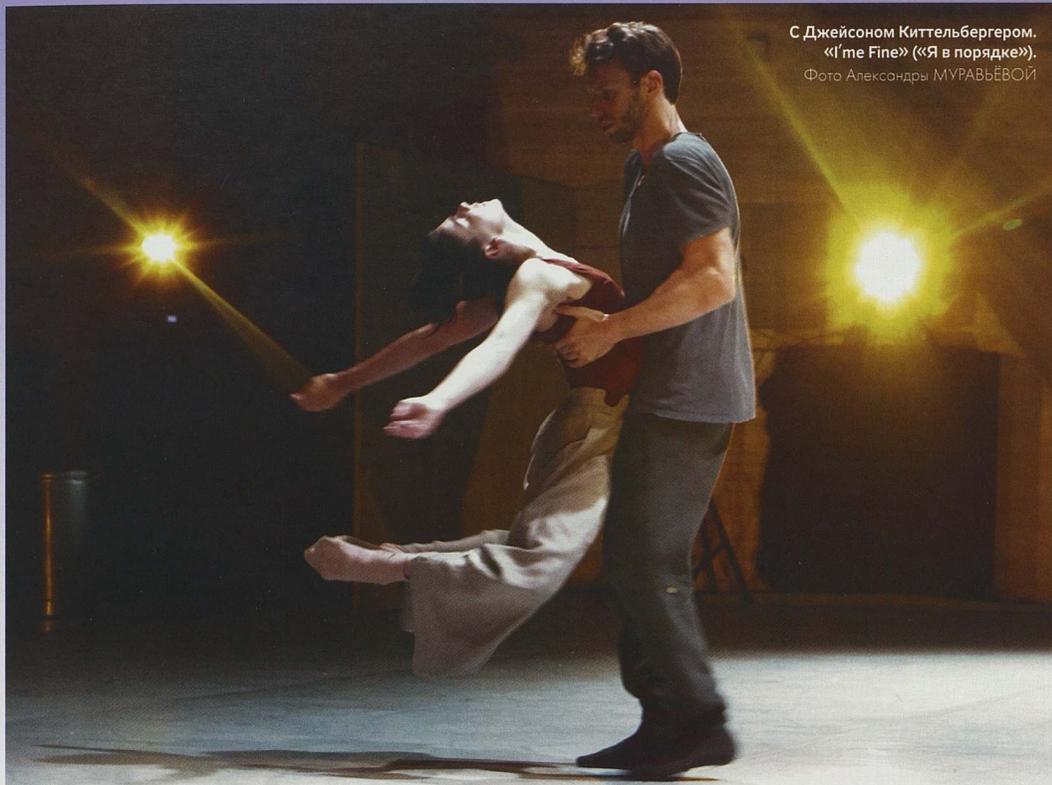
выразительной и интересной, чем в классике. Когда в Большом театре обратились к радикальной хореографии «королевы эклектики» Твайлы Тарп, заставляющей артистов бегать спиной, как молния, в один прыжок пересекать сцену и делать многое другое, Осипова с решимостью камикадзе бросилась в стихию технически сложного, незнакомого и даже враждебного классическому танцовщику движения, подтвердив, что и здесь она одна из лучших. Потом мы видели балерину в спектаклях разных актуальных постановщиков, в том числе и Уэйна Макрегора, чья хореография, кажется, нарушает все законы физиологии, выворачивая под невыносимым углом конечности танцовщиков, прогибающихся так, словно их спины не имеют позвоночника.

Наталья Осипова. «Факкада»
Фото Александры МУРАВЬЕВОЙ

С Джейсоном Киттельбергером и Робби Муром.
«OУTB» («Ось» или «Стержень», хореограф Сиди Ларби Шеркауи).

Фото Алексея БРАЖНИКОВА





С Джейсоном Киттельбергером.
«I'm Fine» («Я в порядке»)
Фото Александры МУРАВЬЕВОЙ

В показанной программе Осипова предстала совершенно освободившейся от уз, сковывающих классических танцовщиков в пространстве современного танца, в котором прима-балерина «Ковент-Гардена» чувствует себя как рыба в воде. Недалом свой проект Наталья назвала «Легкое дыхание».

Вечер начался с мировой премьеры I'm Fine («Я в порядке») на музыку Нильса Фрама и Анне Мюллер в постановке нового партнера Осиповой на ниве танца контемпорари Джейсона Киттельбергера – отличного «умного» танцовщика, обладающего мощной мужской харизмой.

Емкий одноактный балет о любви, ее этапах и превращениях – начиная с ее предощущения и заканчивая настоящей страстью. Двое на сцене поначалу «пристраиваются» друг к другу, их пикировки и флирт похожи на подростковые забавы. Потом игра заканчивается, и ее сменяет настоящая влюбленность со всеми оттенками: нежностью, обидами, стремлением доминировать над партнером, сближениями и расставаниями. Перепады этих состояний Осипова и Киттельбергер передают пластически ярко и эмоционально точно, подводя своих героев к финальному пику взаимопонимания и слияния.

Дуэт Осипова – Киттельбергер знаком москвичам. Год назад в гала «Посвящение Петипа» они станцевали отрывок из балета Сиди Ларби Шеркауи QUTB (в переводе с арабского «Ось» или «Стержень»), который теперь был показан целиком. К паре присоединился третий участник – Робби Мур. Трио исполнителей здесь существует как единое целое, даже когда распадается на соло. Танцовщики чувствуют друг друга «кожей». Их тела гнутся, тянутся вверх, растягиваются в пространстве, скручиваются в клубок и разматываются, как нить Ариадны, волнообразно подхватывая движение, начатое партнером. Шеркауи, соединяющий в своей хореографии восточную медитативность

и европейскую ясность, в QUTB выплетает сложносочиненный пластический сюжет, где есть место и сомнамбулической отстраненности, и конкретным взаимоотношениям, проявляющимся в дуэте Осиповой – Киттельбергера. Можно долго ломать голову над смыслом спектакля, в котором угадывают и нечто планетарное, и сугубо человеческое – «мучительный любовный треугольник». Но всё-таки на первый план тут выходит «фактура» танца, замешанного на «абсолютном» партнерстве, становящемся его настоящим содержанием.

«Fascada» в постановке португальца Артура Пита Наталья Осипова ранее показывала в Москве в рамках проекта «Соло для двоих». Тогда ее партнером был Иван Васильев. В нынешнем проекте роль сбежавшего со свадьбы жениха исполнил Киттельбергер. «Факада» переводится с португальского как «удар ножом», что соответствует накалу царящих на сцене страстей, остро приправленных дозой черного юмора. Без пяти минут новобрачный сбегает, срывая с себя всё, что указывает на его статус брачующегося: парадный костюм, галстук и прочие аксессуары, оставшись в одних трусах и носках. Невеста рыдает, собирая слезы в ведро... А потом приходит к своему экс-суженому, вновь обольщает его и душит в своих объятиях. В финале невеста отплясывает на столе (под коим лежит убиенный) дявольский танец. В спектакле, напоминающем триллер в духе нуар и отсылающем к фильмам Тарантино и братьев Коэн, есть место и эксцентрике, и гротеску, и неожиданной лирике, благо исполнители обладают чувством юмора и стили, внутренней и пластической свободой.

Но наличие всех этих качества не спасло от монотонности еще одну мировую премьеру – соло Натальи Осиповой на музыку знаменитой песни

Алла МИХАЛЁВА

Встреча культур

26 мая 2018 года состоялась церемония открытия Года Японии в России, который предполагает множество разнообразных событий, предназначенных углубить взаимное понимание между двумя странами.

Организаторами настоящего проекта стали правительства Японии и Российской Федерации. Мероприятия года включают в себя гастроли труппы «Тикамацу» театра «Сётику Гранд Кабуки», выставку шедевров живописи и гравюры эпохи Эдо, выступление мастеров Ябусамэ (традиционное искусство стрельбы из лука на скаку), фестиваль японской культуры, в основе концепции которого традиционный летний японский фестиваль «Нацу Мацури», включающий в себя выступление японских барабанщиков, традиционные японские танцы, мастер-классы по японской культуре, показ японских фильмов, выставка продуктов и товаров, связанных с Японией, и многое другое. 2019 год начался с весьма примечательного события русско-японского проекта – спектакля «Самурай Нобунага», прошедшего на сцене Кремлёвского дворца.

Этот спектакль интересен, прежде всего, с культурологической точки зрения, как спектакль, сталкивающий лицом две культуры – традиционную европейскую и восточную японскую. И в данном случае он лучше всех слов демонстрирует их разницу: европейской культуры, ориентированной на внешнее проявление человека в окружающем его мире, и японскую, направленную на внутренние формы проявления человеческого бытия. Поэтому весьма сложно его анализировать, так как привычные рамки рассуждений здесь не подходят.

Если расценивать его с художественных позиций, пользуясь мерками европейской культуры, то сразу стоит признать, что



Афиша спектакля «Самурай Нобунага»

его содержание и драматургия не выдерживают критики. Сама фабула выглядит очень примитивно, как и драматургическое решение, следующее пересказу одного из эпизодов самой легенды о героическом самурае. Но ведь в традициях любой восточной культуры содержание, как правило, дело десятое. Содержание известно заранее всем носителям этой культуры практически с детства. Главным фактором искусства Востока является интерпретация содержания, причем с позиций его внутреннего, глубоко индивидуализированного состояния исполнителей.

Содержание спектакля, следуя текстам, появляющимся на заднике сцены, выглядит как банальная история, и вопрос о героизме и какой-то исторической значимости главного героя даже не возникает. Два человека между собой не поладили: Самурай Нобунага и военачальник Акети Мицухидэ. Сначала Нобунага беспощадно побеждает Мицухидэ, а затем солдаты Мицухидэ берут штурмом храм, в котором находился Нобунага. Проиграв битву, самурай кончает жизнь самоубийством (совершает сеп-



Сцена из спектакля.

пуку). И, согласно японской традиции, своим поступком он показал, что даже проиграв, не потерял самообладание.

Но если взглянуть в его пластическую палитру, можно обнаружить совсем другое содержание. Это спектакль о человеческих страстях, отношениях, переживаниях, то есть основным содержанием является внутренний мир человека. И здесь очень хорошо проявилась разница культур главных исполнителей.

Символично, что в композиционной структуре спектакля оба героя попадают в аналогичные ситуации победы и поражения. Даже по содержанию, несмотря на то, что они оба японские воины, они по-разному из этих ситуаций выходят. Но более разительной выступает разница в сравнении исполнительских манер артистов: представителя русской балетной школы Фаруха Рузиматова и представителя японской театральной системы Нихон-буё Ранко Фудзима. Русская классическая школа, как и европейская, основана на внешней выразительности поз и движений, которые достигаются мышечным напряжением. Возможно, уже по воле постановщиков именно этого спектакля партия Нобунаго построена на больших позах, широких движениях. Он постоянно возвышается над окружением, да и заканчивает на чем и основан главный конфликт. Особенно примечательна сцена ухода со сцены поверженного Мицухидэ – трагедия, вся полнота переживаний показана спиной.

Эти две пластические традиции уравнивает третий исполнитель произведения – Морихиро Ивата, бывший солист Большого театра, японец, являющийся в настоящий момент художественным руководителем балетной труппы театра в Улан-Удэ. В спектакле он исполнял роль Хидэёси, выходца из крестьянской семьи, ставшего вассалом Нобунаго. Его пластика близка и той и другой традиции. Хорошо знакомый с русской классической школой, он тем самым, возможно, по воле постановщиков, ближе к японской традиции, чем Фарух Рузиматов. Но стоит при этом заметить, что образ Нобунаго, как собирателя японских земель и реформатора (открытие рынков свободной торговли, составление кадастра земель), создавался как автор некоей европеизации Японии. В связи с чем и выбор исполнителя был отдан представителю европейской школы классического танца.

Примечательна в этом плане сцена поджога храма и на его фоне трио всех героев спектакля. Полифония их пластических мотивов выстраивает очень острый контрапункт драматургии и является неким поворотным эпизодом спектакля, усиливающим драматизм повествования.

Этот спектакль вызвал большой интерес у зрителей и явился достойным продолжением знакомства российского зрителя с японским искусством.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

свою танцевальную партию на постаменте героя. Даже движения, напоминающие жесты боевых искусств, и весьма внушительная сдержанность и внутреннее напряжение в танце Фаруха Рузиматова не заслоняют в нем представителя европейской культуры.

Другой главный исполнитель партии Мицухидэ Ранко Фудзима представитель японской школы Нихон-буё. Это группа разновидностей сценического танца, распространенных в Японии, где не принято четкого разделения на жанры. Танец состоит из принятия множества заранее известных поз. При этом большинство танцев не подразумевают резких движений и могут быть исполнены на полутора квадратных метрах, распространенных в Японии, где позволяется скольжение, поэтому для танца необходима подготовленная сцена. В Нихон-буё используется техника дзё-ха-кю (введение, разрушение, внезапность). Это традиционная японская модель построения последовательности действий, использующаяся в боевых искусствах и японском театре. Таким образом, Ранко Фудзима выстраивает свой танец на едва уловимых движениях. Это танец не действий, а состояний. И это позволяет весь спектакль перевести в плоскость внутреннего мира героев,

«Art Debut.dance»

- ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ
- ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАГАЗИН
- ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТКАНИ



Адрес: м. Павелецкая (радиальная) ТЦ «Кожевники»,
Ул. Кожевническая, 7 стр. 1 (4 этаж) правое крыло,
www.artdebut.dance, www.silk100.ru

+7 (955) 666-50-25, +7 (985) 352-33-93
+7 (499) 579-50-12, +7 (903) 148-51-11

Татьяна Предеина приглашает...

Так называется фестиваль, который ежегодно проводится в Челябинском государственном театре оперы и балета с 2007 года. Его организатором и творческим руководителем является прима Челябинского балета, народная артистка России Татьяна Предеина, не так давно отметившая 30-летие своей творческой деятельности.

Творческие судьбы бывают разными, яркими или не очень, насыщенными или так себе. И творческое начало, отпущенное талантливому человеку, не всегда бывает реализованным или реализованным не в полной мере. В судьбе Предеиной звезды, по всей вероятности, сошлись в едином эпицентре, что позволяет назвать ее судьбу вполне удачной, а ее творческий потенциал – реализованным в весьма значительной мере. Посудите сами: закончила одно из лучших хореографических училищ – Пермское, да еще в классе одного из лучших педагогов Людмилы Сахаровой. Начало многообещающее. Однако стоит оговориться сразу, профессия балерины не самая легкая, а учиться у Сахаровой далеко не мед, хоть и фамилия у нее достаточно сладкая, а вот характер и требовательность совсем из другого материала. Сразу после окончания школы она некоторое время протанцевала в свердловском и пермском театре оперы и балета, однако самым первым значительным и ярким периодом ее творческой жизни была работа в «Кремлёвском балете» в качестве солистки. Здесь ее педагогом и репетитром стала Екатерина Максимова. Именно с ней Татьяна подготовила многие партии своего репертуара: «Золушку», «Анюту», «Щелкунчика», «Дон Кихота», «Спящую красавицу», «Жизель».

Вот как отзывалась о ней Екатерина Максимова.

Я знаю Таню Предеину с того времени, когда она работала в Кремлёвском театре балета – еще совсем молоденькая была танцовщица, но уже тогда было видно, что у нее есть все данные для того, чтобы вырасти в хорошую балерину. И так, в общем, всё и получилось.

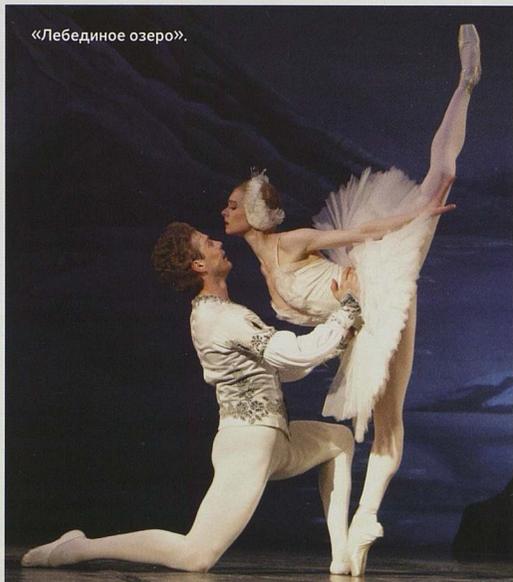
Училась Татьяна в Перми у знаменитого педагога Сахаровой. У Людмилы Павловны было много звездных выпускниц, но она всегда вспоминала о Тани с какой-то особой нежностью, любовью и считала ее одной из своих самых перспективных учениц. По окончании Пермского хореографического училища Таня танцевала в Екатеринбургском театре оперы и балета, в Пермском театре, а потом – в театре «Кремлёвский балет», где я готовила с ней партии классического репертуара. У Тани прекрасные внешние данные, прекрасная фигура, очень красивые ноги, замечательно красивое лицо, хорошие линии. Она очень выразительна и лирична. И в театре её до сих пор вспоминают и жалеют, что она ушла из «Кремлёвского балета». По своему профессиональному уровню Татьяна вполне могла бы танцевать в Москве (её и в Большой театр приглашали показаться), но так сложилась жизнь, она выбрала Челябинск и никогда об этом не пожалела.

Сейчас Предеина выросла в балерину мирового класса. Она овладела всеми качествами, которые должны быть у балерины – технически уверенная, крепкая, она кроме того очень эмо-

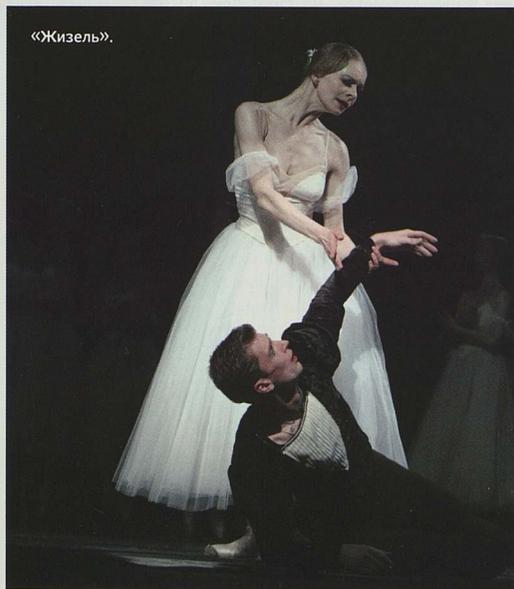


«El Mundo De Goya».

«Лебединое озеро».



«Жизель».





С Екатериной Максимовой.

ациональна, драматически выразительна и очень разнообразна: прекрасно танцует и «Лебединое озеро», и «Жизель», и «Анюту», и «Дон Кихота», и «Спящую красавицу», и «Ромео и Джульетту». Ей это всё доступно! Она в изумительной форме!

Сейчас мы с ней встречаемся не так часто, как когда-то, но когда Таня приезжает в Москву, я всегда с ней работаю с удовольствием, у меня к ней большое уважение — и как к балерине, и как к человеку. Она много ездит и по стране и в зарубежные поездки, её часто и с удовольствием приглашают на спектакли, на концерты, гала, потому что она обладает не только всеми необходимыми профессиональными данными, но и важными человеческими качествами, а ведь когда люди работают вместе, это весьма существенно. Четкий и ответственный человек, Таня абсолютно не капризна, в ней нет никакой «звездной болезни», она всегда будет делать то, что надо, поэтому с ней приятно иметь дело. Она служит именно искусству, она поглощена балетом, а не какими-то интригами. Предеина достигла всего именно своими профессиональными качествами, а не тем, что расталкивала кого-то локтями. Как раз скорее даже наоборот, ей абсолютно чужды подобные выяснения отношений, и если начинаются какие-то проблемы — ну, театр есть театр — она всегда уступает, уходит в сторону.

Она думает о своей будущей судьбе — с отличием закончила Московскую академию хореографии, поступила в аспирантуру, хочет и дальше учиться, но с Челябинском не расстается. И то, что Татьяна Предеина, балерина такого высокого класса, танцует в Челябинском театре — это большой подарок для театра и его зрителей!

Екатерина Максимов

А это отзывы коллег и благодарных зрителей.

Народный артист России **Николай Цискаридзе** считает Татьяну Предеину «высоким профессионалом, ученицей очень хорошей школы и человеком, достойным звания прима-балерины театра». Народный артист СССР **Владимир Васильев** отметил, что «Предеина — чисто русская балерина: танец ее глубоко психологичен. Она не просто делает арабеск как арабеск. Она его наполняет содержанием». Народный артист России **Андрей Уваров** искренне признался: «В спектакле я всецело полагаюсь на нее. Татьяна — большой молодец и оправдывает все мои надежды!».

