



БАЛЕТ BALLET

сентябрь—октябрь
№5 (218) 2019

ПРЕМЬЕРЫ

ФЕСТИВАЛИ

ЮБИЛЕИ



МОСКОВСКАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ ЧЕСТВОВАЛА СВОЕГО РЕКТОРА

На исторической сцене Большого театра состоялся необычный отчетный концерт выпускников Московской академии хореографии. Он стал своеобразным подношением будущих звезд балета своему ректору и педагогу — народной артистке России профессору Марине Константиновне Леоновой к ее творческому юбилею.



Анастасия Плотникова (Сванильда) и Игорь Горелкин (Франц), «Коттелия».
Фото: Евгений Андриатурдыев



Вильберто Стокки вручает Марине Леоновой «Университетскую печать».

Фото: Алексея Бражников

Своеобразным прологом к юбилейному вечеру стал небольшой, но содержательный документальный фильм о творческом пути Марины Леоновой — блестящей балерины Большого театра, исполнявшей ведущие партии классического и современного репертуара; талантливого педагога, из ее класса вышли десятки звезд, украшающих ныне балетные сцены ведущих театров мира; ректора Московской академии хореографии; и наконец, ученого-практика, опубликовавшего более 100 оригинальных научных и учебно-методических работ, среди которых замечательная книга «Из истории Московской балетной школы (1773-1917 гг.)».

Отчетный концерт выпускников Академии открывала знаменитая «Шопениана» — романтический бессюжетный балет, который по сей день завораживает зрителей то элегической мечтательностью, то поэтической задушевностью, то восторженной радостью бытия, то возвышенной грустью, навеваемыми музыкой Шопена и пленительным танцем сильфид. Настоящий гимн классическому танцу!



На поклонах после концерта.

Фото: Алексея Бражников

Новую редакцию бессмертного творения Михаила Фокина, стоявшего у истоков бессюжетной хореографии, осуществила профессор Леонова. Спектакль поставлен с расчетом на красоту, непосредственность, благородство помыслов и азарт именно совсем юных исполнителей. Обычно в театрах в «Шопениане» танцуют признанные звезды. Марина Леонова сама не раз солировала в этом балете на сцене Большого театра.

Увертюрой к обновленной «Шопениане» стал полонез ля мажор, на последних тактах которого медленно скользящий занавес открывал перед восхищенными взорами публики застывшую картину «Юноша в окружении сильфид».

С первыми аккордами волшебной музыки Шопена картина оживала. Кордебалет начинал плести дивной красоты пластические кружева, завораживая зал поющими арабесками сильфид, которые то грациозно кружились, мягко опускаясь в плié, то собирались в белоснежные цветочные композиции, пока не образовали воздушное облако – обрамление танцу балерин и выходу солиста на середину сцены.

Анастасия Дедикина,
Артемий Сеялов,
Алексей Казанцев.
Па де трау из балета
«Фея кукол».



Фото Алексея Бражникова

Элегическая мечтательность Юного поэта (Марк Чино) сменялась упоением радости, создавая навеянное музыкой и танцем поэтическое настроение из мира грёз. Делая Юношу участником безмятежных игр сильфид, Леонова придала его партии текучесть контуров танца, наполненного мерцающими светоточками, очистила образ от надуманной эстетской капризности.

Солировали в обновленной «Шопениане» Анастасия Плотникова, Мария Позднякова, Анастасия Балуда, Арина Денисова и Ева Сергеенкова.

Позже Плотникова замечательно выступила в па де де из балета «Коппелия».

Второе отделение было тоже классическим. Да и как иначе: классический танец – основа подготовки будущих артистов ба-

Кристина Стихарева
и Игорь Горелкин.
Хореографическая миниатюра
«Аранкуэз».

Фото Алексея Бражникова



Сюита из балета «Миллионы Арлекина».
Арлекин – Дмитрий Смилевски.

Фото Алексея Бражникова



лета. Его открывало па де трау Феи и двух Пьеро из балета Дриго «Фея кукол» в запоминающемся исполнении Анастасии Дедикиной, Артемия Сеялова и Алексея Казанцева. Когда-то это трио было любимым номером Матильды Кшесинской, Сергея Легата и Михаила Фокина. Нужно отметить, что и сегодня юные Пьеро были на высоте, не подвели своих именитых предшественников.

Блестяще солировали в комической сюите из балета Дриго «Миллионы Арлекина» Стефания Гаштарска (Коломбина) и Дмитрий Смилевски (Арлекин), демонстрируя виртуозную технику исполнения, высокий уровень пластической образности хореографии Петипа, составляющих суть классического балета, его душу, и конечно, присущий комедии дель арте юмор, что свидетельствует о незаурядном драматическом даровании юных артистов.



Сюита из балета «Гаянэ».
Армен – Дмитрий Смилевски.

Фото Батыра Аннадурдыева

А еще были Танцевальная сюита из балета Хачатуряна «Гаянэ» в темпераментном исполнении старшекласников, Па де сис из балета «Эсмеральда» с талантливым Эдвардом Купером в роли Гренгуара, и хореографическая миниатюра на испанские сюжеты, поставленная Алессандро Каггеджи, недавним выпускником Академии, – все эти номера представляли многогранную хореографическую подготовку будущих балетных артистов.

Заключали праздничный отчетный концерт, посвященный творческому юбилею ректора Марины Константиновны Леоновой, знаменитое Фанданго (хореография Анатолия Симачёва) из балета Минкуса «Дон Кихот», с чувством и шиком исполненное студентами выпускных и старших курсов Академии, и Большое классическое па из того же балета с Елизаветой Кокоревой (Китри) и грациозным виртуозом Денисом Захаровым (Базиль).

Но вот занавес опустился в последний раз. Зрители горячими аплодисментами по заслугам оценили выступления юных артистов и работу их педагогов.

Валерий МОДЕСТОВ



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
сентябрь–октябрь
№5 (218) 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.АКИМОВ
Г.МАПАНАЕВА
С.РБОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
С.Ю.ЗАХАРОВА
А.В.ЗИНОВ
КА.ИВАНОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ
А.М.ЛИЕПА
А.Г.МИРОШНИЧЕНКО
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
К.СУРАЛЬСКИЙ
С.Ю.ФИЛИН
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Е.А.ЩЕРБАКОВА
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ (Белоруссия)
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)

Советники
по экономическим вопросам:

Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
М.Ф.КУКЛИНА
А.В.МАЛЫШЕВ
В.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>

ЮБИЛЕЙ

- 1 В. Модестов.** Московская академия хореографии чествовала своего ректора

ПРЕМЬЕРЫ

- 4 В. Уральская.** Премьера в Большом
- 8 А. Максов.** Прочтешь ли ты слова любви немой?
- 10 В. Модестов.** Ярмарочный балаган на балетной сцене

- 12 О. Розанова.** Международная премьера в Астрахани

- 15 В. Майнице.** Любовный детектив и поединок страсти

КОНЦЕРТЫ

- 18** Балет и фарфор



ФЕСТИВАЛИ

- 20 «Бенуа де ла данс»**
Фоторепортаж Михаила ЛОГВИНОВА



22 Р. Володченков.
Имени Ольги Спесивцевой

24 О. Гончарова.
«Эсмеральда» в Ростовском
музыкальном театре

26 В. Майнице.
«Прерванный полет»

28 Р. Володченков. Воронежский балет
на поле современной хореографии



КОНКУРСЫ
32 Е. Морозова. Студенты соревнуются

ТЕОРИЯ
34 Г. Комлева. О некоторых проблемах современного
хореографического образования

ЮБИЛЕЙ
36 С истинно сибирским размахом
(100-летний юбилей Михаила Годенко)