«Татьяна Предеина обладает редким сочетанием безупречной техники танца, грациозной музыкальности и драматического таланта. Каждый элемент её танца конструктивно выверен, эмоционально мотивирован и органично сплавлен безупречной логикой движения. Глубоко личностное начало, проникнутое сильной волей, и вместе с тем, утонченной хрупкостью, создает особый образ, развитие которого совершенствуется в каждой танцевальной партии балеринь» — утверждает почитатель ее таланта, доктор культурологии и театральная деятель Челябинска **С.С. Загрбин** в энциклопедии Челябинска, и он совершенно прав.

И тем не менее балетный век короток, рано или поздно со сценой придется расстаться, и сразу встает вопрос: а что после сцены? Как распорядиться своими еще совсем не растраченными силами. Для Татьяны Предеиной этот вопрос не стоял так остро, как это часто бывает в балетном мире. К нему она серьезно готовилась.

Окончив Московскую государственную академию хореографии и там же аспирантуру, в 2013 году защитила диссертацию по искусствоведению в Российском университете театрального искусства, получив степень кандидата наук, тем самым став первой в России действующей прима-балериной, получившей ученую степень. Теперь она с успехом преподаёт в Челябинском институте культуры. Балерина щедро делится накопленным опытом с молодежью, помогая осваивать тонкости классического танца.

С различными балетными коллективами Предеина бывала на гастролях в Германии, Франции, Голландии, Швейцарии, Японии, Испании, США, где представляла балетное искусство России на высокопрофессиональном уровне.

С этой балериной охотно работали многие балетмейстеры, восстанавливая балеты классического наследия, где она, благодаря своему академическому образованию и острому чувству



«Слуга двух господ».

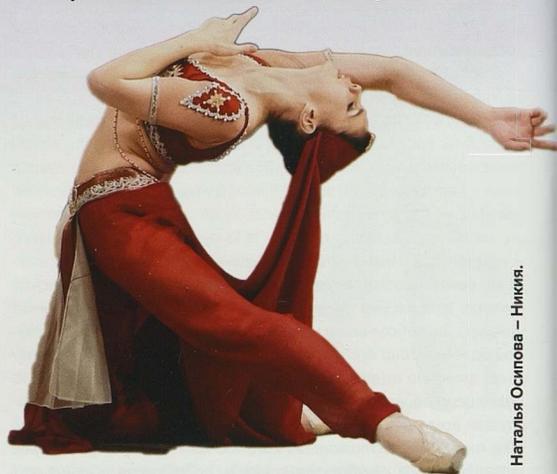
стиля, легко вливалась в каждое произведение. Однако не менее ярко Предеина выглядела и в постановках современных авторов. Весьма знаковым было ее участие в спектакле «Слуга двух господ», осуществленный в Челябинском театре мэтром российской хореографии Н. Боярчиковым и М. Большаковой. Не менее продуктивным было сотрудничество с Константином Уральским в его спектакле «El Mundo De Гойя» и в работе над эпизодами из «Вальса белых орхидей». Последнее ее сотрудничество с современным автором увенчалось участием в гала-концерте, посвященном юбилею забываемой Екатерины Максимовой в Большом театре в миниатюре «Леда и лебедь», поставленным Дмитрием Гудановым. Но при этом она остается приверженцем классического танца, какую бы содержательную сторону ни придавали ему современные авторы.

Материал подготовила Татьяна ВОЛЬФОВИЧ
Фотографии из архива Предеиной и редакции журнала.

И БАЛЕТ, И СЛОН, И НАСТОЯЩИЕ ИНДУСЫ...

В Перми первый раз танцуют «Баядерку»

Каждый год пермский балет и его художественный руководитель Алексей Мирошниченко преподносят зрителям щедрый новогодний подарок. На этот раз они подарили пермякам роскошную «Баядерку» — шедевр Мариуса Петипа на музыку Людвиг Минкуса.



Наталья Осипова — Никия.

Долгим оказался путь экзотичной «Баядерки» на индийский сюжет из Петербурга в уральский город — третью «балетную столицу» России. Хотя пермским балетом десятилетиями руководили петербуржцы, они по понятным причинам обходили стороной огромный, густонаселенный балет. Появлению «Баядерки» в Перми мешали маленькая сцена, на которой не разместить 32 тени, малочисленная труппа, дороговизна самой постановки. Петербуржец Мирошниченко решил рискнуть. И вышел из рискованной затеи победителем.

Свыше ста костюмов по петербургским эскизам начала XX века воссоздала художница Татьяна Ногонова. Объем работы

был колоссальным. Часть нарядов дошивали и подгоняли по фигуре прямо перед премьерой, а некоторые индийские узоры появились на них значительно позже.

Сложные, масштабные декорации придумала художница Альона Пикалова.



Картина «Тени».

Наталья Осипова – Никия и Владислав Лантратов – Солор.
 Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА



Над старинной партитурой основательно поколдовал дирижер Артем Абашев – в Перми балетная музыка Минкуса зазвучала по-современному динамично, с ясной фразировкой и новыми музыкально-танцевальными акцентами. Мирошниченко – очень музыкальный постановщик. В пермской «Баядерке» ощущается эта тесная творческая связь дирижера и хореографа. Такой музыкальный танец, как в Перми, редко можно увидеть даже в лучших театрах страны.

Постановщики героически преодолели все сложности, сделали всё возможное, чтобы старинная «балетная Индия» предстала во всем разнообразии и блеске. «Баядерка» радует глаз, ласкает слух.

Первое появление этого шедевра в Перми вызвало предсказуемый ажиотаж. Все билеты были заранее распроданы. «Театр уж полон, ложи блещут»... На генеральной репетиции и премьере в зале яблоку негде было упасть. Примчались в Пермь даже многочисленные московские балетоманы, чтобы полюбоваться новой постановкой, посмотреть на своих кумиров. Ведь премьерный состав был звездным и московским: Никия – Наталья Осипова, Гамзатти – Мария Александрова, Солор – Владислав Лантратов. Они внесли броскую образность и живую игру в этот исконно петербургский балет.

В балете царили сильные женщины и кипели буйные страсти. Величественной и царственно надменной была индийская принцесса Александровой. Такие женщины знают себе цену, ни перед чем не отступают.

Женственной и эмоциональной предстала баядерка Осиповой. По части театральных эмоций она даже несколько перебрала в пляске со змеей и в сцене смерти. Натурализм тут неуместен. Умирает её Никия всеми покинутой и бесконечно одинокой.

Обе виртуозные балерины и яркие личности вступили в негласное, но очевидное соревнование за первенство на сцене, активно боролись за любовь Солора. Они ярко сыграли знаменитую пантомимную сцену двух соперниц. Решали судьбу красивого, слабовольного Солора, не способного противостоять их власти или эмоциональному натиску.

Лантратов танцевал Солора удивительно легко и свободно, мастерски вписывая в маленькое сценическое пространство вереницу двойных ассамбле по кругу, серию больших прыжков и каскады вращений.

Москвичи показали настоящий класс, столичный уровень, на котором и следует исполнять этот балет. Такой даже в Большом редкое явление.

В пермской «Баядерке» все танцы и исполнители оказались на своих местах. Почти вся хореография перенесена по тексту Мариинского театра с небольшими уточнениями и изменениями.

Броско, темпераментно, с полной отдачей пляшут дикие индусы с барабанами. Мягко и миловидно танец с кувшином «Ману» исполняет Екатерина Пяташева. Золотой медали заслуживает Золотой божок Артёма Мишакова. Изящно, музыкально и точно танцуют солистки в Гран па. Порой они несколько «тонут» в волнах объемных пачек «колоколом» под старину...

Для Мирошниченко в «Баядерке» нет второстепенных деталей. Конкретны и понятны старинные пантомимные жесты. Видно, что они продуманы и проработаны репетиторами и исполнителями. Поэтому так запомнились Великий брамин (Марат Фадеев) и раджа Дугманта (Сергей Крекер) – проходные фигуры в других постановках. Запомнился и факир Магедава (Тарас Товстюк), выразительный, точный, ловкий и таинственный. Такой загипнотизирует даже кобру, заставит плясать под свою дудку.

С завидной точностью ювелира Мирошниченко вписал грандиозные шествия и большие ансамбли в скромное сценическое пространство. Но иногда ему приходилось идти на компромиссы, что-то менять и сокращать. В частности, количество теней в чудесном ансамбле Петипа.

Двадцать четыре тени в пышных удлиненных пачках «под эпоху Петипа» с трудом помещались на крохотной сцене (использован каждый сантиметр!). В итоге этот шедевр шедевров предсказуемо утратил воздушность, показался непривычно заземлённым. Его заметно придавили и громоздкие декорации (как и в первой картине у храма). Они изображают не то ночной гималайский пейзаж в духе Николая Рериха, не то индийскую туристическую достопримечательность – знаменитую старинную обсерваторию Джантар-Мантар с лестницей, уходящей в ночное небо. Сцену такие декорации значительно сузили, не создавая, притом, желанную перспективу. К чему такое мрачное, лаконичное оформление?! Символизм и подтексты этой художественной задумки (если таковые были) не читаются. Нарушено и стилистическое единство всего оформления. Ведь две картины во дворце раджи совсем другие: по-старинному живописные, скрупулезно выписанные, тонущие в золотистых лучах южного солнца.

Угловатые горные вершины, массивные глыбы и мрачные «ночные пейзажи» чужеродны старинной эстетике Петипа. В оригинальном либретто читаем: в первой картине «театр представляет священный лес; ветви (...) индийских деревьев переплетаются между собою. Налево пруд, назначенный для омоений. В глубине – вершины Гималаев». Ни тебе голых скал, ни обсерваторий! Главное, теперь танцевать негде. В простеночной священной пляске на пяточке топчутся миловидные баядерки в очень пышных костюмах. Хореографу даже пришлось снять некоторые большие прыжки в адagio Никии и Солора, чтобы влюбленные ненароком не угодили в горящий на середине сцены священный костер.

Еще лаконичнее у Петипа описаны декорации «теней»: «очаровательное местоположение!» В пермском спектакле назвать мрачные горы очаровательными, думаю, никто не рискнет.

Отрепетированы ансамбли теней очень странно.словно из ущелья появляются не воздушные, легкие видения (символ души), а парад шагающих в ногу спортсменок. Нет мягкости, плавности, кантилены в арабесках и пор де бра. Исчезли эпюльманы. Автоматизм исполнения лишил этот ансамбль красоты, гармонии, романтического флёра. Что весьма неожиданно для пермского кордебалета – его проникнутые романтизмом лебединые хоры запали мне в душу. В чем

причина такой метаморфозы? Не хватило репетиционного времени проработать важные детали танца? Педагоги не поняли специфику акта теней, его тонкие пластические нюансы? Танцовщиц не стоит в этом винить – они всё могут, если правильно поставить задачу.

Мирошниченко не претендовал на возрождение или сочинение последнего утраченного действия балета – свадьбы Солора и Гамзатти с землетрясением и мстью богов. Балет завершается царством теней. Солор навсегда остается с Никией в этой балетной нирване, в духовном измерении, где угасли все страсти...

Многое традиционно и привычно в пермской «Баядерке», что, несомненно, радует. Есть даже огромный бутафорский слон, на котором гордо по сцене проезжает Солор. Для меня слон в этом балете – обязательный атрибут. Без слона «Баядерка» не «Баядерка»! Правда, шкура тигра на доблестном воине и охотнике Солоре смотрится дешевым покрывалом с вещевого рынка. Ну как же так – Солор ведь знатен и богат! Мелочь, но режет глаз в этом богато одетом и щедро обставленном спектакле. Было бы лучше видеть Солора в достойной тигровой шкуре. Он её заслужил.

На премьере в партиях статистов были заняты настоящие индусы. Хореограф пригласил поучаствовать в балете студентов – будущих медиков из Индии, обучающихся в Перми. Хотя классический шедевр имеет мало общего с Индией, эти ребята очень украсили многие мизансцены.

Пермская «Баядерка» торжественно закрывала Год Петипа и открывала новый – Год театра. По справедливому замечанию инициатора постановки Алексея Мирошниченко, «каждый год должен быть годом Петипа». Щедрым на красивые, масштабные постановки, радующие и танцующих, и зрителей. Несмотря на устранимые недостатки, пермская «Баядерка» удалась.

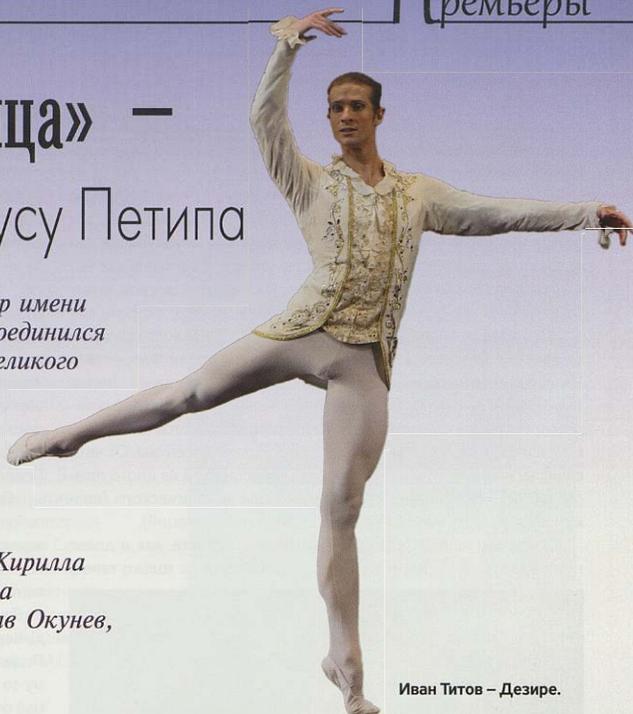
*Виолетта МАЙНИЦЕ
Фотографии предоставлены
пресс-службой театра.*



**Мария Александрова – Гамзатти и
Владислав Лантратов – Солор.**
Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА

«Спящая красавица» — посвящение Мариусу Петипа

Московский детский музыкальный театр имени Н.И. Сац в преддверии Нового года присоединился к череде торжеств в честь 200-летия великого хореографа Мариуса Петипа. Главному балетному классику, утвердившему каноны академизма, здесь посвятили новую постановку «Спящей красавицы» П.И. Чайковского (музыкальный руководитель и дирижер Алевтина Иоффе, хореография Кирилла Симонова на основе хореографии Мариуса Петипа, художник-постановщик Вячеслав Окунев, художник по свету Ирина Вторникова).



Иван Титов — Дезире.

То, что такой образцовый, грандиозный по количеству участников и художественному оформлению спектакль Петипа, как «Спящая красавица», сегодня в репертуаре не только Мариинского и Большого театров, но и многих музыкальных театров по всей России, уже не вызывает споров. На академической классике стараются воспитывать и провинциальных зрителей, закрывая глаза на иной, не всегда соответствующий эталону, масштаб постановок. Но вот и Музыкальный театр име-

ет Н.И. Сац, с особым вниманием подбирающий репертуар для детей и юношества, решил проявить высокие амбиции и показал свою версию «Спящей красавицы» Чайковского — Петипа.

Хореограф «Спящей красавицы» Детского музыкального театра Кирилл Симонов учел историю всех прежних постановок этого балета. А сочинял он свою версию в тесном сотрудничестве с оригинальным, концептуально мыслящим театральным художником Вячеславом Окуневым, уже имевшим опыт оформ-

Сцена из балета.
Фея Сирени — Варвара Серова.



ления «Спящей». Тандем этих авторов привел к обновлению знаменитого спектакля, который в Театре имени Сац отличается от традиционных, ныне идущих версий балета (редакции Константина Сергеева в Петербурге и хореографической редакции и постановки Юрия Григоровича в Москве).

Основываясь на либретто балета Всеволодом – Петипа, Симонов начинает спектакль с пролога, где за прозрачным с золотым узором занавесом царит привычная для закулисья напряженная атмосфера, когда артисты, уже переодетые в костюмы, сосредоточены и готовы вот-вот включиться в свои роли. Этот удачно придуманный хореографом эпизод скоротечен, а с поднятием занавеса начинается действие большого праздника крестин Принцессы Авроры во дворце Короля Флорестана XIV. Оформление представляет собой «сцену на сцене»: перед задней центральной декорацией театральная площадка, с которой артисты, выходящие с разных сторон, спускаются (как с подмостков сцены) по двум небольшим боковым лесенкам. От чего создается эффект появления героев и персонажей из иного пространства – сказочного, театрального или исторического (возможна любая из этих трех зрительских интерпретаций).

Основным выразительным средством в прологе, как и далее по всему действию балета, у Симонова является не только танец,



но и пантомима, доходчивее разъясняющая сюжет (один из примеров: феи одновременно грозят указательным пальцем вслед удаляющейся повозке Карабос). Не хватает динамики и более свободного владения сценическим пространством исполнителям партий четырех добрых фей (это не относится к Фее Сирени), грамотно, но с осторожностью танцующим свои вариации.

В первом действии симоновской «Спящей красавицы» «сцена взыальщи», гневная сцена Каталябюта, появление Короля и Королевы со святой, их реакция на события и последующий речитативный эпизод прощения взыальщиц используется в качестве интродукции – занавес закрыт, а зрители, слушая музыку, настраиваются на дальнейшее развитие акта, связанного с совершеннолетием Авроры. Занавес открывается на начало Вальса, исполняемого четырнадцатью артистками кордебалета в бирюзовых пачках. Кавалеры и дети в этой сцене совсем не принимают участия; не задействована здесь и привычная бутофория в виде корзиночек и цветочных гирлянд. Центральная декорация всё с той же театральной площадкой воспроизводит черно-белую перспективу колоннады дворцовой галереи. Оттуда все действующие лица спускаются в центр сцены. Выход Авроры, ее приветствие Королем с Королевой, Адажио с четырьмя кавалерами, танец фрейлин (без пажей), а затем и вариация Авроры, куда, появление старухи Карабос с веретеном, укол Принцессы и ее трагическое засыпание – во всех данных эпизодах Симонов следует плану Петипа и принципиально ничего не меняет. Так же, как и в исторической постановке, первое действие у Симонова завершается появлением Феи Сирени и волшебным зарастанием погружающегося в глубокий многолетний сон королевского дворца.

Если без одной из добрых фей в прологе можно обойтись (тем самым постановщик обделил Аврору некоторыми дарами,

а зрители не увидели одну из вариаций Петипа), то отсутствие мужского кордебалета и детей в Вальсе первого действия несколько упрощает замысел полифонической танцевальной композиции Петипа – Чайковского.

Начало второго действия балета – царство пантомимы, где мечтательный Принц Дезире бродит по лесу и встречает Фею Сирени (в длинном фиолетовом наряде с большим цветочным жезлом). Она показывает Дезире видение Авроры (в золотой пачке), за которой очарованный Принц и устремляется. «Жмурки», танцы титулованных аристократок, Фарандолу Симонов сокращает в своей версии. А после пантомимной экспозиции трех героев (Дезире, Фея Сирени, видение Авроры) он представляет развернутую танцевальную сцену нереид (ее исполняют шестнадцать артисток кордебалета). В этой картине Аврора танцует вариацию на музыку Феи Золота, а далее на музыку Скрипичного антракта хореограф представляет продолжительный, но необычайно поэтический оригинальный дуэт Дезире и Авроры. После чего Принцесса исчезает.

«Панорама» проходит в режиме движущего на заднем плане пейзажа, на фоне которого совершают путешествие в большой ладье Дезире и Фея Сирени. Эффект живой «Панорамы» с течением реки увеличивается за счет движущегося напольного механизма из двух параллельных волн.

Явившись в царство сна во дворец, Фея Сирени прогоняет отсюда Карабос и тем самым открывает путь Принцу к спящей Авроре. Поцелуй Дезире пробуждает Принцессу, но окружающие (почему-то предусмотрительно переодетые в праздничные костюмы) от этого не просыпаются. Лежавшая на центральном ложе Аврора поднимается и под музыку Сарабанды начинает танцевально оценивать происходящее. Только после этого она соединяется с Принцем и заставляет пробудиться родителей и придворных. Король с Королевой дают свое благословение молодым.

Дивертисмент третьего действия начинает Фея Сирени, танцующая свою вариацию на музыку появления четырех фей драгоценностей. Па де катр Фей Бриллиантов, Сапфиров, Золота и Серебра Симонов сокращен. А далее порядок следования танцевальных номеров такой: Кот в сапогах и Белая кошечка, Принцесса Флорина и Голубая птица, Красная Шапочка и Серый волк, Золушка и Принц Фортуне. В свадебном па де де Авроры и Дезире мужская вариация идет в постановке Константина Сергеева. Завершает балет мазурка всех сказочных персонажей и торжественный апофеоз. Предшествующая финальной мазурке Сарабанда перенесена Симоновым в конец второго действия, когда Аврора уже пробудилась после поцелуя Дезире.