ИЗ ИСТОРИИ
38 А. Соколов-Каминский.
Давид Иосифович Золотницкий:
Смысл. Стиль. Совершенство



КАФЕДРА
42 К. Козлова. «Спящая красавица»: Петипа – Дуато

44 А. Наумов. Лидия Редига –
хореограф Художественного театра

47 Федерация конкурсов

POST SCRIPTUM
48 В. Уральская. Круглый стол как феномен
профессионального общения

Над номером работали:

Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
(Ответственный за выпуск)

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

Э.И.ВАСИЛЬЕВА
(Технический редактор)

М.Ю.ОРЕХОВА
(корректор)

Редакция:
А.В.ЕЛЬЦОВА
М.В.БАРАНОВА
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 рецензируе-
мых научных изданий ВАК РФ, в которых
должны быть опубликованы основные
научные результаты диссертаций на
соискание ученых степеней кандидатов
и докторов наук.

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

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

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

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

Номер заказа 02788-19.
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:



Картина
«Подводное
царство» из
балета
«Конёк-
Горбунок».

Фото
Андрея Лушлы

Премьера в Большом

В завершившийся прошедший сезон Большой театр России представил зрителям свою премьеру: два знаковых для XX века спектакля, чьи авторы — украшение афиши любого театра мира.

Вместе с тем, трудно представить себе более полярных по стилю и индивидуальности творцов, чем Джордж Баланчин и Морис Бежар.

Итак, «Симфония до мажор» — своеобразный хрустальный дворец поэзии классического танца Баланчина. Было бы наивно что-то добавлять к тем описаниям и эпитетам, которые были даны в истории этого творения многими деятелями искусства всего мира. Поэтому попробуем лишь проанализировать то впечатление, которое оставило исполнение воплощенного на сцене театра.

Оно оставило равнодушным, если определить это одним словом. Задумываясь, почему блестяще владеющие школой классического танца артисты не передали высочайший дух эмоционального вдохновения, которое несет в себе хореография великого мастера.

Попытаемся понять, в чем секрет воплощения его неоклассических образцов? Он кроется, как я думаю, с одной стороны, в особенности технических приемов классического танца, с другой — в рождаемой при их посредстве особой приподнятости состояния художественно-возвышенной остраненности над бытованием. А складываются эти приемы из деталей, из которых рождается стиль. Приведу лишь один пример: в третьей части симфонии, согласно именуемой записи (в системе Р. Лабана, сделанной при жизни хореографа), руки исполнительниц сочетают в себе необычное положение: одна поднята наверх округлая в кисти (*arrondi*), другая — в стороне вытянута (*allonge*). В то время как в традиционной классике характерно или то, или другое положение, равное для двух кистей. Скажете — мелочь. Но этот элемент подчеркивается через всю хореографию этой части текста симфонически и добавляет особую тональность всему движению.

Для техники Баланчина характерен особый подъем на пунанты и особая вытянутость торса (на приподнятом «стволе») и, конечно же, особое внимание к музыкальной точности, где важна каждая «тридцать вторая» очередность вступлений с учетом этих музыкальных акцентов (например, при выходе главных солистов и завершении движения двух пар).

Из таких и подобных им деталей, которыми владели его артисты, складывалось то особое ощущение приподнятости, которое визуально передавалось зрителю и позволяло исполнителям ощутить состояние поэтической духовности образа музыкально-хореографического текста, которое, как говорил сам Баланчин, «позволяло слушать движение и видеть музыку».

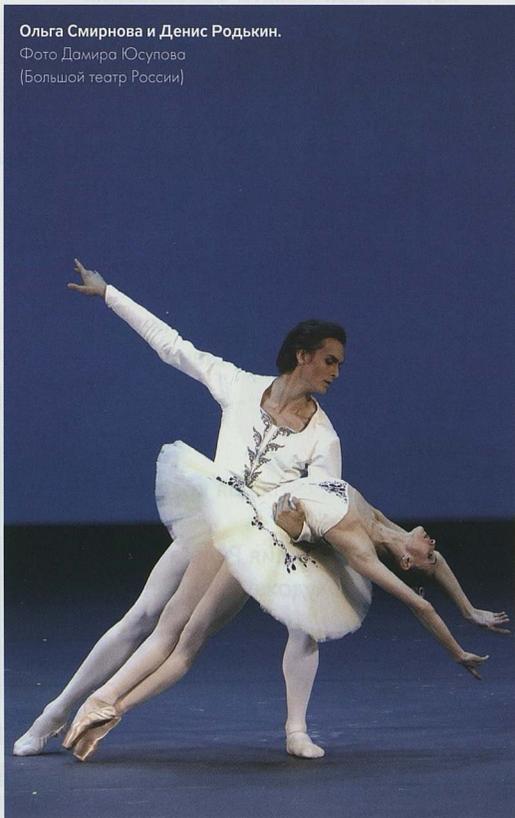
Как очень точно определил когда-то мой коллега, «творчество Баланчина — это воспоминание о Санкт-Петербурге с его строгостью и аристократическим вкусом во всем». А воспоминания всегда очищены и просветленны — в этом особенность духовности и поэтичности.

Всё сказанное не значит, что театр не сделал положительный

шаг в возвращении на сцену хореографии Баланчина. Подарив зрителю этот шедевр XX века, театр одновременно позаботился о необходимости владения сегодняшним поколением артистов разными стилями классического танца от Петипа и Бурнонвиля до Баланчина и сегодняшних хореографов. Но подчеркнем, что нужно сделать следующий шаг в проникновении в самую природу творения Баланчина — может быть, подобно Пермскому театру, не только овладеть непосредственно текстом композиции, но и освоить уроки-тренинги с помощью носителей его техники в течение какого-то времени. Ведь она отлична в чем-то в сравнении с великолепной методикой русской школы, часто называемой в мире методикой Вагановой, характерной для передачи балетов Петипа и его последователей.

Ольга Смирнова и Денис Родькин.

Фото Дамира Юсупова
(Большой театр России)



«Симфония до мажор».
Солисты – Дарья Хохлова и Вячеслав Лопатин.
Фото Дамира Юсупова (Большой театр России)



Евгения Образцова и Артем Овчаренко.
Фото Натальи Вороновой (Большой театр России)



Кристина Кретова и Давид Мотта Соарес.
Фото Дамира Юсупова (Большой театр России)



Сцена из спектакля.
Фото Дамира Юсупова (Большой театр России)



Не знаю кому, но очень удачно, с моей точки зрения, пришла в голову идея соединить в один вечер два столь диаметрально воспринимаемых спектакля как выше обозначенный и «Парижское веселье» Мориса Бижара.

Мы также не будем наивно рассчитывать на то, что наша оценка может что-либо прибавить к огромной славе и историческому признанию хореографа и обратимся лишь к тому, как было воплощено это искрометное веселье по Бижару на сцене Большого театра.

Мне представляется, что буквально все артисты театра получили огромное удовольствие от того, что делали на сцене. Что может быть более ярким, чем творческое «баловство» на сцене? Раскрепощенность, фантазия, дух импровизации буквально исходил со сцены, рождая радость бытия в зрительном зале. И если далеко не все могли распознать, какие именно конкретные образы стоят за артистами, их сочное и колоритное воплощение создало атмосферу задуманного Морисом Бижаром «Парижского веселья».