Для премьеры и последующих показов спектакля Театр имени Сац подготовил несколько составов исполнителей. Из-за большого количества персонажей получилось так, что многие артисты могли выйти на сцену в разных партиях, тем самым расширив свой репертуар. Среди ведущих солистов особенно стоит отметить Варвару Серову и Анну Маркову (Аврора), Ивана Титова (Дезире), Олега Фомина (Фея Карабос), Марину Окуневу (Принцесса Флорина), Павла Окунева (Голубая птица).

Дирижер постановки Алевтина Иоффе удивительным образом совместила собственное восприятие музыки Чайковского с необходимыми артистам темпами, не нарушив при этом целостности драматургии спектакля.

Детский музыкальный театр имени Н.И. Сац можно поздравить с премьерой очень качественного по многим составляющим балета, ставшего одним из самых оригинальных московских приношений к юбилею великого Мариуса Петипа. «Спящая красавица» Кирилла Симонова – красивый, зрелищный, совсем не похожий на детский утренник спектакль. И это как раз делает его привлекательным для разной публики.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Фото предоставлены пресс-службой
Детского музыкального театра имени Н.И. Сац.

ЕМУ БЫЛО БЫ 100

В этом году основателю, художественному руководителю и главному балетмейстеру Красноярского государственного академического танца Сибири исполнилось бы 100 лет со дня рождения. Его уже нет с нами, но благодарные потомки чтят его память. Министерство культуры Красноярского края разработало программу празднования этой даты. В нее включены различные мероприятия: книжно-иллюстративная и хроникально-документальная выставка литературы, периодических изданий и архивных документов о Михаиле Семёновиче Годенко, круглый стол по теме: «Профессиональная танцевальная культура современной России: возможности диалога народно-сценического танца в пространстве современной культуры» и, конечно же, торжественный концерт «Хореографическое путешествие в творческий мир М.С. Годенко» и многое другое.



В Международной Федерации балетных конкурсов

В Берлине с 14 по 18 февраля 2019 года состоялся Международный конкурс-фестиваль «Танцолимп», а в Киеве 11-13 марта 2019 года был проведён еждународный юношеский конкурс «Гран При Киева». Творческие результаты этих конкурсов – членов Международной федерации балетных конкурсов будут сообщены в следующем номере. Информирuem читателей журнала «Балет», что в Москве с 3 по 8 июля этого года в Московской государственной академии хореографии будет проходить первый Международный молодёжный конкурс “World Ballet Gran Prix-Moscow”. Организатор конкурса Международная федерация балетных конкурсов. В конкурсе примут участие учащиеся хореографических учебных заведений мира с 9 до 19 лет в 6-ти возрастных категориях. С января 2019 года в разных странах проводятся отборочные просмотры (полуфиналы) кандидатов на участие в конкурсе (финале) в Москве. Уже состоялись отборочные туры в Сеуле, Сингапуре, Осака, Токио, затем отборы состоятся в Берлине, Сиднее, Нью-Йорке, Шанхае. В конкурсе заявлены участники из 31 страны мира: Россия, Германия, США, Канада, Великобритания, Мексика, Корея, Япония, Китай, Монголия, Казахстан, Сингапур, Филиппины, Гонконг, Индонезия, Тайвань, Малайзия, Кыргызстан, Узбекистан, Турция, Италия, Венгрия, Австрия, Польша, Эстония, Латвия, Франция, Румыния, Беларусь, Украина, Норвегия. По результатам полуфиналов к финальной части

конкурса в Москве будет допущено 120 участников (по 20 исполнителей в каждой возрастной группе). Во время финальной части конкурса в Москве все участники будут иметь возможность занятий на мастер-классах с известными педагогами России и зарубежья по классическому и народно-сценическому танцу, а также современной хореографии. Завершится конкурс церемонией награждения победителей в 6-ти возрастных группах и Гала-концертом лауреатов 8 июля 2019 года. В старшей возрастной группе (участники 18-19 лет) будет вручён «Гран При имени Мариуса Петипа».

Подробную информацию по первому Международному молодёжному конкурсу “World Ballet Gran Prix-Moscow” можно получить по электронной почте Федерации: ifbc@mail.ru, или тел. 8 (495) 922-88-10.

Также сообщаем, что информация по Условиям, программе и приёму заявок VII Международного конкурса Юрия Григоровича «Молодой балет мира» (30.09-06.10 2019 г. г.Сочи) будет размещена на сайте конкурса sochi-ibc@mail.ru с 31 марта 2019 года.

В апреле этого года в Москве состоится учредительное собрание по созданию Московского отделения Международного совета танца ЮНЕСКО (CID UNESCO). Дату, время и место проведения собрания можно узнать по электронной почте Федерации: ifbc@mail.ru, или тел. 8 (495) 922-88-10.

«Щелкунчик» поколения ZET

Поколением Z (центениалов) в современной социологии принято называть людей, родившихся в начале 2000-х. Это цифровое поколение, дети высоких технологий, живущие в виртуальном пространстве как рыба в воде. Они не разделяют виртуальный и реальный миры, их мозг живет будто бы в двух измерениях — в соцсети и в школьном классе. Им свойственна высокая одаренность и включенность в интересующую их информацию. Они большие индивидуалисты и самодостаточные личности. Быть в курсе новых трендов, следить за высокотехнологичными новинками, а лучше самому участвовать в разработке — это та потребность, которая родилась вместе с ними.



Сабина Алиева – Клара и Никита Гордеев – Щелкунчик.
Фото Елены ЛЕХОВОЙ

К рождественским праздникам и в год своего тридцатилетия Екатеринбургский муниципальный театр балета «Щелкунчик» пополнил, наконец, свой репертуар одноименным спектаклем. Постановку на музыку третьего (и последнего) балета Петра Ильича Чайковского осуществил Пётр Базарон. Выпускник Бурятского республиканского хореографического училища и Санкт-Петербургской государственной консерватории, еще недавно (в качестве солиста балета) — дипломант, лауреат международных и всероссийских конкурсов, сегодня он известен как обладающий собственным авторским почерком, интересно мыслящий в новой балетной эстетике хореограф.

Труппа театра уникальна. Уникальность ее в том, что ее артисты — дети, подростки, изучающие хореографию в почти профессиональном режиме параллельно сценической практике. Театр-школа «Щелкунчик» был создан и любовно взращивался все эти годы компетентным педагогическим коллективом под руководством Михаила Ароновича Когана. Бывший артист балета, вдумчивый педагог и балетмейстер, самоотверженный организатор — он и его команда сумели добиться не только создания театра, но и муниципального статуса и уютного дома в центре города. Самые главные результаты «Щелкунчика» за эти годы — оригинальный репертуар и воспитанный зритель, заметные творческие успехи, признание в профессиональном сообществе. И конечно, выпускники, влюбленные в танец, получившие прививку искусством люди, среди них и те, для кого балет стал судьбой.

Пётр Базарон работает с коллективом «Щелкунчика» около трех лет. Получившие широкий резонанс спектакли «Снежная королева» (спектакль — лауреат Российской театральной премии «Арлекин») и «Жар-птица» показали, что возникший союз не случаен. Самобытный хореограф, с первых шагов заинтересовавший и публику, и критику своими «взрослыми» спектаклями и миниатюрами, оказалось, обладает еще одним талантом. Понимая внутренний мир своих питомцев, он умеет находить

с ними общий язык и решать вместе с ними по-настоящему увлекательные художественные задачи.

Спектакль Петра Базарона предлагает вполне самостоятельную интерпретацию сюжета, свой «ключ» к столь знакомым сюжету и музыке. Условия игры (театр-школа), в которые поставлен хореограф, предопределили темы, образы и пластический язык нового спектакля. Из стремления понять, что действительно волнует его юных исполнителей и зрителей и чуткого взаимодействия с ними, с тем миром, в котором они живут, теми образами и проблемами, которые их волнуют, возник трогательный, искренний и одновременно остроумный спектакль. Спектакль о подрастающем поколении, которое принято называть «поколением Z». О тинейджерах, которым, несмотря на цифровую оснащенность и внешнюю «безпроблемность» жизни, предпочтительнее коммуницировать в Интернете, и сегодня очень важны отношения со сверстниками, родителями и самими собой. И конечно, о первой любви, вернее, мечте о любви, способной изменить всё в одно мгновение. Мотив преображения главной героини, Клары, которая, влюбившись, видит свой собственный мир как бы в новом свете, — один из самых важных в спектакле.

А начинается всё очень буднично. Утро сочельника в этой семье почему-то не кажется праздничным: мама гладит, папа читает газету, а Клара и Фриц скачуют перед телевизором. (Экспозиция немного напоминает начало упомянутого спектакля Марка Морриса: хореограф как будто сознательно вводит ряд «цитат» из известных спектаклей XX века, словно стараясь помочь юному зрителю освоиться в его многообразии и богатстве). Мамина гладильная доска, кстати, «перекоцует» во второе действие. Сей прозаический предмет напомнит сказочный мир, куда Клара последует за превратившимся в принца Щелкунчиком — это ее собственный дом, преображенный до неузнаваемости. Художник спектакля Ольга Меньщикова «уберет» из него почти все обычные предметы, оставив комнату пустой, со множеством дверей (открывающих, возможно, все новые изме-

рения души героини) и огромным зеркалом во весь задник. Благодаря этому волшебному зеркалу (это, конечно, тоже цитата из последнего спектакля Петина) героиня, словно впервые, увидит себя другой, повзрослевшей и прекрасной. В окружении прелестных «цветов» – модниц в платьях newlook, своих вчерашних школьных подружек. А пока...

Клара и Фриц высказываются на улице и вместе с другими детьми кидаются снежками, катаются на коньках. Обычные эти действия «переплавлены» хореографом в танец и прекрасно ложатся на радостную музыку украшения елки и другие музыкальные темы первой картины.

Фигура кукольных дел мастера Дроссельмейера, появляющегося в разгар веселья, всегда неоднозначна. Находясь одновременно и внутри сюжета, и вовне его, этот таинственный персонаж-трикстер, постоянно нарушающий и задающий все новые «правила игры» героям, всегда нуждается в особом подходе. Тем более в спектакле про и для детей 2000-х, которым чудакватые мастера не дарят самодельных игрушек. Фирменные Кены и Барби, а к ним огромные коробки мебельных гарнитуров, гардеробы одежды и всяческая бытовая утварь обычно покупаются в супермаркетах или даже в интернет-магазине... Придуманый Базароном Дроссельмейер (на эту роль приглашен обаятельный и фактурный артист театра «Провинциальные танцы» Антон Шмаков) вполне в духе времени. Оснащенный патефоном и пластинками, которые он крутит перед спектаклем и в антракте (призывая юную аудиторию прочувствовать, как же всё-таки прекрасна музыка Чайковского), старомодным аппаратом, напоминающим витаскоп Эдисона (при помощи которого он демонстрирует притихшим детишкам историю ореха Кракатук), письменным столом, заваленным всякими диковинами, он напоминает ученого-безумца из фантастических фильмов в стиле стимпанк.

А вот приключения самой Клары в закоулках странного дома «дока Дроссельмейера» заставляют вспомнить поэтику фильма ужасов. Клара танцует с ожившими ростовыми куклами. Находит в темном и пыльном чулане еще одну – самого Щелкунчика. Переживает нашествие крыс-зомби (не очень удачно, на наш

взгляд, положенным на тему «роста елки»: одну из самых чело-вечных, устремленных как раз ввысь, прочь от крысиной возни и писка) и чуть не погибает. Наконец, становится свидетелем нарочито-картинного убийства Королевы крыс (которую Щелкунчик «зарезает» огромным ножом).

Весь этот «монтаж» эпизодов, нагнетающих саспенс, разрешается в финале первого действия безбашенно-остроумным танцем «снежных бабонек» (именно так, взамен традиционных «снежных хлопьев», обозначены эти персонажи в программке). Веселые толстушки (танцовщицы одеты в объемные костюмы из поролона и маски – привет обаятельным бюргерам из «Groosland» Мари Марен) в белоснежных платьицах с рюшами и в цепцах чинно вышагивают в пуантах, самозабвенно кружатся, смешно закатывают глаза, надувают щеки, складывают ручки в мольбе и прочих сильных эмоциях. В какой-то момент они пытаются даже «подпеть» ангелическому детскому хору, звучащему «за кадром». Пётр Базарон и его дружная труппа – большие мастера по созданию такого рода серьезно-комичных образов. «Снежным бабонькам» первого действия в действии втором отвечает дивертисмент, решенный как веселый концерт «понаехавших» на Новый год родственников Клары.

Вот Принц открывает одну из многочисленных дверей (которые, возможно, символ всё новых откровений в душе самой Клары) – и два юных «родственника из Испании» врываются, соревнуясь в темпераментном танце-баттле. Из-за другой, в ночных сорочках и с подушками в руках, потягиваясь и зевая (что вполне коннотирует с неспешным разворачиванием темы в «арабском» танце), выходят простоволосые «красавицы» – не выпавшие в новогоднюю ночь подружки или сестры Клары. Сопровождаемая пронзительным свистом флейты-пиколо «китайского танца» из очередной двери выбегает целая толпа ниндзя – персонажей любимых комиксов и анимэ. Еще одна дверь – и вот тебе веселая русская пляска решительной и озорной тетки («из Сибири»), ее мужа-моряка и их... ручного медведя. Сюиту венчает еще один «хит»: ансамбль деловито спящих под идиллический «Танец пастушков» «старичков». Прихрамывающих, хватающихся то за голову, то за поясничку,

Антон Шмаков – Дроссельмейер и дети – юные артисты театра.

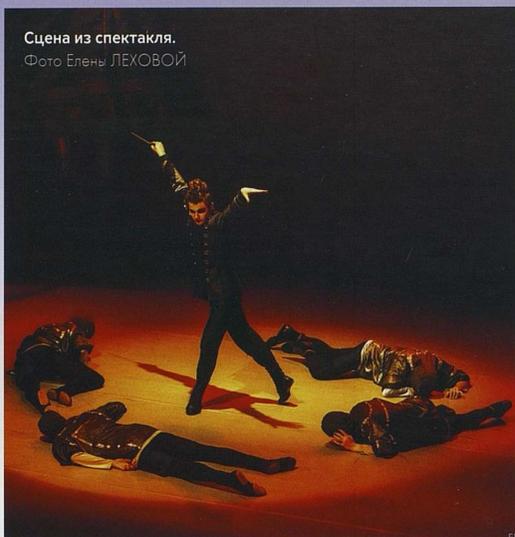
Фото Ольги МЕЛЬ



то за ходунки: за каждой пластической репликой так и слышны незлое ворчанье, «охи» и «ахи» «старшего поколения». Весь дивертисмент вызывает самое непосредственное воодушевление зала: запоминающиеся персонажи исполняются юными артистами с нескрываемым удовольствием и юмором.

Под самую простую из всех возможных мелодий (просто нисходящая мажорная гамма, следом – нисходящая минорная), которая уже более ста лет завораживает не только записных меломанов-балетоманов, но и людей, заходящих в театр раз в год под Рождество, – дуэт Клары и Принца. Еще несколько дней назад дети, сегодня они ощутили ток первого, очень робкого, но совершенно потрясшего их чувства. Напомню, в 1892 году авторам балета пришлось ввести Фею Драже и Принца Оршада (прима-балерину и премьеру) для исполнения знаменитого па де де. Исполнявшие главных героев дети, воспитанники Императорского театрального училища, по определению не смогли бы справиться с обязательным и ожидаемым зрителем репертуаром элементов, рассчитанных на технику и опыт прима и премьеры классической дуэтной композиции.

В спектакле Петра Базарона именно юность артистов, непосредственность танцевально-пластического выражения целой гаммы не придуманных и потому задевающих за живое переживаний составляют суть не только знаменитого адажио, но и всего спектакля. В легком сиреневом (!) наряде, напоминающем платье для выпускного школьного бала, Клара, словно птица, «парит» и «кружит» в руках Принца. Он трогательно и неловко кладет ей голову на колени... Нужно уходить, но уйти нет сил... Первое несмелое объятие... В вариации Принцу помогает пара мальчиков: теперь уже он сам, окрыленный первым поцелуем, стремительно «летает» по сцене благодаря их дружеским подержкам. Симметрично пара подружек сопровождает и Klary в ее соло на «самую волшебную новогоднюю музыку». С ними смугленно, под нежную россыпь челесты, делится она переполняющим ее счастьем. В дуэте Сабины Алиевой и Никиты Гордеева больше экспрессии и пылкости, в исполнении Елизаветы Савостьяновой и Артема Рязанова подкупает нежность и легкость.



Сцена из спектакля.
Фото Елены ЛЕХОВОЙ

Веселье в преобразившемся в волшебный дворец доме Клары-невесты нарастает. Музыка Чайковского поглощает (и это и символично, и, конечно, немного грустно) более актуальный в нынешнем веке реив. Здесь всем участникам спектакля, абсолютно «совпавшим» со своими персонажами, балетмейстер дает прекрасную возможность: танцевать «кто во что горазд». Но любой праздник заканчивается... Дроссельмейер, появившийся так внезапно и некстати, словно учитель на школьной дискотеке, напоминает: пора по домам. Думать о «всяких там свадьбах» пока слишком рано. Но любить и мечтать девочке Klare, как любой другой девочке любых времен и поколений, запретить не может никто.

Наталья КУРЮМОВА



Сабина Алиева – Клара и Антон Шмаков – Дроссельмейер.

Фото Елены ЛЕХОВОЙ

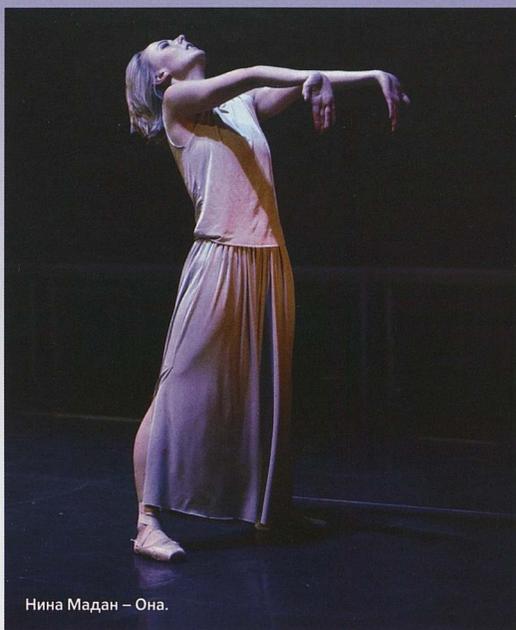
Одиночество

Балетная труппа Московского музыкального детского театра имени Наталии Сац живет насыщенной творческой жизнью. В декабре 2018 года состоялась премьера балета «Спящая красавица» в редакции Кирилла Симонова, а в январе 2019-го – балет «Буревестник» в постановке Нины Мадан.

Нина Мадан – молодой, но уже известный хореограф. Она является лауреатом нескольких крупных всероссийских и международных конкурсов. Она не остается равнодушной к судьбам страны: в 2014 году, в преддверии 70-летия Великой Победы, был поставлен балет «Письма с фронта», с успехом шедший в нескольких театрах страны, и вот спустя 5 лет – «Буревестник», посвященный трагедии 25 декабря 2016 года – гибели Ансамбля имени Александра.

«Буревестник» – балет-метафора. В центре повествования – девушка, потерявшая любимого. Хореографу важно донести до зрителя ее боль, безысходность одиночества. Мадан создает балеты камерные, с небольшим количеством участников, без ярких декораций и костюмов. Главное – танец и музыка. Хореограф стремится максимально точно передать переживания героев через движение.

Хореография Нины Мадан музыкальна и содержательна – нет ни одного движения вне музыки и смысла. Отсюда важность подбора музыкального материала. В «Письмах с фронта»



Нина Мадан – Она.

это была лиричная, очень русская музыка В. Гаврилина, в «Буревестнике» – острая, современная Т. Тыквера и отрешенная Л. Эннауди.

Костюмы А. Гладковой просты и аскетичны, ничто не должно отвлекать от главного – переживаний героев.