Последнее время мы часто говорим, что мало индивидуальностей на нашей сцене. Но этот спектакль показал, как богат потенциал театра, как много пока не раскрытых дарований в его труппе и как уже известные солисты владеют многими красками актерского мастерства. Кто бы мог себе представить, что исполнители классических балетных героев вдруг преобразятся в гротесковых Оффенбахов! Мужественный Игорь Цвирко с увлечением и деталями действует на сцене, буквально зажигая своей юмористической пластикой всё действие. А мастер тонких классических па Вячеслав Лопатин столь же ярко окрасил «своего» Оффенбаха. Считается, что образ главного виновника действия был автобиографичен для Бижара. Непосредственность исполнителей этой роли Георгия Гусева и Алексея Путинцева вносит трогательную ноту открытости юношеской мечты о танце и театре.

Отдаваясь пластической жанровости талантливой хореогра-

фи Бижара, шестерка солистов-друзей отличается разнообразием характеров – яркость каждого достойна похвалы и своеобразных открытий возможностей молодых артистов.

Размеры статьи не позволяют отдать дань исполнителям образа Отца героя Наполеона, Людвига Баварского, гусаров и представительниц женских ролей – Мадам, Девушки в белом, Императрицы и ее свиты...

Казалось, каждый и каждая привнесли в свою роль собственное «я» и увлеченность текстом увлеченного автора. Отсюда атмосфера живого действия, легкого и ироничного одновременно, каким видел Бижар «Парижское веселье» и свои воспоминания о молодости.

Положа руку на сердце, скажем, что это не лучшее произведение Бижара. Точнее, не самое принципиальное в его творчестве. И если бы в репертуаре театра за прошедшие годы были представлены его концептуальные произведения, обращение к «Парижскому веселью» – некоему баловству талантливого маэстро, своеобразному «капустнику» (говоря по-русски), всё было бы оправданно.

Думается, что в палитре артистов наших больших театров место и Баланчину и Бижару, как и Ноймайеру и Пети обусловлено историей мирового искусства танца.

Но это, как мы всегда утверждали, не может заменить самостоятельного создания спектаклей в традициях отечественного театра. Повторимся, только в работе с хореографом по рождению нового формируется индивидуальность артиста. Именно этого в наше время недостает театрам страны. А из собственных экспериментов, открытий, удач и неудач складывалось всегда лицо хореографии времени, своего репертуара и истории звездных индивидуальностей поколений артистов балета.

И именно это – главная задача сегодняшнего руководства и проводников отечественного искусства.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

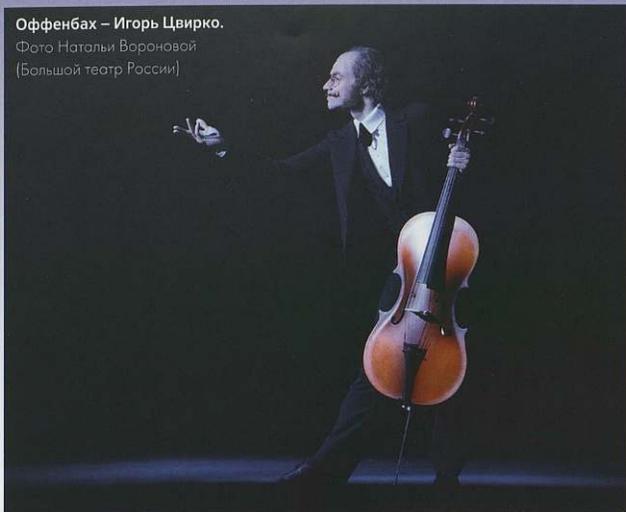
Сцена из балета «Парижское веселье».

Фото Дамира Юсулова (Большой театр России)



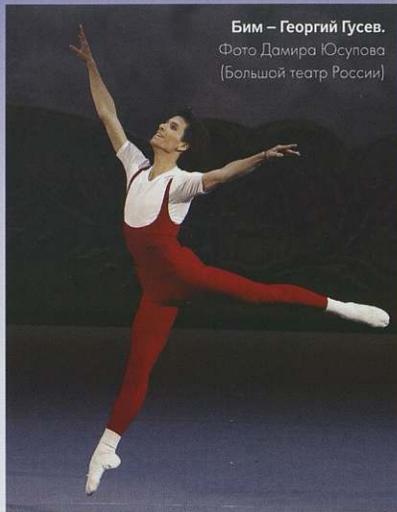
Оффенбах – Игорь Цвирко.