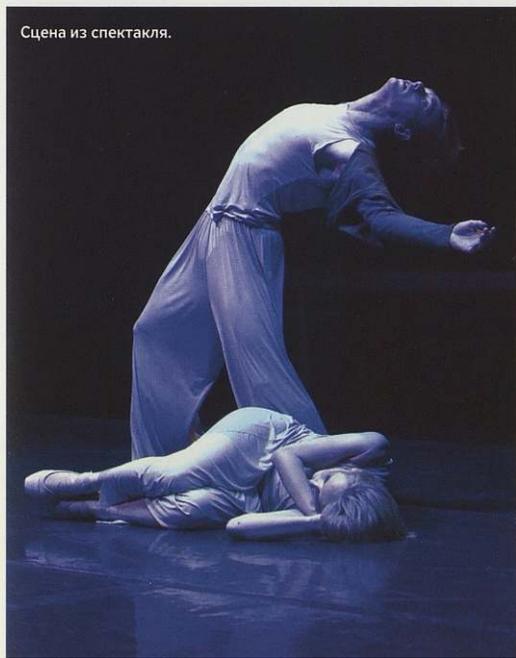
На сцене двое – Он и Она, за ними застыли три пары. Начинается дуэт как воспоминание о счастье. Но герои расстаются. Он гибнет в авиакатастрофе. Хореограф ищет образные решения сюжета: в сцене гибели несколько танцовщиков, образуя круг, спокойно проходят на посадку, а затем он как бы «взрывается» изнутри – и погибшие падают на пол. Ломанная современная пластика хаотично мятущихся фигур подчеркивает ужас происходящего в момент катастрофы. Звучат сообщения дикторов о гибели людей. Героиня остается одна, оглушенная, потерянная. Но она не может смириться с мыслью, что уже никогда не увидит любимого. Следует монолог отчаяния: героиня мечется по сцене, пишет на стене слова послания к Нему и, наконец, падает без сил. И вдруг (или это только сон?), широко расправив руки-крылья, к ней спускается стая птиц, впереди которой Он в образе Буревестника. Под гармоничную музыку Эннауди начинается их дуэт-встреча. Полетные прыжки, замирающие арабески – хореограф переходит на язык неоклассики. Он и Она вновь вместе. Диалог героев сопровождают три пары, зеркально повторяющие их движения.

Но зов надвигающейся бури манит птиц обратно в небо. Героиня не может остановить любимого – он улетает вместе с ними. А она остается одна, наедине со своим одиночеством и воспоминаниями.

Молодые танцовщики труппы театра имени Сац смогли передать драматизм происходящего, они были убедительны актерски, танцевали легко и пластично, тонко чувствуя музыку. И в этой современной хореографии труппа также была органична.

По окончании спектакля зрители благодарили артистов искренними, горячими аплодисментами. И хочется пожелать балетной труппе театра дальнейших творческих свершений в содружестве с хореографом Ниной Мадан.

Анна ЕЛЬЦОВА
Фото Ю.МАШКОВА



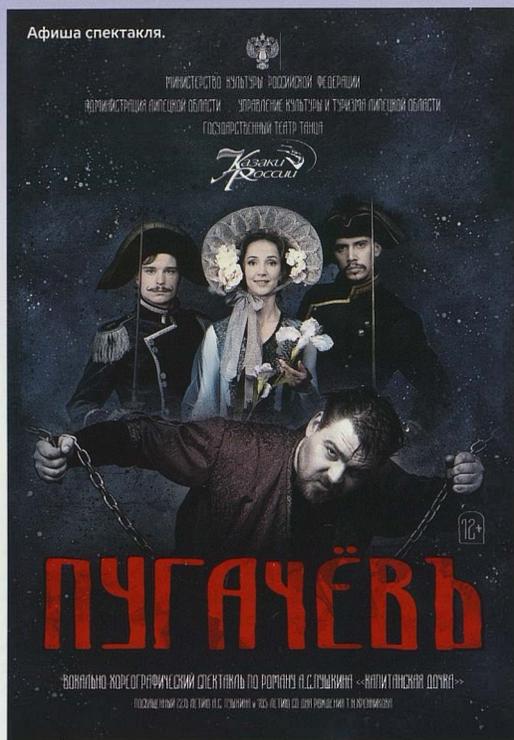
Сцена из спектакля.

Государственный театр танца «Казачки России»

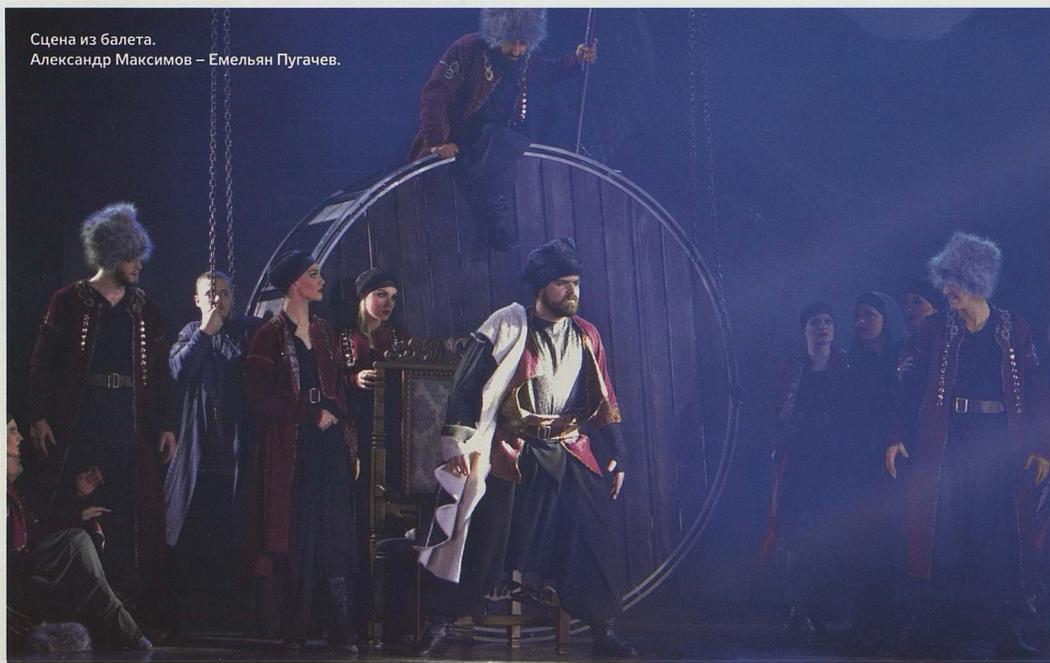
«Пугачев»

Одним из ярких проявлений хореографической сценической культуры стали утвердившиеся в XX веке коллективы народного танца — их чаще всего называют ансамблями. Концептуально же они с самого зарождения являли собой образ народного танца на сцене, своеобразный театр танца, как определил этот феномен сам Игорь Александрович Моисеев.

На каждом этапе эти коллективы искали пути воплощения национального творчества в условиях сцены: программы массовых, реже сольных номеров, целые композиции, посвященные той или иной теме. Небольшие сюжетные сцены, решенные средствами танца... Сегодня всё больше коллективов обращаются к экспериментам по созданию спектаклей, утверждая свою роль театров танца. Одним из таких балетов (употребим этот термин) стал спектакль «Пугачев» Государственного театра танца «Казачки России» города Липецка. Это уже второй опыт коллектива. В предыдущий сезон был поставлен и пользовался успехом у зрителей спектакль «Тихий Дон» по роману Шолохова.



Сцена из балета.
 Александр Максимов — Емельян Пугачев.



В этот раз авторы также обратились к литературному источнику. Им стала повесть Пушкина «Капитанская дочка». На спектакле побывали представители трех профессий: продюсер Марина Кушлина, балетмейстер Валентина Слыханова и балетовед Валерия Уральская. Мы публикуем их отзывы на спектакль «Пугачев».

М. Кушлина: У меня прекрасное ощущение от увиденного. Одно из самых ярких впечатлений – это сценография спектакля (художник-сценограф Максим Обрезков). Посредством простых геометрических форм декораций, света художник создал на сцене потрясающее ощущение перспективы, бесконечности пространства. Это своеобразный театр режиссера, балетмейстера и художника, где всё работает воедино для воплощения основной идеи спектакля. Причем решение художника-сценографа адекватно замыслу хореографа, совпадает с ним и подчеркивает глубину происходящего на сцене. В спектакле многообразно решены различные сцены. И это обусловило восприятие, создав сочетание искусства театра и искусства танца. Это не было обычным для ансамблей перестроениями танцовщиков, в лучшем случае со сменой светового решения. В спектакле хорошо выстроены народные сцены, прекрасно читаются диагонали, очень яркие дуэты. Хореографию дуэтов, сложных по пластике, отличает вкус и хореографа, и исполнителей. Встает вопрос о целевой аудитории. В спектакле очень много жестких сцен, не легких для восприятия даже взрослого зрителя, а тем более молодого. Это вопрос, но время покажет. Однако совершенно очевидно, что театр можно поздравить с премьерой, и очевидно также, что зрители очень любят свой театр, их реакция – взволнованная тишина в зале и взрыв аплодисментов в финале – яркое тому подтверждение.

В. Слыханова: В целом отмечу смелую попытку войти в тему, знакомую с детства по литературе. Не скрою, были опасения, как сложится авторское прочтение хореографа. И должна сказать, что весь коллектив справился с созданием образов литературных героев. Это касается и ведущих солистов, достойных быть отмеченными. Прекрасны сцены сложных дуэтов, пластически воплощенные и в режиссерском, и в хореографическом плане и ярко исполненные артистами. Очень удачно влетены народные сцены, особенно массовые. Правда, иногда возникало ощущение занятости, некоторой повторяемости, особенно в сценах насилия.

Разделяю радость зрителей от смелости обращения ансамбля к таким сложным темам и их художественному решению. Ощущается интерес всего коллектива: оркестра, вокалистов и, конечно, артистов. Молодой автор, режиссер-постановщик Екатерина Милованова, под руководством Леонида Милованова, сумела соединить пластические средства современного и народного танца, что позволило воспринимать спектакль как целое хореографическое действо.

В. Уральская: Зрители Липецка получили большой творческий подарок. В городе, где нет своего театра оперы и балета, поставили яркий спектакль «Пугачев». И зрители, любящие своих «Казачков России», с благодарностью приняли этот дар.

Возможность поставить театральный спектакль определило наличие в коллективе вокальной группы, своего оркестра и, главное, профессиональной труппы танцовщиков. И это уже второй опыт театра – в прошлом сезоне был поставлен спектакль «Тихий Дон», который с успехом прошел и доказал способность и целесообразность такого рода творческой деятельности. Конечно же, сразу возникает вопрос о прокатной базе для коллектива – своего рода визитной карточке города.

Теперь о самом сценическом действе: спектаклем называют его не случайно. Это, безусловно, театр, и несколько расширяющий сложившееся в последнее время (уверена, что это неверно в корне) понимание вида искусства балета. И если отойти от этого взгляда и вернуться к традиционному пониманию, балет – это прежде всего театральное действо, и оно может быть осуществлено в технике любой хореографии, а не только классического танца. В данном случае молодой хореограф Екатерина Милова-



Екатерина Голованова – Мария Миронова
и Ростислав Подопригора – Пётр Гринев.

нова, назвав себя только режиссером, проявила знание и неоклассики, и народного танца, и свободной пластики в авторском языке. Знание же народного танца и ею, и руководителем постановки Леонидом Миловановым, умноженное на владение коллективом, предreshило успех. Не могу не согласиться с коллегами о безусловной перегруженности жестокими сценами, давящими на восприятие эмоционально. Тем более при световом их оформлении. Вместе с тем, они определяют и длительность, и повторность, но огрехи не сложно выправить для большей целостности и художественной ценности спектакля.

Нельзя не отметить красоту исполнения дуэтов артистами и актерскую работу главных действующих лиц – Ростислава Подопригора, исполнявшего роль Петра Гринева и Екатерину Голованову (Мария Миронова). Стоит назвать и остальных действующих лиц: Александр Максимов – Емельян Пугачев, Виктор Почукаев – Алексей Швабрин, Сергей Иванцов – Архип Савельич.

Успех у зрителей и самоотдача всего состава «Казачков России» заслуживают внимания и регионального, и далеко за его пределами.

Фотографии предоставлены пресс-службой театра.



Екатерина Голованова – Мария Миронова
и Виктор Почукаев – Алексей Швабрин.

«Кровавая свадьба»

в Севастопольском академическом театре танца

Севастопольский театр танца Вадима Елизарова – что это? Классический балет, народно-сценический танец, джаз-балет или степ-данс? Однозначного определения со стороны зрительской аудитории и специалистов данному явлению пока нет. Коллективу не чуждо использование элементов всех перечисленных видов хореографии, но при этом основой его творчества остается все-таки балетный танец. Он и родился из коллектива балетного театра. Однако современное его название «театр», безусловно, оправдывается самой спецификой творческой жизни, в которой ведущее место занимает спектакль.

2019 год в России объявлен Годом театра. Севастопольский академический театр танца имени Вадима Елизарова представил зрителю премьерный спектакль по мотивам произведения Федерико Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба». Сюжет этой трагедии был подсказан писателю газетной корреспонденцией в 1928 году. Андалусская «кровавая свадьба» произошла в провинции Альмерия. Невеста, вместо того чтобы отправиться в церковь, сбежала со своим прежним возлюбленным, после чего ее нашли в лесу в изорванной одежде, рядом с ней лежало тело ее любовника, убитого ее братом.

Жанр трагедии Федерико Гарсиа Лорки можно определить как драматическую поэму, хотя некоторые исследователи творчества поэта относят произведение к сельской мелодраме. Сама пьеса Лорки – явление незаурядное и неординарное. Доказательством этому может служить ее непреходящая популярность, «Кровавую свадьбу» ставят во многих театрах мира. В Севастопольском театре этот спектакль сразу привлек к себе пристальное внимание зрителей и театральных критиков.

Сценическое действие, которое видит зритель, совершенно не похоже на остальные спектакли театра танца. Испанская музыка, танцевальные композиции фламенко, использование модерн хореографии, необычные сценические костюмы, перемещающиеся по сцене прозрачные ткани, использование кастаньет, испанских шалей и многообразия режиссерских находок – вот ключевые моменты зрительского успеха «Кровавой свадьбы».

Действие начинается с картины, где властвует всемогущий Рок или судьба человеческая (Сергей Волошин). Персонажи спектакля полностью находятся во власти Рока. Опутывая всех танцоров красной нитью, зритель понимает, что над жизнью человеческой всегда есть Судьба или стечение обстоятельств, пред которыми зачастую люди бессильны. И всё это происходит под Луной (Анастасия Николенко), которая наблюдает за происходящим на сцене и позволяет героям сделать свой жизненный выбор в сторону любви и страсти, так как сама Луна и является символом ночи, когда и происходят все любовные коллизии героев. Танец Луны наполнен романтизмом

Анастасия Николенко в роли Луны.



и красотой линий, поэтичностью позиций рук и точными вращениями.

Далее зритель знакомится с семьей жениха, его матерью (Ольга Макарова), которая, зная, что Невеста любит другого, делает выбор не в сторону здравого смысла, а в сторону условностей, приличий и обстоятельств. Хореографический текст дуэта матери и сына содержит в себе движения вальса, которые позволяют героине драматически пережить момент принятия решения: разрешить сыну жениться или нет. Вариация жениха раскрывает характер главного героя. Зритель видит молодого, красивого и уверенного в себе человека (Дмитрий Нестеров), который мечтает об искренней любви. Федерико Гарсиа Лорка пишет о женихе следующее: «Зерно должно быть зерном, мужчина – мужчиной». Образ, созданный Дмитрием Нестеровым, именно таков: великолепная пластика, блестящая танцевальная техника, легкий прыжок и необыкновенное обаяние, харизма, которая проявляется в каждом жесте.

Балетмейстер-постановщик спектакля, а также исполнительница роли Невесты Евгения Гордиенко очень точно и предельно достоверно показала обряд испанской свадьбы. Во время спектакля у меня как у зрителя часто возникало впечатление ожившей фотографии прошлого века. Что-то неуловимо точное было найдено в хореографическом тексте и финальных точках танцевальных композиций. Балетмейстер использует в спектакле прозрачные ткани, которые разделяют сценическую пло-

щадку на три равных части. Три главных героя, три судьбы, три характера, но всех их связывает одна любовь. И белые ткани, как своеобразные стены, разделяют героев друг от друга. «Ты думаешь, что время лечит, а стены скрывают всё, но это не так. Что проникает в сердце, того уж не вырвешь!» – писал Лорка в «Кровавой свадьбе».

Образ невесты остается в памяти светлой и легкой «белой голубкой», которая объединяет всех главных героев своей огромной любовью и в то же время делает свой жизненный выбор, приводящий к трагедии. Руки невесты, как крылья голубки, то завораживают взмахами и красивыми линиями, то отсекают лишнее, чтобы подняться на новую высоту своих чувств и своей любви. Яркие эмоции вызывают у зрителей сцены мальчишника и сборы невесты. Молодые люди готовятся к свадьбе, полуобнаженные тела молодых танцовщиков создают эффект предвкушения праздника. В этой сцене есть и эпизод с легким юмором, когда один из молодых мужчин переодевается в женщину, чтобы подшутить над Женихом. Сборы невесты решены балетмейстером в стиле современной хореографии. Девушки, танцующие в легких нарядах, собирают невесту, и каждая представляет себя на ее месте, что проявляется в слаженной и очень эмоциональной работе кордебалета.

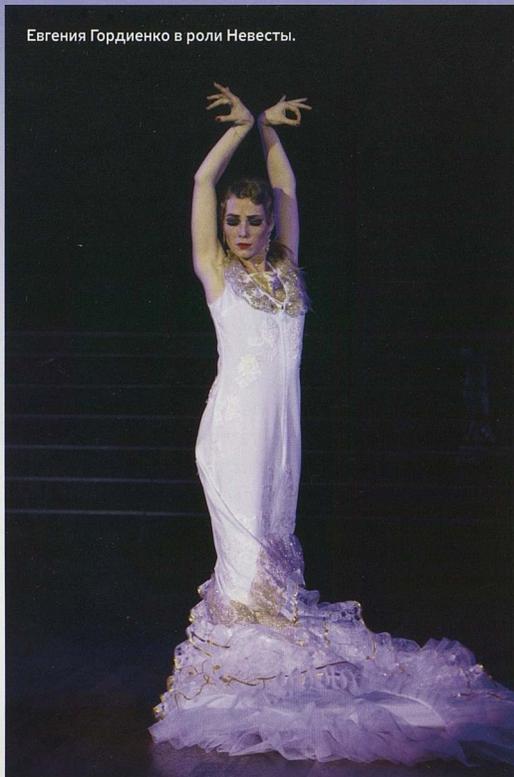
Интересны сценические образы Леонардо (Денис Соловьев) и его жены (Дарья Чумакова). Леонардо в спектакле предстает перед зрителем опытным мужчиной, со своими взглядами и своим мировоззрением, его танец технически выверен и тщательно продуман, в нем нет случайных жестов и излишней эмоциональности. Жена Леонардо, наоборот, чувственна, эмоциональна и жертвенна по отношению к своей любви, к своему супругу. Вариация жены Леонардо наполнена актерским мастерством и отличной танцевальной техникой.

Кульминацией спектакля является само свадебное торжество. Здесь балетмейстер задействовал не только реквизит, столы



Ольга Макарова в роли Матери.

Евгения Гордиенко в роли Невесты.



и стулья, но и разнообразные танцевальные испанские техники. Искусно поставленные танцы с использованием кастаньет, верев, шалей создают у зрителя атмосферу испанской свадьбы. Танцевальные композиции, разные по настроению, по манере исполнения, напоминают дивертисмент в балетном спектакле, что дает возможность балетмейстеру показать артистов в наилучшем профессиональном качестве.

В разгар свадебного торжества Невеста решает сбежать с собственной свадьбы с Леонардо, оставив Жениха ни с чем. Жених решает догнать беглецов. Сцена погони решена балетмейстером с помощью стука кастаньет. Ритм создает ощущение времени, предопределенности скорой развязки. Интуитивное чувство трагедии рождается где-то в глубине сознания, но душа до последнего мгновения верит в чудо. Однако трагедия неминуема. Оба соперника погибают, закалывают друг друга ножами. Невеста остается одна со своими чувствами. Судьба причудливо плетет рисунок жизни, каждый раз напоминая людям о себе. «Жалка, слаба и бесстыдна та женщина, что сбрасывает свадебный венок и цепляется за краешек ложа, которое согрела другая», – писал Федерико Гарсиа Лорка.

«Кровавая свадьба» в Севастопольском академическом театре танца имени Вадима Елизарова, несомненно, событие в театральной жизни города Севастополя. Прекрасная сценография, отличная режиссура, световое оформление и музыка создают атмосферу и колорит испанской свадьбы. Великолепные костюмы, сделанные Леонидом Олейниченко, были задуманы и решены в соответствии с исторической, культурной и национальной составляющей сценических персонажей.

Этот спектакль заставляет задуматься о силе страсти, о любви, о судьбе, о жизни.

Елена ОЛЬХОВСКАЯ
Фото предоставлены пресс-службой театра.