Фото Натальи Вороновой
(Большой театр России)



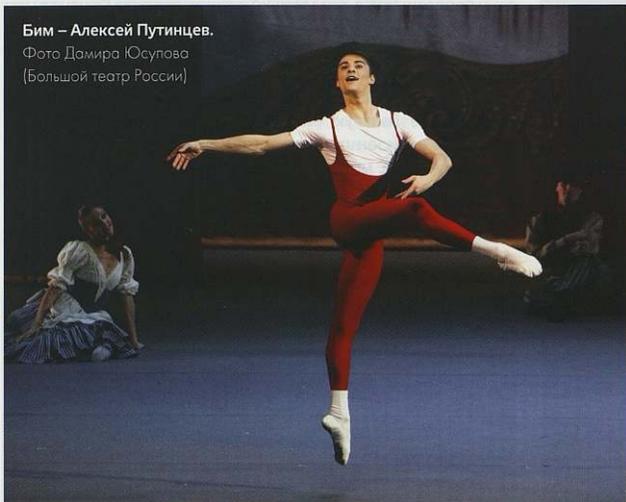
Бим – Георгий Гусев.

Фото Дамира Юсупова
(Большой театр России)



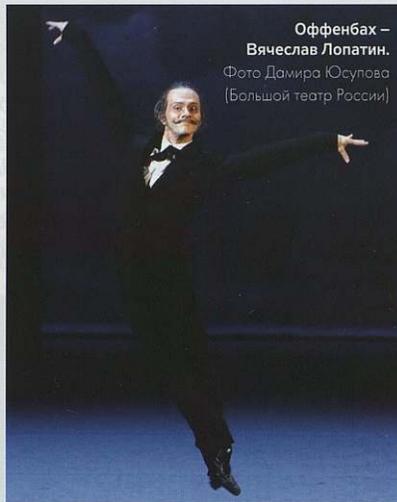
Бим – Алексей Путинцев.

Фото Дамира Юсупова
(Большой театр России)



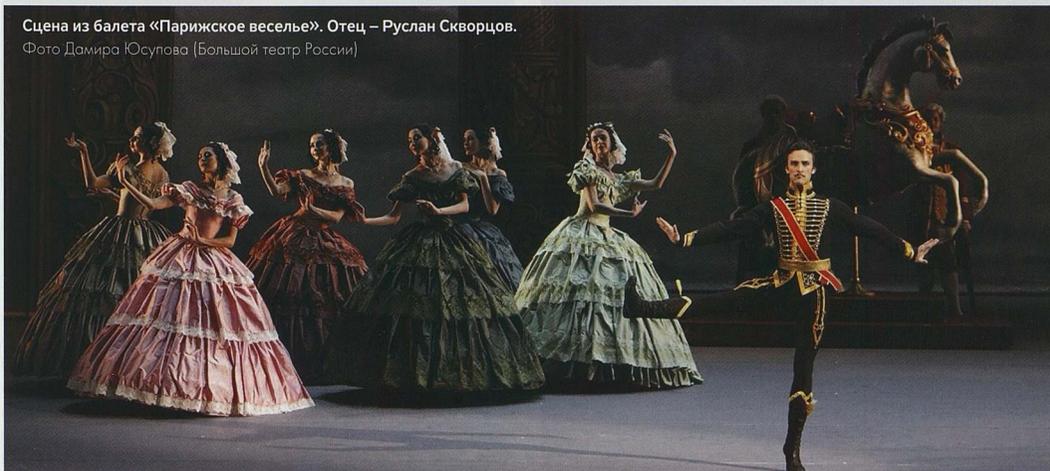
Оффенбах – Вячеслав Лопатин.