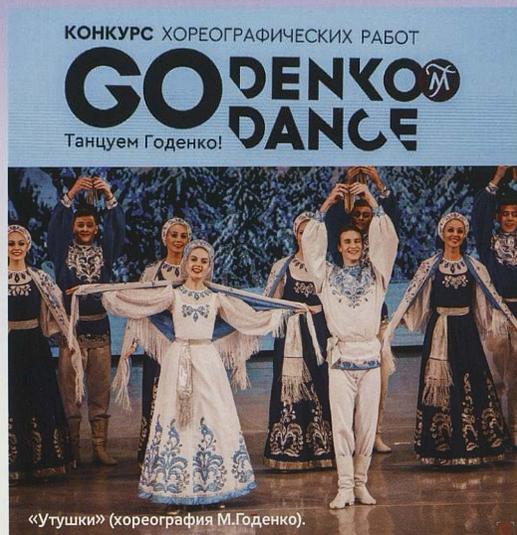
Хореограф ансамбля.

КТО ОН?

Ансамбли народного танца родились не так давно. Этому направлению сценической хореографии нет и ста лет. Но есть уже те, кто не только предложил саму концепцию этих коллективов, но и практически осуществил создание и репертуарный багаж ансамблей народного танца страны. Их имена – гордость истории нашей культуры. Время берет свое. Меняются поколения и артистов, и зрителей. Ветер перемен всколыхнул в культуре новой страны многие области культуры. Каков путь ансамблей народного танца в XXI веке? И какова роль в этом процессе хореографа?

Эта проблема звучит всё чаще и чаще на конференциях и круглых столах, посвященных развитию хореографического искусства. Коснулась она и непосредственно практических экспериментов. Первым ответом такого рода стала платформа хореографов, проведенная коллективом театра танца «Гжель» в 2017 году. Суть ее в том, что ряду прошедших отбор (видеопросмотр работ) хореографам предоставляется возможность поставить свое произведение на коллективе ансамбля. После активного взаимодействия с труппой композицию или ее фрагмент показывают профессиональному жюри специалистов. Награда – лучшая работа станет репертуарной для коллектива.

В этом сезоне опыт «Гжели» подхватил Красноярский государственный ансамбль танца Сибири имени М.С. Гюденко. И вот после отбора 10 хореографов из 40 получили возможность осуществить свои композиции с артистами коллектива. Надо при этом иметь в виду, что и «Гжель», и ансамбль танца Сибири –



«Утушки» (хореография М.Гюденко).

авторские коллективы со своим стилем и манерой исполнения, делающих их своеобразными. В этом и трудности их дальнейшего развития, с одной стороны, и требованиями, предъявленными к конкурсному-хореографу – с другой.

Как соединить традиции самого народного искусства, новаторские принципы основателя ансамбля и свое личное творческое восприятие народно-сценического танца. Скажем прямо, особых удач на этом пути достигнуто не было, несмотря на профессионализм артистов, в короткий срок репетиций освоивших и непростую технику, и особенности характеров, и сам стиль всех десяти хореографов. Сложность представлял и отбор для жюри. В данном случае его пестрый по составу профессионалов, приглашенных для экспертизы, которые по-разному понимали задачи данного коллектива, что сказалось не положительно на результатах отбора. Возможно, главное голосование должно было принадлежать самому ансамблю – артистам, исполнителям, и к их слову, к их выбору было бы целесообразно прислушаться руководству.

С нашей точки зрения, направлению «театр народного танца», ныне характерного для этого вида сценической хореографии, наибольший интерес представляли композиции «Покровские» (хореограф Д.В. Верещагин) и монгольский танец «Тэмүлэн» (хореограф Ернур Карыкбол), но выбор за теми, кто сегодня определяет пути развития ансамбля танца Сибири. Кто верен заложенным Михаилом Семёновичем Гюденко традициям ветра перемен, связанным с чувством времени и роли хореографа, со зрителем, приходящим в зал сегодня, не случайно свою платформу-конкурс устроители назвали «Танцуют Гюденко» – это и название, и призыв, и символ.

Формат «платформа» в каком-то смысле вызван потребностями самого развития театров танца, ансамблей народно-сценического танца, их ориентации в новом времени. Вместе с тем, это зрелищное мероприятие шире, чем решение профессиональных проблем. Конечно «платформа» – новое явление, и оно нуждается в усовершенствовании, но начало положено, будем ждать результатов.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Фото предоставлены пресс-службой Красноярской краевой филармонии.



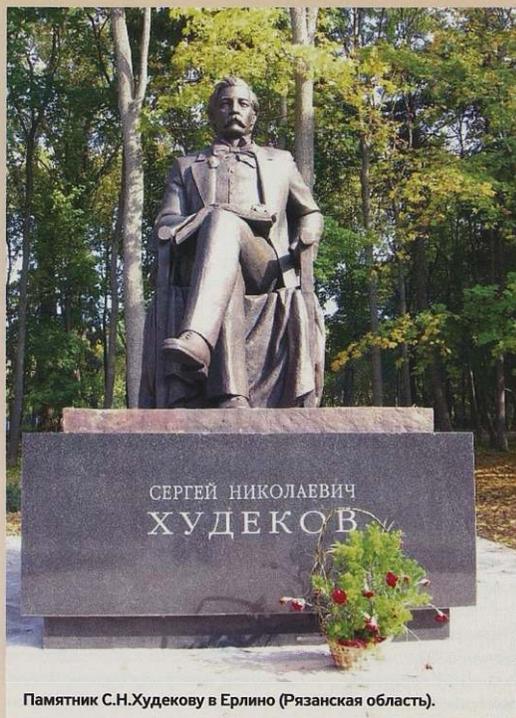
«Под яблонькой» (хореография Л.Николаевой).

Анне Ивановне Всемировой посвящается

Из небытия

Сергей Николаевич Худеков. Да, мы, балетные, о нем слышали. В уголке памяти, где-то на окраине ее, существует. Не чтимый вовсе, но известный. На слуху — «История танца всех времен и народов», четырехтомник. О последнем томе знают все — тираж сгорел, осталось чуть не пять экземпляров. Олег Виноградов, правда, уверял, еще до репринтного переиздания, что у него их несколько... Оставим это на его совести. Почти полное, до некоторых пор, забвение. Проклятье в наши советские времена — миллионер. В «Советской энциклопедии» нет, и в двухтомнике русских писателей, увы, тоже. А ведь помимо журналистики и прозу писал, и пьесы. И шли они и в Александринском театре, и на периферии — неужели рядом с Островским и Чеховым? Кстати, был литературным крестным Чехова: поместил первый его рассказ. И потом поддержал как издатель «Петербургской газеты»: заказал ему серию юмористических рассказов «Из зала суда». В пятитомной обстоятельной Театральной энциклопедии, правда, присутствует. И энциклопедия «Русский балет» его приютила: а предыдущая, «Балет», претендующая на всеохватность, проигнорировала.

А ведь личность-то замечательная! Не просто замечательная — явила миру модель, типаж нового русского человека XIX века! И тот кардинальный сдвиг, переворот, который тогда в судьбах России произошел. Великая перестройка: сшибка феодальной, дворянской, аграрной цивилизации, завершавшей свой цикл, уходящей, — и мощной, агрессивной новой, нарождавшейся цивилизации: буржуазной, капиталистической — якобы, нас так уверяли, несущей демократию. Балет был рожден культурой предшествующей. И новой, естественно, отринут. Пришлось приложить много усилий, чтобы этот рубеж преодолеть и в новое время войти. Не то что приспособиться, мимикрировать: предстояло открыть в себе такие глубины, которые докажут всеохватность накопленного, их вневременной



Памятник С.Н.Худекову в Ерлино (Рязанская область).

характер. Духовные ценности — непреходящие, на все времена.

Худеков в расцвете русского балета второй половины XIX века активно участвовал — не просто фанатом наслаждался, любовался, наблюдал. Сочинил несколько балетных либретто, был приближен к Петипа чуть не в роли советника, а тот его услугами пользовался и заметно побаивался. Еще бы, хозяин второй по значимости газеты после «Биржевых новостей», официоза. Представитель либеральных кругов. Его мнение о происходящем в балете весома, а может, и решающе. Тираж-то вон как вырос — за двадцать пять лет до двадцати четырех тысяч, а к Первой мировой войне уже сотнями тысяч исчисляется!

Его вообще престиж России и ее приоритет заботили. И не только в балете. Круг интересов и масштаб деятельности почти пугает перечнем сделанного и достижений. За что не берется, всё ладится, везде успех. Да какой — не только известность в пределах страны, тут неоднократно отмечался приоритет его начинаний, но и международное признание. Из обедневших дворян, а стал миллионером. Честно заработал, не жульничал. Богатство, достигнутое трудом и талантом. Многими талантами, которыми он обладал.

Портрет Маковского сохранил его облик. Решительное, волевое лицо человека собранного и погруженного внутрь, в себя. Нахально пушистые, вызывающе роскошные развесистые усы: реклама брадобрею, да и только. Ненавязчиво красив скромной мужской красотой.

Закончил Московский университет как юрист. Юристы почему-то к балету так и льнули, и балетные критики из них нередко получались. А тут Крымская война. Новоиспеченный юрист сразу же туда ринулся. Проявил нешуточную отвагу, за смелость был неоднократно награжден. И пописывал, к лите-

ратуре его явно тянуло. Начальство кривилось, но до поры до времени терпело. Решил в итоге от военной службы отойти. Достиг чина майора. И вот на тебе – по уши влюбился. Заботливый батюшка желанной невесты, мечтающий о благополучии и достатке для дочери, нищего отставного майора, к тому же назойливого, невзлюбил, слышать не хотел о сватовстве. Не знал батюшка, не предвидел, что счастье плывет к нему и дочери полным ходом: будущий миллионер у него был в руках.

Старательно караулил дочь и на том балу, где ненавистный ухажер, он знал, присутствовал. И не уберег: классическое, как в романе, умыкание невесты, с решимостью и дерзостью гусара. Обвенчались.

Счастливым брак. И любящая жена, и помощник. Разделяет все увлечения мужа. Но ведь чем-то и жить надо! Газетенка такая, на ладан дышит. Шестьсот подписчиков. Выходит дважды в неделю. Аренда. Потом, пожалуй, стоит попробовать! Одолжил отставник денег у кого-то и «Петербургскую газету» приобрел. Начал ее преобразовывать. И дело пошло! Собрал команду из людей талантливых, высокопрофессиональных, да и своих вырастил, новых. Жена делает переводы, редактирует, рассказы полисывает. Литература, искусство, театр здесь гости желанные, да и балет тоже. Интерес к газете растет, подписчики прибывают. Наконец, издание становится ежедневным. И каждая неделя – с бесплатным иллюстрированным приложением. Дело прибыльным стало, и деньги изрядные. В Петербурге один дом куплен, следующий. Богатство растет, но не оно тут главное. Руководит интерес, радость жизни. Распахнутость души ей навстречу. Смотрите, люди добрые, как прекрасна эта жизнь и как много каждый из нас тут может сделать!

А гены-то дворянские сказывались: не дремали, требовали обзавестись поместьем. Пожалуй, пора, денег накоплено достаточно. Присмотрел роскошное в прошлом имение в Ерлино Рязанской губернии, дар Елизаветы фавориту Матвею Ивинскому, ее восхождению на престол способствовавшему. Великоленинский особняк, церковь, дивный парк в английском вкусе с каскадными прудами, как в Царском селе. Пришло в упадок, заложено. Худеков приобрел. И всё тут заиграло, ожило заново! Волшебный дар, как у Феи Сирени: к чему бы ни прикоснулся – пробуждается, счастьем светится, удачей озарено.

Откуда в этой светлой голове, занятой, конечно же, прежде всего литературой, столько разных идей, к литературе отношения не имеющих? Потребность попробовать, рисковать, предугадывать итог, становиться азартным игроком, чтобы в итоге побеждать, обязательно выигрывать? Это уже черта нового времени, наступающей жесткой цивилизации. Тут царит расчет, копеечка. А у него еще и буйная фантазия и, подспудно, природа мечтателя. Как всё это соединялось, трудно представить. Но целеустремленность, настойчивость, воля, подогреваемые семьей и царившей там неувядающей любовью, давали результаты неправдоподобные.

Сады, каких в России, может быть, и не было. Сам выбирал сорта, сам покупал саженцы. И в посадках, представляете, участвовал! Не только выпестовал эти чудо-растения: выращивал затем саженцы и распространял их на всю Россию, делился с другими сделанными им открытиями. Свои же диковинные сады и оранжереи сдавал в аренду – источник завидных прибылей. А цветы? А декоративные кустарники? Разве можно обойтись без них! Им отданы изрядные земельные угодья. Жена бредит розами. Тут любящий муж себя превзошел: раздобыл такие сорта, что российские морозов не страшились и цвели непрерывно, от своих прямых обязанностей ни на миг не уваливая! Награда последовала, общероссийская. Все восхитились – и добытым им пользовались.

Можно себе представить поместье без живности? Худеков здесь предпочитал традиционное: симфонию первородных звуков – пусть всё мычит, гогочет, ржет и хрюкает. Чего тут

только не было! Жена слабость проявила к пернатым. Муженек ей таких гусей раздобыл, что успехи жены в птицеводстве были на международном уровне отмечены. Его же избрали президентом Императорского русского общества птицеводства.

А коневодство? Разве можно мимо этих благородных созданий пройти? В этом имении племенное животноводство почиталось и процветало. Выбор – глаза разбегаются: и благородные скакуны, и мощные тяжеловозы.

Запущенный парк в итоге превратился в дендрарий. Молва о том по всей России идет. Хозяйство признано образцовым. Вот и в Париже заметили: на Всемирной выставке удостоили золотой медали.

А у Худекова азарт только растет, желание внедрить в России передовые методы ведения хозяйства лишь прибывает. И в других уездах земли куплены, и там опробованное и оправдавшее себя внедряется.

Сам император не выдержал, решил полубогаствовать. Приехал Александр III в гости, усадьбой дивится. Молвит: а ведь недавно и кавказские земли к нам отошли, не хотите там попробовать, а может, и обосноваться? Сергей Николаевич не горячится, за идею сразу не хватается. Жена тут вмешалась, напомним: ты ведь в самом начале, в годы нищеты, мне обещал обязательно возвести виллу и назвать моим именем – «Надежда». Сомнения в сторону – за дело! Так было положено начало знаменитому сочинскому дендрарию.

Перечислить все хозяйственные подвиги Худекова невозможно. Он провозвестник нового типа хозяйствования на селе, активно передовую технику внедряет. Благотворительность с ним неразлучна: приют для престарелых рабочих в Петербурге, школы для крестьянских детей в деревнях. С бесплатными обедами и учебниками. Сам весной принимает у них экзамены. Везде лично присутствует. Как он успевает?!

Трое отличных сыновей. А ему больше хочется – еще троих усыновляет. Патриархальная семья, большой обеденный стол. Всё это в нем сидит и сполна реализуется. Чудом уживается с новым – искусством делать деньги.

Сельские дела занимают основательно, потому старшему сыну поручена газета, и он с нею успешно справляется. Сам же весной в имении. В охотку на земле трудится, но и пишет. Задумал всемирную историю танца.

К этому времени Худеков – известный коллекционер и живописец, и раритетов, связанных с танцем. Живопись собирает русских художников, и ни один мало-мальски значимый им не обойден. Эта коллекция считается среди первых. А вот коллекция изобразительного материала по танцу является, пожалуй, самой богатой в мире, говорят, что-то около 15 тысяч единиц.

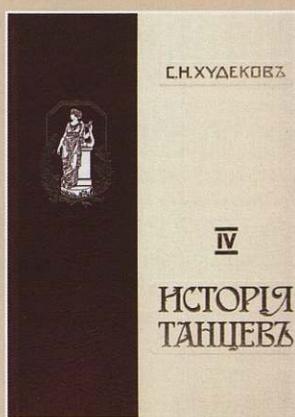
Должностей всяких почетных не добивался – они сами к нему липли. Предводитель дворянства Скопинского уезда, попечитель Скопинского реального училища, почетный мировой судья, гласный петербургской думы, глава литературно-художественного общества – пора остановиться, всего не перечить.

А история танца ему зачем? Он сам балетом восхитился, открыл его несказанные глубины, поверил – вот да счастье, с которым он так сроднился. И возмечтал, чтобы элитарным искусством прониклись другие. Просветить, значит, остальных хотел. И он, думаю, верил – танцем, как, по Достоевскому, красотой, можно спасти мир, преобразовать человека, его духовно возвысить. А это уже новые идеи – они вели в балет XX века.

Худеков в мысли о танце стал фигурой заключительной, завершающей целый замечательный этап предыстория русской профессиональной балетной критики. Этап балетоманов, страстно влюбленных в это искусство, бережно собирающих любые сведения о нем. Среди них часто встречались люди пишущие, литературно одаренные. И он был таким. Шел этап накопления информации. Панорама событий, личное отноше-



Памятник С.Н.Худекову
в Сочинском
дендрарии.



ние к происходящему, попытка охарактеризовать особенности артиста и его исполнения. Чтобы следом появилось необходимое для профессиональной балетной критики: непременно описания и анализ.

Масштабный труд Худекова по истории танца, не исключено, не имеет аналогов. И главное для нас, там запечатлено многое из его уникальной коллекции изобразительного материала. Коллекция, которая, конечно же, в будущем бесследно исчезла.

Революция положила конец преуспеваю нашему герою. Это была вторая кардинальная перестройка социальных основ в его жизни. События 1917 года застали Худекова восьмидесятилетним стариком. Он потерял всё. Жалел ли он об этом? Главные утраты произошли раньше: молодым умер сын, руководивший газетой, вскоре безвременно покинула его жена, богатая Надежда. Что могло сравниться с этим? Что могло быть страшнее?

Крестяне, для которых он так много сделал, разгромили усадьбу. А он писал им – берите всё, мне ничего не надо, но ведь столько в это вложено любви и труда! Не услышали, погромный угар их пьянил.

Лишили не только домов, но и квартиры, где он жил, «уплотнили», как всех. Вытеснили отовсюду, оставили ему какой-то непригодный угол. Еще чуть-чуть – и бездомный.

Средств к существованию никаких. Остальные дети разбрелись по стране, а кто и по миру. Скрепя сердце, спрятав в карман гордость, обратился к коллеге, руководителю Ленинградской писательской организации Акиму Волинскому с просьбой о материальной помощи. Тот, сам достатком не избалованный, не понаслышке знакомый с нуждой, ему... стыдно об этом писать! – отказал. Зависть к золотым годам просителя? Месть преуспевавшему в прошлом миллионеру? Ну, согласитесь, не классовая же ненависть!

Умер Сергей Николаевич Худеков в 1928 году от голода. Просто есть ему было нечего. Одна из крупнейших фигур русской культуры второй половины XIX века. Тогда Россия вспенилась гениями и необыкновенными талантами. В литературе, поэзии, музыке, изобразительном искусстве, балете, наконец. И Худеков этим всплеском в культуре, в духовной жизни России, был рожден.

А ведь и в нашей жизни что-то происходит, согласитесь, и это обнадеживает. Нашлись люди благодарные и, думаю, благородные – они о Худекове вспомнили! Сочинский дендрарий. Былое величие садов и хозяйства в Ерлино под Рязанью. Не наши местные то радости – то факты жизни общезначимой, мировой. Сильный, благодарный человек – в обнимку с природой.

О чем еще можно мечтать!

Новый интерес к забытой фигуре возник не так давно, на волне воскресшей гордости за свою страну, за великую Россию. Вот откуда всплеск внимания к ее прошлому, к тем лучшим представителям, которые величию нашей Родины служили. К 170-летию со дня рождения нашего героя ему установлен бронзовый памятник на входе в Сочинский дендрарий. Он открыт 8 мая 2007 года. Отреставрирована вилла «Надежда». В ней открыта постоянная экспозиция, посвященная жизни и творчеству Худекова и, вместе с тем, истории русского балета. Главная, на мой взгляд, его страсть здесь отражена. Костюмы, фотографии, автографы знаменитостей, их балетные туфли и другие раритеты любовно собраны и со вкусом поданы. И здесь заслугу директора Дома-музея – одержимого Дмитрия Ивановича Кривошапки – трудно переоценить. Музей стал густком благодарных эмоций и благородных побуждений: спасибо, сочинцы, вам за это!

В Сочинском зимнем театре репетиционный балетный класс назван «имени Худекова». Его украшают значимые портреты – Худекова, Петипа, Минкуса... Отличная компания!

В декабре 2012 года успешно прошли Первые худековские научные чтения «Сергей Николаевич Худеков – личность созидателя». Тут-то и выяснилось, а ведь интерес к нему не умер! В итоге выпущен сборник докладов и сообщений, объединивший усилия балетных критиков, историков искусств, краеведов.

А рязанщина опомнилась еще раньше. Еще бы, легендарное имя в Ерлино, слава – всемирная! – России. Попытка реставрировать бывшие сады, и здания тоже. Фестивали. Гостиница для приезжающих, туристов. Понимание – эта страница истории бесценна.

И только мы, балетные, к тому глухи. Зависли где-то устаревшие оценки – упреки в антиисторизме прежде всего. А между тем наши лучшие историки его трудами пользуются, и весьма!

Жаркие «научные» споры вокруг причастности Сергея Николаевича к либретто «Баядерки» выеденного яйца не стоят. Аргументы подбирают мудрёные, можно удивиться изобретательности авторов. А вы просто откройте его четвертый том, на странице 119 значится: «1877. – «Баядерка» бал. в 4 д. и 7 кар. Прогр. С.Худекова. Поставлен М.Петипа». Для меня информация исчерпывающая.

Сергей Николаевич человек чести и ничем ее не запятнал.

Им можно гордиться. И вернув его в историю русской культуры, мы ее только украсим.

Мариус Петипа: путешествие во времени

Старинные балеты в эпоху постмодернизма

В этом году петербургский фестиваль «Дягилев Р.С.», созданный под эгидой Театрального музея, был посвящен главному балетному юбилею года — 200-летию Мариуса Петипа. Соответственно программа была составлена из названий балетов, жизнь которым в XIX веке подарил великий француз.

Открыл фестиваль спектакль «Баядерка. Пространство иллюзии» японской труппы Noism. Хореограф Йо Канамори и режиссер Хирата Ориза создали чудесную, временами устрашающую, историю-наваждение, сочетающую сюжетные перипетии классической «Баядерки» с ориентальной фантастикой. Действие происходит в некоем государстве Мараншу, окруженном воинственными соседями и раздираемом внутренними конфликтами. Правитель Мараншу решает организовать династический брак между своей дочерью и воином Батором, подстраивая гибель его юной возлюбленной Миран. Забыть ее воин не в силах, а Миран после смерти, уже в образе Тени, мстит за себя, магическим образом разрушая и задуманный правителем брак, и само государство.

Спектакль, озглавленный как драматический балет, построен на сочетании хореографии, декламации и пантомимы. В нем органично сосуществуют исполнители танцевальных партий (Батор, Миран, фрейлина) и драматических ролей (принцесса, советник правителя, старик). Они дополняют высказывания друг друга, и сложно заметить, где заканчивается один вид искусства и начинается другой. «Закадровые» детали повествования мы узнаем от рассказчика — древнего старика, в прошлом царедворца и военачальника, который служит кем-то вроде проводника между настоящим и прошлым. С первой сцены завораживающая японская речь старца и его медленные движения буквально погружают в то самое «пространство иллюзии», о котором говорит название спектакля.

Сценически спектакль решен замечательно. И некое дикое племя (чем-то напоминающее дровишек из «Баядерки» Петипа), и «холодные» придворные (во главе с хитроумной фрейлиной — олицетворением интриги), и воинственная гвардия с ее предводителем Батором, и юные служительницы религиозного культа отличались своеобразием облика, пластики, манеры поведения. Хореограф проявил и умение комбинировать, и музыкальность. Во втором акте, аналогичном сцене Теней, пластика Миран и ее подруг была, пожалуй, менее оригинальна. Танцовщицы в серовато-белых газовых хламидах выглядели скорее зловещими, чем возвышенными девами, а хореография отсылала к эстетике контемпорари и немного к стилю Матса Эка. Но в целом на сцене был создан целый мир, со своей историей и атмосферой, которая буквально захватила зрительный зал.

На следующий день фестивальную эстафету приняли екатеринбургская труппа «Провинциальные танцы» и «Национальный балет Норвегии». Ощущения театрального волшебства, которое задавала потусторонняя японская «Баядерка», в этот вечер в зале Балдома не почувствовалось. Известная Татьяна



«Баядерка» (хореография Йо Канамори, Япония).

Баганова представила свое прочтение повести Гофмана «Песочный человек» (на балетной сцене превращенной в XIX веке в «Коппелию») под названием «Девушка с фарфоровыми глазами». Несколько Францев (одинаковых с лица) поддавали под обаяние «кинубаторски» Коппелей, чтобы быстро понять, что крошки-то целлулоидные, и чувства их тоже.

У Багановой интересно ее индивидуальное видение контемпорари с присущими ему сокращениями и выгибами тел, изломами рук и ног, резкими прыжками, падениями и т.п. Но при этом создалось впечатление, что автор излишне увлеклась театральными эффектами и приемами. Ожившая кукла пекла на сцене настоящие блинчики, герои кричали и разговаривали, периодически неистово бились об огромные мягкие белые «валенки», установленные в углу, по сцене на платформе проезжали фигуры, увешанные лампочками, как новогодние елки, некто с шахтерским фонарем на голове то ли режиссировал эту фантасмагорию, то ли просто наблюдал за ней. Сосредоточиться на танцах, постоянно прерываемых разными сценическими «кунштуками», было практически невозможно, при том что екатеринбургские танцовщики произвели впечатление своим отличным владением телом и готовностью к сценическим экспериментам.

Во второй части вечера труппа Национального балета Норвегии показала постановку Мелиссы Хуу «Epic Short» на музыку Первого фортепианного концерта Чайковского. Самым оригинальным здесь стало название, которое можно расшифровать как «эпическое кратко» или «эпос в краткой форме». Историю Спящей красавицы уложили в 25 минут, показав, как принцессу Аврору заколдовала злая фея Карабос, спасла добрая фея Силены, а потом поцеловал прекрасный принц, и они жили долго и счастливо. Пальцевая неоклассика, на которой построен спектакль, в большинстве эпизодов казалась вторичной и пресной. Актерской индивидуальностью и уверенной техникой выделялась только фея Карабос (Sonia Vinograd), чьи агрессивные танцы удались балетмейстеру лучше, чем лирические пассажи других персонажей.

А вот в «Пахите» Вячеслава Самодурова и Сергея Вихарева классическая хореография оказалась самой «вкусной» и оригинальной, в то время как другие составляющие амбициозного, многожанрового балета вышли спорными и неоднозначными.

Вечер с новой перелицовкой старинного спектакля в исполнении труппы Екатеринбургского театра оперы и балета не оправдал высоких ожиданий.

В первом акте нам продемонстрировали традиционные танцы а ля Петипа и поведали историю цыганки Пахиты, которая вынужденно живет в таборе и по принуждению танцует за деньги. В душе Пахита знает, что никакая она не цыганка... В самом сюжете заключен отличный повод для сольных и массовых танцев, чем и воспользовался поставивший этот акт Вихарев – знаток эпохи Петипа. Современностью и некой иронией «веляло» только от пантомимы, которая показалась намеренно преувеличенной, словно балетмейстер иронизировал над замшелыми балетными традициями. И как оказалось, это было не случайно. Во втором акте спектакль неожиданно перепрыгнул в экзальтированную эстетику... немого кино с живым тапером на сцене! В пантомимных эпизодах с закатыванием глаз и заламыванием рук предводитель цыган Иниго решал сгубить благородного офицера Люсьена, который хотел жениться на красавице Пахите. Конечно, ничего у злодея не выходило... Введенная в балет волей постановщика «машина времени» набрала бешеный ход в третьем действии, в котором зрителя перенесли уже в наши дни, и не куда-нибудь, а в театральный бунт за кулисами, а затем возвращали «к истокам» – вновь к балету Петипа.

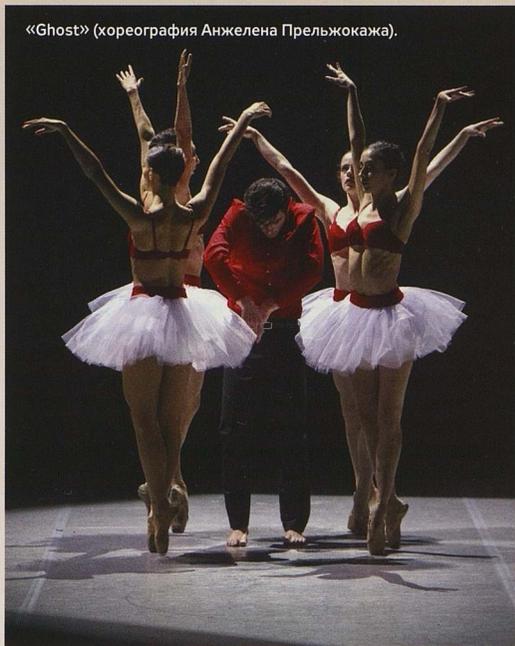
Чтобы понять, что за суета происходит на сцене, понадобилось внимательно ознакомиться с либретто и прочитать там, что губернатор города, желавший женить премьеру театра (он же Люсьен) на своей племяннице, оказывался под арестом, а ведущая балерина театра (она же Пахита) из телерепортажа узнавала, что она дочь убитого бизнесмена и богатая наследница. Зачем современному либреттисту понадобилось доводить до абсурда историю цыганки, останется тайной. В финале зрителей ожидала новая порция классической хореографии. Танцы Гран па были хороши, но кордебалет с трудом справлялся с пальцевой техникой и стилем. Приятно было смотреть на исполнителей центральных партий – Е. Воробьеву (Пахита) и А. Лазарева (Люсьен), старательно протанцевавших все придуманные Мариусом Петипа и отредактированные Сергеем Вихаревым сложности.

Перекинуть мостик от классики к современности, а также познакомить зрителя с разными хореографами и танцевальными направлениями был призван финальный концерт.

«Изюминкой» программы стало объединение дуэтов, вариаций и соло в пары по принципу «одно название – разные интерпретации». Зрителю предложили: по два дуэта «Жизели» и «Спящей красавицы», две сольные женских вариации из «Эсмеральды» (М. Петипа и Р. Пети), две «Коппелии» (Р. Пети и М. Петипа в редакции С. Вихарева), два абсолютно далеких от классики «Лебединых» дуэта, а также двух «Щелкунчиков». Антиподом па де де из традиционной «Жизели» (Н. Манни, Дж. Маккей) стала «Жизель» Дады Масило (Дада Масило и Ксоло Вилли), построенная на технике контемпорари в интерпретации автора с африканскими корнями. «Трудности перевода» в па де де из «Спящей красавицы» достались американцам И. Бойлстон и Дж. Уйтсайду, которые постарались передать аутентичный стиль танца XIX века, реконструированный Алексеем Ратманским. Чудеса пластичности и мрачной выразительности показали наркоманка-Аврора и ее «темный фэй» Карабос в дуэте из «Спящей» в постановке Матса Эка. Классическая Эсмеральда (М. Александрова) оказалась достойной соперницей своей фривольной тезке из XX века (Н. Манни). «Лебединое озеро» было представлено красивым мужским дуэтом Лебеда и Принца (И. Пугров, Л. Мауэр) из балета Мэтью Борна, а также попыткой создать визуальное воплощение фортепианной импровизации О. Каравайчука на тему Белого адажио (хореография М. Петипа в редакции М. Шеминуова, исполнители И. Перрен и М. Шеминуов). Оживление в зале вызвал старик Коппелиус (А. Домашев), который вальсировал с Коппелией – тряпичной куклой, привя-

занной к его рукам и ногам (постановка Р. Пети). Дальше на сцену вышла живая Коппелия в исполнении Марии Александровой, которой хватило пары минут, чтобы еще раз поразить зрителей пальцевой техникой и апломбом. Первый акт начался и закончился отрывками из «Щелкунчиков». Представители Мариинского театра К. Шапран и В. Баранов исполнили дуэт «Павлова и Чекетти» из спектакля Дж. Ноймайера, а их коллеги А. Сергеев и Е. Евсеева одухотворенно станцевали неоклассическое па де де в хореографии К. Симонова.

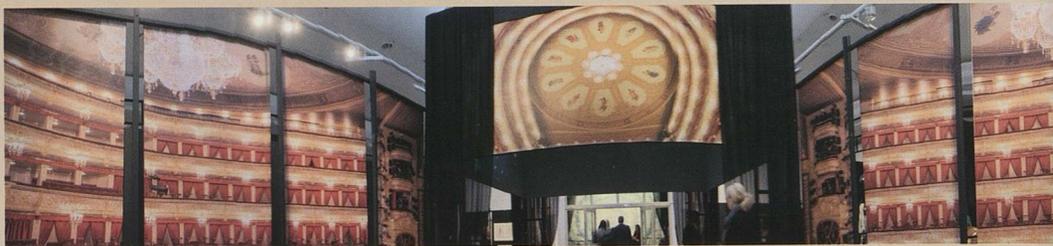
Второй акт открыл номер «Ghost» Анжелена Прельжокажа, созданный специально для фестиваля. Постановка Прельжокажа стала «противопоставлением самой себе». Пять классических балерин хореограф «заразил» техникой современного танца и заставил двигаться под электронную музыку, а сольный танец «мажорного» модерниста сопроводил музыкой Чайковского. Хореограф ясно и изящно донес идею своего секстета: эстетики пересекаются, влияя друг на друга, и между ними нет конфликта, как нет нового и старого; главное – это живой танец в разных его проявлениях. Завершали сценический праздник танцы часов из оперы Понкьелли «Джоконда» (постановка М. Петипа в редакции Н. Цискаридзе) в исполнении студентов Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Юные артисты заставили почувствовать вневременную и неувядающую красоту классического танца.



«Ghost» (хореография Анжелена Прельжокажа).

«Дягилев P.S.» в этом году одновременно выполнил несколько важных задач и полностью оправдал свой статус одного из ведущих балетных фестивалей в стране. Фестивальные мероприятия привлекли внимание аудитории к истории балета, фигуре Мариуса Петипа и его обширному наследию. Организаторы – директор Театрального музея Наталья Метелица и ее команда – отобрали и привезли в Петербург несколько талантливых спектаклей. Благодаря стилистическому и сюжетному разнообразию предложенной программы, выдающийся юбилей Петипа получил в Петербурге достойное завершение.

Анастасия СМЕРНОВА
Фотографии предоставлены пресс-службой фестиваля



Золотой век Большого театра

В Новом Манеже проходит выставка «Музей и театр: 100 лет вместе», посвященная вековому юбилею музея Большого театра, созданному в 1918 году. Музей — своего рода сокровищница отечественной культуры, он обладает уникальной коллекцией театрального искусства.

Новый Манеж — площадка небольшая (всего два зала), поэтому выставка лишь намечает основные вехи в истории Большого театра. Тем не менее, благодаря мастерскому подбору материала, создается довольно полная картина его истории за два прошедших века.

Экспозиция начинается с рассказа о создании Большого театра во второй половине XVIII века указом императрицы Екатерины Второй, постройки нового здания театра Осипом Бове в 1825 году. Представлен как бы эскиз жизни театра в XIX веке: портрет и мундир одного из первых директоров театра, афиши, несколько прекрасно сохранившихся костюмов прима-балерины середины XIX века А. Собещанской, которую высоко ценил М. Петипа. В конце XIX века в труппе появилась звезда мирового уровня — Екатерина Гельцер. Суровый критик Николай Безобразов ставил ее по виртуозной технике наряду с самой Пьериней Леньяни. На выставке мы видим богатый, шитый золотом костюм Гельцер из балета «Золотая рыбка».

Но несмотря на достижения отдельных балерин (Джури, Рославлева, Гельцер), труппа не имела своего стиля. Несомненно, ей нужен был яркий, талантливый балетмейстер, способный преобразовать московский балет. Таковым и явился молодой Александр Горский, приехавший из Петербурга. Его творческие

искания базировались на соединении танца и драмы с преобладанием последней. Балетмейстер создавал не просто балеты, а хореодрамы, оттачивая типично московский стиль исполнения с его приверженностью к драматизированному и характерному танцу. Творчество Горского ярко представлено на выставке: здесь его рисунки (он прекрасно рисовал), балетмейстерские записи и даже фотографии, сделанные талантливым фотографом Горским.

Изысканными деталями эпохи являются роскошный веер Анны Павловой и слепок с ноги Маргариты Кандауровой, одной из любимых балерин Горского.

Следующий раздел выставки — утверждение нового, постреволюционного искусства на сцене Большого театра. Интересна витрина, посвященная первому советскому балету — «Красный мак» Р. Глиэра. Здесь эскизы костюмов и декораций (художник М. Урилко), масса фотографий из спектакля, а также костюмы трех знаменитых Тао Хоа: Галины Улановой, Ольги Лепешинской и Раисы Стручковой. «Красный мак» утверждал на сцене принципы драмбалета, столь созвучные идеалам времени. Эти принципы успешно развивали в своем творчестве Ростислав Захаров и Леонид Лавровский. Экспозиция повествует о постановке на сцене театра балетов «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Ромео и Джульетта» (1940), «Золушка» (1945). Здесь можно увидеть фотографии из этих балетов, костюмы Г. Улановой — Марии и Ю. Гофмана — Гирея, яркие, как сказочная мозаика, эскизы П. Вильямса к «Золушке».

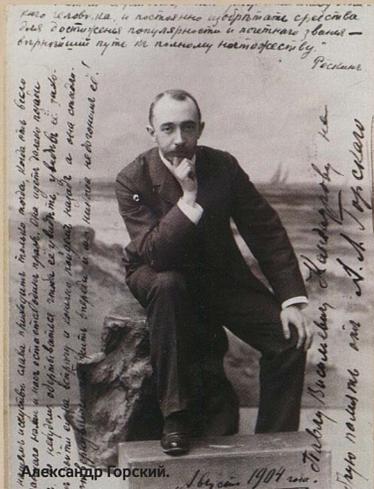
Но, конечно же, основу репертуара театра всегда составляла классика. Огромное количество фотографий лучших балерин и танцовщиков труппы, костюм Улановой, в котором она «творила» своего «Умиряющего лебедя», Лепешинской — искрометной Китри в «Дон Кихоте», Стручковой в концертных номерах, юной Кати Максимовой в «белом» акте «Жизели» — всё это ярко иллюстрирует атмосферу высокого творчества, царившую на московской сцене в середине XX века.



Костюм
Анны Собещанской.



Галина Уланова.



Александр Горский.

Вторая половина 50-х годов – смена век в отечественном балете: драмбалет исчерпал себя, назрела необходимость обогащения танца приемами симфонизма. Из Ленинграда приехал молодой балетмейстер Юрий Григорович, и в жизни театра началась новая эра. В своем творчестве он развивал принципы хореографического симфонизма, соединяя их с драматическими задачами. Эпоха Григоровича наиболее полно представлена на выставке. Здесь можно увидеть творческий процесс создания таких шедевров мирового балета, как «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак», «Иван Грозный», «Золотой век». Это фотографии с репетиций и спектаклей, эскизы костюмов и декораций верного сподвижника Григоровича Симона Вирсаладзе, наконец, множество костюмов, в которых создавали свои образы в этих балетах Наталия Бессмертнова, Светлана Адырхаева, Владимир Васильев, Марис Лиєпа, Людмила Семеняка, Борис Акимов, Татьяна Голикова и многие другие. Этот раздел выставки являет нам миры великого балетмейстера.

Но творческая жизнь на сцене Большого в середине XX века не исчерпывалась лишь постановками Григоровича. Майя Плисецкая шла своим путем, танцуя Кармен и ставя свои балеты. Один из разделов повествует о ее творческих поисках: здесь эскизы декораций Валерия Левентала – ее постоянного художника, черное бархатное платье Анны Карениной – Плисецкой и красный мундир Александра Годунова – Вронского, редкое серебристо-белое платье Кармен и строгий костюм Коррехидора. В этом уголке выставки незримо присутствует дух великой балерины.

Отдельно и достаточно полно представлен, пожалуй, лучший детский балет всех времен «Чипполино» хореографа Генриха



Майорова. На большом экране идет видеозапись современной версии балета, рядом – костюмы первых исполнителей: незабываемого Принца Лимона – Мариса Лиєпы, дивной Магнолии – Марины Кондратьевой, Редисочки – Нины Сорокиной и других.

Конечно же, это лишь эпизоды из многогранной творческой жизни театра, но они захватывают. Неудивительно, ведь Большой – сердце мирового балета!

В рамках выставки состоялась пресс-конференция генерального директора Большого театра Владимира Урина, директора Музея театра Л. Хариной и главного хранителя Е. Чураковой, приуроченная к выходу двух книг: «Музей и театр: 100 лет вместе» и «Александр Горский. Архив балетмейстера», которые представил директор издательства «Кучково поле» Г. Кучков. Первая – подробный рассказ об истории музея Большого, его уникальных коллекций. Вторая представляет особый интерес, так как это первое издание записок балетмейстера. Работа над ним шла четыре года: собирались творческие записки и рисунки Горского. Это своего рода портрет балетмейстера – создателя московской школы танца. Здесь его творческие искания и победы. «Горский – наше все», сказала на пресс-конференции Л. Харина. И это трудно оспорить. Его записки интересуют и многих крупных зарубежных хореографов, таких как Пьер Лакотт и Джон Ноймайер, поэтому решено дополнительно выпустить книгу на английском языке.

Выставка пользуется огромной популярностью – многие посетители приходят сюда по нескольку раз, поэтому срок ее работы был продлен еще на два месяца. Ведь это уникальная возможность окунуться в атмосферу золотого века Большого театра!

Анна ЕЛЬЦОВА
Фоторепортаж Игоря ЗАХАРКИНА

Веер Анны Павловой.



ПРОБЛЕМЫ ВОЗОБНОВЛЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

ISSUES OF RENEWAL AND PRESERVATION OF CLASSICAL BALLET LEGACY

Коротко об авторе

Д.И. Вишнева – доцент кафедры «Режиссура балета» Санкт-Петербургской консерватории.

E-mail: info@dianavishneva.com

Диана Вишнева. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, литер «А», 190000, Россия.

About the author

Diana V. Vishneva – Ass. Prof. of "Ballet stage direction" chair of St.-Petersburg Music Conservatory.

E-mail: info@dianavishneva.com

Diana V. Vishneva. Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Teatralnaya square, 3, St.-Petersburg, 190000, Russian Federation.

Краткая аннотация на статью

На сегодняшний день у балетного театра множество проблем, одной из которых является вопрос сохранения и возобновления классического наследия. Знатки классического танца (Ваганова, Лопухов, Сергеев, Чабукяни, Гусев, Вихарев) деликатно отредактировали шедевры Мариуса Петипа на Петербургской сцене и сохранили их для всего мира.

В наши дни наблюдается повышенный спрос на балетную классику, однако на Западе практически нет ее хороших редакций. Самыми качественными до сих пор остаются спектакли, созданные в России.

Еще одна проблема – качество исполнения репертурных спектаклей. Конвейер по выпуску балетов сводит к минимуму репетиционный процесс. Разнообразие репертура во многом ориентировано на коммерческую успешность. Это зачастую вредит художественным задачам репертурной политики театра.

Ключевые слова:

балетный театр, классическое наследие, репертуар балетного театра, Мариус Петипа, Федор Лопухов, Петр Гусев, Сергей Вихарев, Алексей Ратманский, Людмила Ковалева.

Summary of article

Nowadays ballet theatre faces up with plenty of problems, one of which is the issue of classical ballet legacy preservation and renewal. Classical ballet experts (Vaganova, Lopokhov, Sergeev, Chabukiani, Gusev, Vikharev) have made gentle redactions of Marius Petipa's masterpieces on Saint-Petersburg stage and preserved them for the whole world. There is a heightened demand on ballet classics today, nevertheless there is a lack of good reductions in the West. The productions of the best quality are still those created in Russia.

Another problem is connected with the quality of execution of ballet repertoire. A production line of ballets keeps to a minimum the rehearsal process. A repertoire variety is mostly focused on commercial success. This often affects the artistic goals of the repertoire policy of the theatre.

Key words:

ballet theatre, classical ballet legacy, Marius Petipa, ballet repertoire, Fiodor Lopokhov, Piotr Gusev, Sergey Vikharev, Alexey Ratmansky, Ludmila Kovaleva.

Балетный театр, как и многие другие институты, зародившийся в эпоху Возрождения, претерпел с тех пор множество качественных изменений и, пройдя через зоны «турбулентности», успешно выжил и продолжает стремительными темпами меняться в надежде догнать и перегнать завтрашний день. Впрочем, мнения на этот счет расходятся. Но совершенно определенно, балетный театр сегодня испытывает ряд затруднений и сталкивается с проблемами, которые угрожают его идентичности как жанру. Одна из них – проблема возобновления и сохранения классического наследия.

Искусство балета, возникнув в Италии и достигнув невероятных высот во Франции, практически полностью изжило себя в этих странах к началу XX века. И несмотря на французское происхождение балетмейстеров, работавших в Петербурге в XIX веке, на их родине не сохранилось ни одного спектакля Ж. Перро, А. Сен-Леона, М. Петипа и других.

Исторически сложилось так, что Россия на данный момент является единственной хранительницей классического балетного наследия. Непреходимые шедевры Петипа были созданы в Петербурге и, что более значимо, бережно сохранены и деликатно отредактированы тонкими знатоками классического танца: А. Вагановой, Ф. Лопуховым, К. Сергеевым, В. Чабукяни, П. Гусевым, С. Вихаревым. Они руководствовались постулатом: хореографический текст – неприкосновенен. Благодаря их усилиям мы сохранили для всего мира балетные шедевры прошлого. Необходимо и в дальнейшем сохранять эти оригинальные редакции. И в первую очередь эту миссию должен исполнять Петербург, где были созданы почти все балеты классического наследия. Хорошо, что сейчас сделать это совсем не трудно, так как уже не одно десятилетие существует система видеозаписи, позволяющая зафиксировать хореографическое произведение.

Проблема сохранения классического наследия возникла в 20-х годах XX века. Она была вызвана тем, что «В предреволюционные годы «хозяйничанье» Сергеева в Петербурге, перекраивание старых балетов, проводимое Горским в Москве, успешность Легата, не брезговавшего порою переделками в интересах исполнителей, привели к изрядным отступлениям от первоначальных постановок. Эти отступления еще усилились в годы гражданской войны: приходилось приносившиеся к сократившемуся составу труппы, к купюрам из-за этого целых номеров, к замене прежних исполнителей артистами,

нуждающимися в упрощении партий и т.д.» [1, с. 221]. Фёдор Лопухов, досконально изучивший творческий почерк Мариуса Петипа и возглавивший в 1922 году балетную труппу Государственного академического театра оперы и балета (ныне – Мариинский), возобновлял и реставрировал старые спектакли. В своих редакциях классических балетов он создал неотличимые от стиля Петипа вариации Феи Сирени в прологе «Спящей красавицы», Авроры в сцене нериид, пиццicato Раймонды, до сих пор являющиеся эталоном реставрационной деятельности. Лопухов считал, что «модернизация, как наглядно показала практика, обезличивает наследие, лишает его многообразия стилей, почерков, балетмейстерских манер, делает «Жизель» похожей на «Спящую красавицу», «Шопениану» – на «Лебединое озеро» и т.д.» [1, с. 229]. О проблемах сохранения наследия много писал П. Гусев. Он считал, что менять надо только «то, что явно устарело и мешает современному зрителю правильно воспринимать классическое произведение» [2, с. 86]. Конечно, при возобновлениях надо учитывать, что в соответствии с требованиями времени меняются приемы и техника танца (переход с полупальцев на пальцы, положение ноги во время вращений, рост виртуозности и т.п.). Ваганова в своих редакциях классических балетов учитывала изменения техники танца и усложняла балеринские партии, но делала так, что это не противоречило стилю и замыслу произведения.

И в наши дни репертуар отечественных и многих зарубежных оперно-балетных театров как минимум наполовину укомплектован спектаклями классического наследия. Такие балеты как, «Лебединое озеро», «Баядерка», «Жизель», «Спящая красавица», «Дон Кихот», являются гордостью многих отечественных балетных трупп и основным «экспортируемым» товаром на зарубежных гастролях. Это говорит о повышенном спросе на классику, о неугасаемом зрительском интересе к ней, о том, что творения балетмейстеров прошлого не просто музейная ценность, с которой изредка сдувают пыль, но живые, трогающие зрительские сердца спектакли, стараниями многих поколений мастеров сцены дошедшие до нас через полтора столетия. Поэтому проблема реставрации и сохранения классического наследия не потеряла своей актуальности. Приступать к редакции балетов прошлых эпох следует с большой осторожностью. Для такой работы необходимо обладать не только образованием и вкусом, но и пониманием законов драматургии. Последним печатным высказыванием крупнейшего

балетоведа XX века Веры Красовской было: «Работать с классикой надо тихо, спокойно, не торопясь и не обьявляя на весь мир, что мы-де возродили Петипа» [3]. Надо отметить, что за последние годы по-настоящему значительных реконструкций и возобновлений не появилось.

На Западе практически нет хороших редакций классических балетов. Там мастером возобновлений считается Рудольф Нурев, гениальный танцовщик и элитажная личность. При работе над классическими балетами он часто «исправлял» хореографический текст Петипа, заменяя его комбинации своими. В них он вставлял излюбленные движения (как, например, *doune rond de jambe*), не задаваясь вопросом об уместности этих па в данном танце. Вследствие таких изменений хореография становилась вычурной и лишенной строгой простоты Петипа. Комбинации Нурева больше подходят классическому экзерсису, чем сценическому пространству. Почти во всех возобновлениях он заменял характерные танцы классическими, не понимая, что тем самым лишает спектакль образности и многомерности смыслов. Так же некорректно он поступал с пантомимными сценами. По его пути следуют и другие «возобновители». Например, недавно в труппе «Хореографические миниатюры»¹ был показан балет «Дон Кихот» в редакции Йохана Кобборга. Великолепная сценография, свет, костюмы, хорошая труппа, а сама редакция полна глупости и несуразниц. Персонажи не знают, как им существовать при отсутствии внятной драматургии. В подобных редакциях часто демонстрируется пренебрежительное отношение к хореографическому тексту балетов наследия, а ведь «именно он главная образная составляющая балетного спектакля» [4, с. 120].

Лучшими редакциями классического наследия до сих пор остаются спектакли, созданные в России, где традиции бережного отношения к переданному предшественниками хореографическому тексту сохраняются. Существует и еще одна интересная тенденция. Сейчас, когда на Западе ушло время абсолютного главенства редакций Нурева и некоторых работ Натальи Макаровой, театры стараются получить в репертуар постановки Алексея Ратманского. Безусловно, Ратманский один из ведущих и талантливейших хореографов современности. Если анализировать его подход к работе над реконструкциями классических балетов, а именно над недавней премьерой его «Спящей красавицы»² то он сломал ту линию, которую выстроил Ф. Лопухов и П. Гусев, и которую продолжили К. Сергеев и С. Вихарев.

В своей работе, опираясь на записи Н. Сергеева, что в свое время делал и Вихарев, Ратманский не пошел по пути эволюции, а ставил себе задачей обратиться к эпохе Петипа, вернуться к эстетике того времени, добиться аутентичности и показать, какими были балерины и лексика классического танца в конце XIX века. Вопрос о том, насколько было верным такое решение, спорный. На основе своего опыта исполнения «Спящей красавицы» в редакциях К. Сергеева и С. Вихарева могу сказать, что их редакции дали мне огромный рост именно как для балерины. Поэтому участвовать в премьерных спектаклях одноименного балета в редакции Ратманского мне было особенно интересно. Уходить в прошлую эстетику было достаточно любопытно. Особенно это важно с точки зрения исторических выводов и анализа. Это интересно для работы критиков и теоретиков-балетоведов. Возможно, для зрителей точное воспроизведение стиля эпохи Петипа выглядит зрелищно. Ратманский проделал огромную работу, скрупулезно и очень бережно обращаясь с наследием Петипа. Но получившийся спектакль не дает такого эмоционального и профессионального эффекта, той глубины образа и нюансов, что несли в себе предыдущие редакции. У сегодняшних балерин изменилась школа, подходы, физические возможности, амплитуда исполнения движений – абсолютно всё. Поэтому решение балетмейстера о возвращении балерины и балета в целом в эстетику прошлого очень спорно. Также сомнительно и для крупных театров строить планы репертуара, основываясь на подобном археологическом принципе возобновления классических спектаклей. Эта тема, по всей видимости, заслуживает отдельной и продолжительной дискуссии.

Другая не менее важная проблема современного балетного театра, которая также относится к вопросу сохранения классического наследия – качество исполнения репертуарных спектаклей. В условиях высокой конкуренции и внутреннего театрального конвейера по выпуску балетов репетиционный процесс сводится к минимуму, партии готовят на скорую руку и выпускают артистов «сырыми», а между тем единоразово подготовленная партия остается с исполнителем в таком виде на всю жизнь. Ушла, к сожалению, практика длительного, обстоятельного репетиционного процесса, во время которого занимались поисками индивидуальных черт персонажа. Об этой проблеме еще много лет назад говорил и Фёдор Лопухов, резко выступая против замены репетиций «прогонами». В одной из своих книг он писал, что «... и в одном

виде театрального искусства прогона быть не может. В искусстве должно быть упорное повторение, улучшающее, усовершенствующее исполнение. В хореографии это репетиции, что в переводе с французского и значит «повторения», причем не единичные, а многочисленные» [5, с. 156]. Сейчас положение с репетициями еще более усложнено. Например, Марининский театр в месяц иногда показывает более 30 балетов! Так и хочется сказать: «Конвейер – останьтесь!»

Вместе с подобной практикой ушло и поколение репетиторов, которые мыслили как художники. Балетмейстер-репетитор – особая профессия, которой может заниматься далеко не каждый вышедший на пенсию артист или солист балета. Прекрасно понимая значение репетиторской деятельности, Пётр Гусев, сам выдающийся репетитор, писал, что «репетиторство есть высшая форма педагогики в балетном театре» и для нее необходим «такой же божий дар, как исполнителю или сочинителю танца» [2, с. 84]. Сегодня искусство репетитора превратилось в ремесло, а нынешнее поколение танцовщиков инертно и не склонно к самостоятельному поиску. Всё это, к сожалению, не лучшим образом сказывается на художественной стороне спектакля.

Процесс совместной работы над спектаклем, совместного содания и творчества накладывает отпечаток на всю дальнейшую жизнь. В этом смысле мне повезло, и я очень благодарна моей учительнице и репетитору Людмиле Ковалевой за ее неоценимую помощь в работе над созданием образов моих героинь.

Стоит ли упоминать о том, как важно наличие разных поколений артистов в театре? Это обеспечивает необходимую преемственность традиций, сохраняет школу и помогает артистам совершенствоваться.

Еще одним важным аспектом является разнообразие репертуара. В современном мире репертуарная политика театра куда более ориентирована на коммерческую успешность, чем ранее. Присутствие в репертуаре экспериментальных авангардных спектаклей современных хореографов – это попытка театров найти общий язык с молодежной зрительской аудиторией, привести ее в академический театр. Но подобные спектакли-эксперименты, использующие современные цифровые (и не только) технологии, предлагающие зрителю роль активного участника, создающиеся на стыке разных видов искусств, требуют и другого театра, других условий. А потому такие спектакли должны внедряться точно.

Кроме того, пластический язык современных хореографов с трудом поддается описанию и кодификации в традиционных для балетного театра категориях. В своей исполнительской практике я имела негативный опыт встречи с хореографией Уильяма Форсайта из «вторых рук». Премьеру его спектакля готовил репетитор из его танцевальной компании, но с приездом самого хореографа выяснилось, что выученный материал очень разнился с тем, что Форсайт предложил и требовал от артистов. С тех пор я всегда лично договаривалась с балетмейстерами и готовила новые работы в тесном контакте с ними. Такие представления танцевального авангарда, как Кароллин Карлсон и Эдвард Лок, Пол Лайтфут и Соль Леон, Марко Геке и Мауро Бигонцетти, а также и другие, меняющие понимание процесса работы над ролью. Встреча с каждым из них, внедрение в их компании – это всегда определенная ломка, не только изучение экстерном их хореографического языка, техники, но и акт совместного содания, творчества, без которого невозможно полноценная жизнь артиста. Встречи с такими художниками меняют понимание процесса работы над ролью.

У современного балетного театра проблем немало, впрочем, они были всегда. Каждая новая историческая эпоха предлагает и новые условия для развития искусства, а вместе с возможностями возникают и проблемы. Тем не менее, если каждый из нас, неравнодушных к судьбе балета, будет работать на его благо, вкладывая частичку своей души, то балетный театр обязательно справится со всеми трудностями и впрямь, как и раньше, составит гордость нашего отечества.

Диана ВИШНЁВА

Примечания

1. Театр балета имени Л. Якобсона.
2. Премьера состоялась в мае 2015 года на сцене «Метрополитен Опера» в исполнении артистов Американского театра балета. Диана Вишнёва выступила в партии Авроры в первых премьерных спектаклях.

Литература

1. Лопухов Ф.В. Шестдесят лет в балете. Искусство. М. 1966. 368 с.
2. Гусев П.А. Понимать, любить и ценить шедевры! // Петр Гусев – рыцарь балета. СПб.: СПб Г К, 2006. 210 с.
3. Розанова О.И. О «Спящей красавице» // Петербургский театральный журнал, № 21, 2000, электронное издание [http://ptj.spb.ru/archive/21-the-petersburg-prospect-21/ospashhej-krasavice/], дата обр. 10.09.2018.
4. Полубенцев А.М. Проблемы сохранения классического наследия // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С.120-124.
5. Лопухов Ф.В. Хореографические открытости. Искусство. М., 1972. 216 с.

«КОД ПЕТИПА» И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

«The Petipa's code» and Russian Revolution

Кратко об авторе

Илларионов Борис Александрович – кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.
E-mail: borisillarionov@rambler.ru

About the author

Boris A. Illarionov – PhD, Head of Ballet Academic Studies Department of the Vaganova Ballet Academy, St.Petersburg, Russia.
E-mail: borisillarionov@rambler.ru

Краткая аннотация на статью

В статье рассматриваются исторические обстоятельства деятельности бывшего Императорского балета в Петрограде в первые послереволюционные годы, указывается значение классического репертуара Мариуса Петипа для выживания балета в этот период и для самоопределения балетного искусства в Советской России в новых исторических условиях.

Summary of article

The article discusses the historical developments of the ex-Imperial ballet of Petrograd in the first years after the Russian revolution of 1917, indicates the value of the classical repertoire by Marius Petipa for the survival of the ballet during this period and for the self-determination of the art of ballet in Soviet Russia in the new historical conditions.

Ключевые слова:

Императорский балет, М. И. Петипа, А. В. Луначарский, классический танец, хореодрама.

Key words:

Russian Imperial Ballet, Marius Petipa, Anatoly Lunacharsky, classical dance, choreo-drama.

Петроград 1918 и 1919 годов выглядел городом-призраком. Блестящая недавно столица Империи вымерла. В несколько раз сократилось население: многие оказались по разные стороны фронтов гражданской войны, кто-то ринулся в Москву – в создаваемые правительственные учреждения новой власти, кто-то спешно эмигрировал, а кто-то подался в провинцию – поближе к естественным источникам продовольствия. В городе царили разруха и голод, величественные здания не отапливались. Ощущение призрачности усиливалось зимой: по пустынным улицам лишь мела белая поземка. Мыслимо ли, что в этом городе кто-то мог заниматься балетом?.. Даже идеология отступала на второй план (а государству пролетарской диктатуры придворно-аристократическое искусство, конечно, было чуждо). Без отопления, электричества, без более или менее нормального питания ни артист не может заниматься и репетировать, ни сложную театральную постановку нельзя собрать и показать на сцене. Тем не менее, в эти годы давалось около сотни балетных спектаклей в сезон. Продолжало работать балетное училище, переименованное (как и театры) из «императорского» в «государственное».

Елена Люком вспоминала, как муж возил её зимой на спектакли в детских саночках (см.: [1, с. 72]), Анатолий Вильтзак – как балерины-партнерши, выходя на вариации, отдавали ему кофты, в которые кутались на сцене в перерывах между танцами (см.: [2, с. 49]).

Исключительная профессиональная самоотверженность деятелей петроградского балета – всех, до последнего артиста кордебалета, до младшего ученика школы, их преданность своему делу спасли хрупкое искусство. Артисты трудились, выходили на сцену несмотря ни на что. Закройся театр хотя бы на пару лет, было бы утрачено всё: традиции, школа, репертуар, ведь хореографическое искусство существует исключительно в живом театральном процессе.

Что должно было поставить крест на балете в первые послереволюционные годы?

В первую очередь – отсутствие отопления зимой, голод и недоодевание.

Во-вторых, отток кадров, эмиграция. За границей оказалась значительная часть дореволюционного контингента труппы и первых послереволюционных выпусков балетной школы. Здесь же и проблема нестабильности руководства – за пять лет несколько раз менялись руководители труппы, пока в 1922 году в её главе не встал Фёдор Лопухов. Артисты грезили о возвращении Фокина, но он уехал в 1918 году в Швецию и более не вернулся.

В-третьих, объективная недостаточность постановочных ресурсов: на сцене должен был быть яркий свет, работать сценические машины, играть большой симфонический оркестр, танцовщикам нужны туфли, канифоль, нужно поддерживать в порядке сотни сложных сценических костюмов.

Сначала пролетарское государство обратило внимание на затратность, экономическую неэффективность балета и оперы. И лишь позднее встали вопросы идеологии и соответствия сущности эфемерного искусства чаяниям пролетариата.

Почему же балет выжил?

Первая причина – самоотверженность артистов, всех сотрудников, всех театральных служб, и даже детей – воспитанников Театрального училища. Давая отповедь Акиму Волыньскому, который отмечал недостатки в обучении и сценической практике, Леонид Леонтьев писал о воспитанниках, что это «маленькие герои, которые стойко переносили тягость и лишения <...> зимы, которые с большим рвением относились к своему учению и были сильно опечалены, когда им ввиду сильных холодов пришлось на время прекратить занятия. Они безропотно в течение всего театрального сезона 1919/20 обслуживали спектакли <...> балетной труппы, переодеваясь в уборных, где замерзала вода в трубах и на полу» [3]. Эта исключительная самоотверженность, конечно, связана с профессиональными качествами балетных танцовщиков, изначально ориентированных и на ежедневную работу, и на ежедневное преодоление трудностей.

Вторая, не менее важная причина – приход в бывшие Императорские театры нового зрителя. Это парадокс! Балет был, всегда являлся узко-кастовым искусством, на него ходил

очень ограниченный круг «почитателей», как правило, близких Двору. Новый зритель принял балет с энтузиазмом. Тот же Леонтьев ранее, в конце 1918 года, сообщал: «По поводу публики и того, как она влияет на артистов, скажу, что она очень тепло относится к артистам, и единственно, что производит на нас неприятное впечатление, – это то, что некоторые зрители не считают нужным снимать в театре верхнее платье и даже шапки. В остальном нынешний зритель гораздо экспансивнее прежнего. Нет той мертвящей чопорности, которая всегда царила в балете, и чувствуется, как новая публика начинает разбираться в тонкостях хореографического искусства, реагируя на хорошее и обходя молчанием не заслуживающее внимания» [4, с. 198].

По сравнению с дореволюционными сезонами в полтора раза увеличилось количество спектаклей, многие из которых теперь заказывались и выкупались рабочими профсоюзными организациями. Основным спросом пользовался классический репертуар: «Спящая красавица», «Корсар», «Раймонда», «Лебединое озеро», «Конек-Горбунук», «Дочь фараона», «Эсмеральда», «Жизель». Старый репертуар горячо принимался новой публикой. Конечно, был эффект открывшегося доступа к ранее не доступному. Театр в то время выполнял роль «массовой культуры», и вопрос «дайте зрелищ» решался, в том числе, за счет балета. А балет давал идеальный, волшебный, неведомый мир – сказку, мечту, идеал. Посреди разрухи этот «волшебный фонарь» был послышнее любого кинематографа. К тому же, простому мастеровому человеку всегда доступно понимание чужого мастерства – а оно-то в нашем балете было.

Аргумент, что в театр пришел новый зритель, во многом, спас балет в критический момент. А он наступил в 1922 году, когда Советская власть решила сопоставить затраты бывших Императорских театров и соответствие их деятельности идеологическим задачам дня. Известно, что Ленин неоднократно выступал за закрытие Большого и бывшего Марининского театров. Главным их защитником был Анатолий Луначарский. Несколько раз Ленин одергивал Луначарского: «Наркому просвещения надлежит заниматься не театрами, а обучением грамоте» [5, с. 134]. Позднее Ленин направил в Политбюро известное письмо: «Знаю <...>, что СНК единогласно принял совершенно неприличное предложение Луначарского о сохранении Большой оперы и балета, предлагаю Политбюро постановить: <...> Оставить из оперы и балета лишь несколько десятков артистов на Москву и Питер для того, чтобы их представления <...> могли окупаться <...>, т.е. устранением всяких крупных расходов на обстановку и т.п.» [5, с. 136].

Далее пошел торг. Роль Луначарского по-прежнему была велика, он даже заявил, что бывший Марининский театр сделан «почти исключительно рабочим театром» [6, с. 273]. К концу 1922 года было принято решение сохранить академические – бывшие Императорские театры – в прежнем виде, но их государственное финансирование было урезано в несколько раз (подробнее об этом см.: [7, с. 34–37]). Фактически они были переведены в режим самоокупаемости или почти самоокупаемости; следующие несколько лет наш балет работал наиболее экономически эффективно за всю свою исто-

рию. Произошло это потому, что в балет пришел новый зритель, который горячо принял «старый», по сути, балет.

Примерно в то же время активно начались поиски, споры, каким должен быть советский балет. В начале 1925 года в журнале «Жизнь искусства» статьей Алексея Гвоздева «Балет и современность» была открыта дискуссия «Что делать с балетом?», в которой высказались Леонид Леонтьев, Елизавета Гердт, Елена Люком, Агриппина Ваганова (см. [6, с. 299]), все они подчеркивали, что в самые трудные годы свое значение сохранили и классическая школа, и классический репертуар. Показательна статистика количества балетных представлений 1907–1930 гг. по названиям, опубликованная Юрием Слонимским в книге «Советский балет»: в послереволюционные годы вдвое чаще стали давать балеты «старого» классического репертуара, в то время как новинки выдерживали лишь по несколько показов (см. [8, с. 60]). Несмотря на все обстоятельства, на разнообразные новые веяния (Дункан, Пролеткульт, формализм), итогом 20-х годов был вывод о важности сохранения и классической школы, и классического репертуара.

1927 год – год премьеры первого советского балета – «Красного мака» в Большом театре в Москве, а в Ленинграде – «Крепостной балерины» в постановке Лопухова, у которой в подзаголовке появляется термин «хореодрама».

В 1928 году Гвоздев вновь публикует программную статью «Реформа балета», где фактически предрекает хореодраму – драмбалет советского хореографического искусства 1930-х и последующих годов: «Нужно <...> дать актерам балета содержание действия <...>. Поэтому вопрос о режиссуре в балетном театре становится на первый план» [9, с. 6].

30-е годы, хореодраму возвращают как основную форму балетного представления форму большого балетного спектакля с литературным сюжетом.

И какие бы не делать оговорки – это тот же «большой балет» Петипа, хотя и в новых исторических условиях. Андрей Левинсон писал о Петипа: «Он утвердил систему большого действенного балета на базе классического танца; он использует и мастерски усиливает традицию, обновленную великой горячностью романтизма 1830-х годов» [10, р. 12]. Петипа наследует романтизм, драмбалет наследует Петипа. Наследование «кода Петипа» в следующем:

- форма большого балета с литературным сюжетом;
- классический танец как основное выразительное средство (не «босоножество», не танец модерн, не экспериментальная пластика);
- иерархическая структура как спектакля, так и балетной труппы;
- важность преемственности и профессионального образования.

В 1930-е годы в советском балете определенно восторжествовала модель Императорского балета. Эту модель стали активно модифицировать и в союзных республиках, открывая театры оперы и балета, хореографические училища.

Преемственность «кода Петипа» сделала балет одной из витрин советского строя. Форма подопледа содержания.

Борис ИЛЛАРИОНОВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Розанова О. Елена Люком. Л.: Искусство, 1983. – 192 с.
2. Илларионов Б. Жизнь, вместившая целый век // Балет. 1997. Февраль–март. № 89. С. 48–49.
3. Леонтьев Л. В защиту падающего государственного балета // Жизнь искусства. 1920. № 488–489. 26–27 июня. С. 3.
4. Советский театр. Документы и материалы. 1917–1967. Т. 1. Русский советский театр. 1917–1921. Л.: Искусство, 1968. – 548 с.
5. Юфит А. Революция и театр. Л.: Искусство, 1977. – 269 с.
6. Петербургский балет. Три века: хроника. Том IV. 1901–1950. Сост. Н. Зозулина, В. Миронова. СПб: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2015. – 544 с.
7. Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. – 360 с.
8. Слонимский Ю. Советский балет. М.–Л.: Искусство, 1950. – 365 с.
9. Гвоздев А. Реформа балета // Жизнь искусства. 1928. № 1. 3 янв. С. 5–6.
10. Levinson A. La Dance au Théâtre: Esthétique et actualités mêlées. Paris: Librairie Bloud & Gay, 1924. – 288 p.

«ВЕРТИКАЛЬ» МУРАДА МЕРЗУКИ ОТКРЫВАЕТ НОВУЮ ЭРУ В ТАНЦЕ ХИП-ХОП

Мурад Мерзуки – талантливый новатор танца, он родился в 1973 году в Лионе. В семилетнем возрасте начал заниматься цирковыми и боевыми искусствами. В 15 лет познакомился с культурой хип-хоп, и она увлекла его в мир танца. В 1989 году вместе с тремя танцовщиками основал труппу «Acrotop» и активно занялся развитием жестикуляции. В 1994 году на фестивале «Biennial de la Danse» труппа показала пьесу «Athina», перенесла на сцену уличный танец хип-хоп. Два года спустя Мерзуки основал свою собственную труппу. Она была названа «Käfig», как и её интуитивная пьеса. На арабском и немецком языке «Käfig» означает «клетка». Приняв этот титр для своей труппы, хореограф выражает стремление к открытости и отказу от замкнутости в едином стиле.

Концепция пьесы «Вертикаль»

20 лет тому назад отважный Мерзуки буквально поднимался на стены Дома танца в Лионе. Теперь здесь состоялась мировая премьера его пьесы «Вертикаль», в которой он увлекает нас новым исследованием пространства. Используя устройства Фабриса Гийо, сотрудника компании «Retouramont», объединяющей специалистов по технике полета, хореограф покидает землю. После уникального эксперимента с 3D, осуществленного в опусе «Pixel» (2014), в пьесе «Вертикаль» Мерзуки открывает новые возможности для танца хип-хоп. Несмотря на сохранение его эстетики, здесь рождаются невиданные композиции, формы и связи. Свой замысел хореограф выразил так: «В этой постановке я хочу иметь новый подход к пространству – к вертикальности. Я сталкиваюсь с пространством, где движение жонглирует и забавляется гравитацией, но не затрудняется ею. Отношение к земле, первоисточное для танцовщиков хип-хопа, здесь принципиально изменено. Акробатические игры и взаимодействия между танцовщиками теперь нарушены: артисты поочередно могут меняться ролями в подержках или быть вольтижерами и марионетками, подвешенными на тросах и оживляемыми своими партнёрами, находящимися на сцене. Эта новая «поверхность» для танца ставит вопрос: как овладеть воздухом для оживления движений? В этом исследовании должны родиться интересные решения. Устройства, которые будут использоваться при вертикальном танце, позволят обрести новые ощущения – легкость, иллюзию, идиллию полета. В этой постановке меня вдохновляло стремление перерисовать палитру движений, нарушить их ориентиры при сохранении лексики хип-хопа. Я представляю себе новую пьесу как гибридацию и инверсию кодов танца хип-хоп – на нити и в балансе».

В знаменитом опусе «Pixel», который за истекшие четыре года



был показан 350 раз (!) и получил всемирный успех, Мерзуки исследовал проекцию движения в трехмерном и виртуальном пространстве. В пьесе «Вертикаль» хореограф оторвал своих асов хип-хопа от животворной земли и позволил им исполнять новые каскады в воздухе. Благодаря трюкам, которые придумал Мерзуки, танец хип-хоп, родившийся на бетонных городских площадках, теперь эффектно взлетает и виртуозно пульсирует в сценическом пространстве. В пьесе «Вертикаль» хореограф талантливо смешивает искусство цирка – акробатику и вольтижировку, которыми он занимался в детстве, с танцем хип-хоп, в котором достиг поразительных высот и который стал его визитной карточкой и творческим брендом. Преданно исповедуя культуру хип-хопа, Мерзуки продолжает исследовать и развивать свой излюбленный танец, непрерывно создавая новые пластические чудеса. В непрерывном потоке потрясающих постановок Мерзуки пьеса «Вертикаль» оказалась наиболее смелым и поистине революционным творением.

Важнейшим компонентом спектакля является необычайно красивая и экспрессивная музыка. Работая в тесном сотрудничестве с хореографом, её сочинил Арман Амар. Используя широкую звуковую палитру струнных и электронных инструментов, а порой и дивного женского голоса, талантливый композитор создал разнообразный эмоциональный мир, в котором, благодаря озарению хореографа, каждая музыкальная тема как бы обретает пространственную рельефность и становится видимой! В ритмичную музыку, пленяющую мелодикой и энергетикой, влетают романтические и лирические темы, искусно инкрустированные сольными партиями скрипки и виолончели, фортепиано и гармони, ксилофона и бубна. Музыка звучит гипнотически и формирует живую духовную атмосферу.

Хореографические и сценические аспекты «Вертикали»

Представление разворачивается таинственно и динамично как бы в потустороннем мире, который придумал сценарист Бенжамен Лебретон. По ходу спектакля на фоне мягко светящегося задника постепенно возникают пять высоких панелей, активно используемых в развитии танцевального действия. Напоминая массивные золотые плиты, украшенные замысловатыми графическими символами, панели часто движутся вдоль сцены: они сдвигаются и раздвигаются, создавая разные композиции,

в которых периодически исчезают все или некоторые артисты. Выстроенное с феноменальной фантазией и обилием ярких нюансов представление составляют удивительные игры и забавы пяти танцовщиков и пяти танцовщиц. Одеты в зеленые или синие брюки, майки и футболки, артисты похожи на группу отважных скалолазов, оказавшихся в мире загадочных высот.

Освоение таинственного пространства начинается с появления четырех парней в темной и узкой расщелине. Благодаря смелой и оригинальной акробатике, им удается выбрать на свободное сценическое пространство, в сумраке которого проявляются две панели. Затем они преобразуются то в трио, то в дуэт. Именно с участием этих высот и начинается магическое танцевальное действие, где всё пластично течет и непрерывно изменяется. Описать столь идиллический поток фантастических и захватывающих видений почти невозможно, так как всё происходящее возникает как бы по волшебству в мире сказочно красивых хореографических иллюзий.

По ходу представления панели занимают разное расположение, тем самым формируя многочисленные сценические картины, в которых возникают всё новые и новые гипнотические видения. Щедро наполненные прекрасной музыкой и органично связанные с нею, видения рождаются, развиваются и преобразуются, создавая непрерывный пластический поток, в котором проистекают соло и дуэты, трио и квартеты, исполняемые как по отдельности, так и в партнерстве друг с другом. Танцевальные ансамбли, часто синхронные и ритмичные, пленяют композиционным и лексическим разнообразием, а также текучей пластикой причудливых метаморфоз. Благодаря акробатическим полетам части исполнителей, устанавливается живая взаимосвязь сцены и пространства; в то же время за счет идеальной гармонии воздушных танцев и музыки как бы происходит её визуализация. Периодически в ансамблях причудливо соединяются несколько танцевальных дуэтов. В свою очередь они трансформируются и с помощью нитей оказываются в трехмерном пространстве, в котором творят пластические чудеса вдоль золотых вертикалей.

Филигранно выстроенное хореографическое действие завораживает особой стилистикой и лексикой танца. Преданно следуя эстетике хип-хопа, хореограф лишь иногда позволяет своим ассам демонстрировать на сцене свои феноменальные способности в исполнении эффектных трюков хип-хопа. Но основным и революционным содержанием спектакля является модернизация танца хип-хоп за счет влета и полета исполнителей в сценическом пространстве. Периодически становясь как бы вальтижерами, артисты, однако, не теряют свои лучшие танцевальные качества, хотя лексика движений принципиально изме-

нилась. Уникальные элементы и трюки хип-хопа обрели, помимо полетной воздушности и оригинальности форм, совершенно новое визуальное и эмоциональное восприятие у зрителя.

Главная особенность трехмерного действия состоит в том, что артисты, подвешенные на невидимых нитях, не просто парят над сценой, а являются участниками танцевальных номеров, которые разворачиваются как на сцене, так и на панелях. Эти необычайно сложные и одновременно причудливые взаимосвязи между артистами формируют удивительные пластические видения: они пленяют своей фантастической красотой и музыкальной кантиленой. Поистине обворожительно выглядят лирические дуэты, в которых партнеры вначале танцуют на сцене, а затем постепенно возносятся в пространство и под звучание прекрасных мелодий гипнотически парят в дивных кольцевых вращениях, видение которых останавливает дыхание в зрительном зале. Нельзя не отметить и весьма специфический дуэт, в котором партнеры грациозно извиваются, как змеи, и вдохновенно сплетают текучие композиции под отдаленные звуковые флюиды. Огромное впечатление производят и сольные выступления танцовщиков, подвешенных на каучуковых тросах, позволяющих им проделывать необычайно эффектные акробатические и силовые трюки.

Потрясающе предстает феноменальный финал «Вертикали». Завершив увлекательное исследование пяти высоких панелей, артисты устраивают демонстрацию танцевально-акробатических новаций: парни подбрасывают девушек высоко над головой, и они, словно птицы, взлетая вдоль панелей, устремляются к их сверкающим вершинам, в то время как танцовщики, объединившись в синхронные ансамбли, виртуозно исполняют каскады затайливых прыжков. Масштабная трехмерная композиция повторяется несколько раз, восхищая полифоническими формами и пластическими метаморфозами. В завершении представления бурлящий танцевально-акробатический фейерверк неожиданно прерывается, и по всему объему живописно освещенного пространства артисты замирают в скульптурных позах.

Потрясенные столь ярким зрелищем и охваченные единым порывом восторга, все зрители разом встали и устроили нескончаемые бурные овации! Это был грандиозный триумф талантливых творцов и виртуозных исполнителей головокругоулетной «Вертикали»! Несмотря на невероятное напряжение, высокий темп и физическую трудность танцев, все артисты блистательно исполнили свои партии и по завершении этого захватывающего, но изнурительного для них марафона по «Вертикали» предстали на коврах как истинные победители и герои!

Виктор ИГНАТОВ
Photo by Michel CAVALCA



Сцена из спектакля.



Восстановления, возобновления или живой театр

Театр — это каждый раз сегодня. Это бесспорно. А как же с традициями? Этот вечный диалог в среде профессионалов балета: на каком этапе он сегодня?

Я бы сказала, что он в плену моды. А мода — на воспоминание и расшифровку старинных текстов по записи. И тут возникают справедливые вопросы.

Первый: сколь совершенны записи?

Второй: можно ли исполнять тексты классического, характерного танца исполнителями XXI века в той эстетике, что и в XIX веке. И как это воспримут современные зрители?

Во-первых, записи, сделанные в системе, существовавшей в начале прошлого века, не совершенны. Это относится и к системе Степанова. Не буду вдаваться в подробности узкопрофессиональные, не так они важны для читателя, скажу только, что много лет занималась записью танца тогда, когда это еще не стало модой и не имело коммерческого характера. Изучив не одну систему, смело так охарактеризовать систему Степанова: она возможна, если тот, кто ею пользуется, имеет в памяти хотя бы визуальное видение, происходившее на сцене. Потому всякая расшифровка имеет приблизительный характер и зависит как от того, кто записывал, так и от вкусов сегодняшних расшифровщиков. Потому возникают версии одного и другого вариантов восстановления.

Но это было бы не так опасно, если бы не вступал в силу второй вопрос. Изменился сам классический танец, и современные исполнители, обученные в методике более позднего времени, а именно второй половины XX века, элементам, существующим уже в иной технике, не могут танцевать в эстетике века XIX.

В свое время, используя темы и сюжетную основу ранее созданных балетов, Мариус Петипа перевел их на язык конца XIX века и передал веку XX. Хореографы XX века, учитывая свое время и художественные достоинства балет-

тов, заставили «говорить» их на языке конца XX века. И это историография балетов, мимо которой нельзя просто проходить. И главное, всегда ли существенная ценность такого спектакля, его концепция и драматургия, представленная в таком музейном виде, лучше, чем прожившие вместе с театром, его творцами и временем варианты решения музыки, темы и хореографической лексики. И не выглядит ли смешным, к примеру, финал балета «Эсмеральда», когда его герой Феб, отказавшись от знатной невесты, приносит некую спасительную бумажку для идущей на эшафот Эсмеральды (почти по Гюго?!). Но это только для примера.

Театр — живой организм, и он сегодня такой не только потому, что видоизменился сам классический танец как открытая и не замкнутая система. Изменилась техника в телах артистов, понимание эстетики движения, меняются ткани костюмов, сценическое оформление и т.д. Возобновление хореографии, а не расшифровка подлинника, возможно. И здесь может помочь и знание стили, и запись, и память тех, кто ранее исполнял более поздние версии, и история спектакля, причины происшедших в них видоизменений. Поэтому и появились профессионалы, владеющие этой суммой знаний. А отсюда и честнее было бы говорить, что произведение воссоздано в стиле, как определенная фантазия современного автора постановки.

И последнее, опасно, что это стало модой, и порой подменяет главное в жизни театра сегодня — создание произведений, делающих театр живым, творческим организмом, созвучным времени и развивающим отечественные традиции. Балет — это прежде всего театр.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Внимание 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 «Информнаука», тел.: 8 (495) 787-38-73

(для иностранных подписчиков) e-mail: informnauka@viniti.ru

Instagram: balletmagazinerussia

Grishko®

Bolshoi
stars

THE DREAM



Первая солистка Большого театра,
бренд-амбассадор GRISHKO®

Анна Тихомирова

На Амане:
Лестард
Арт. DA.1903M
Юбочка на резинке
Арт. DA.1909M

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

📱 grishkoworld
grishko-world.com
grishko-shop.ru