Фото Дамира Юсупова
(Большой театр России)



Сцена из балета «Парижское веселье». Отец – Руслан Скворцов.

Фото Дамира Юсупова (Большой театр России)

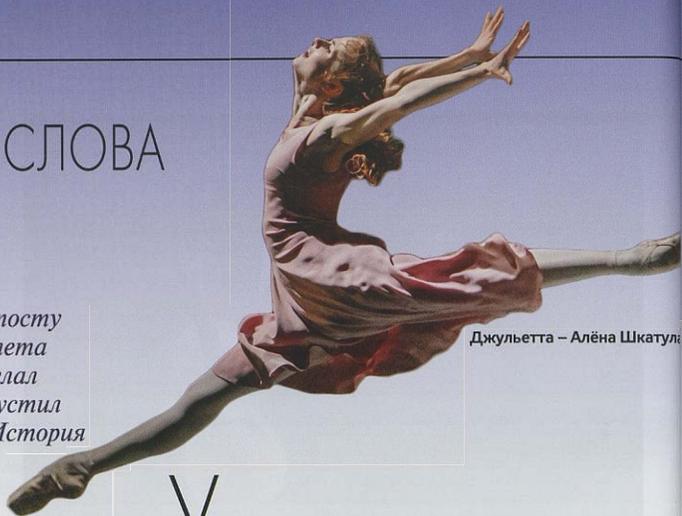


ПРОЧТЕШЬ ЛИ ТЫ СЛОВА ЛЮБВИ НЕМОЙ?

Под занавес своего пребывания на посту художественного руководителя балета театра «Эстония» Томас Эдур сделал ему замечательный подарок — выпустил премьеру «Ромео и Джульетта». История веронских любовников — архетип, перешагнувший Средневековье и давние времена Шекспира. Не случайно к этой теме балетмейстеры возвращаются снова и снова. Тем более в их распоряжении не только вполне балетный сюжет, но и музыка Прокофьева — достаточно «увесистая», рассчитанная на интеллектуальное, эстетское и эмоциональное восприятие. В таллинском спектакле под дирижерской палочкой maestro Kaspar Mänd она звучит экспрессивно, сочно, лишь пару раз омрачившись киксами и фальшью медных духовых, что, увы, явление весьма распространенное на театре вообще.



Джульетта — Алёна Шкатула
и Ромео — Philip Hedges.



Джульетта — Алёна Шкатула

У Эдура всё живет: общая хореографическая композиция с ее деталями и частностями, оформление. Раз заговорили об оформлении, остановимся на нем несколько подробнее. Художник-постановщик Iir Hermeliin придумала великолепные декорационные конструкции. Ее модули постоянно передвигаются, создавая новую архитектуру. Поначалу это городская стена, украшенная гербами двух знатных семейств — Монтекки и Капулетти, далее фрагменты перемещаются, образуя то подобие триумфальной арки с медальонами античных барельефов, то альков Джульетты... Когда два огромных шара, освещающие бальную залу дворца Капулетти, поднимаются и остается один, он превращается в ночное светило с узнаваемыми лунными материками и морями. И теперь Джульетта, выйдя на балкон, любуется южным небом, густо усыпанным волшебными звездами. К сожалению, талантливый декоратор оказался менее успешным модельером. Ее попытка использовать исторические мотивы костюмов, одновременно несколько их оосовременив, не показалась удачной. Костюмом Ромео стал черный колет без рукавов, надетый на голое тело и почти не выделивший его из круга друзей, а веронские метрессы оказались лишены тяжело ниспадающих шлейфов, как части незыблемо архаичного образа патрицианок.

Осуществляя постановку, Томас Эдур, естественно, приравнивал ее к возможностям труппы. Здесь трудно было бы ожидать эпического размаха спектакля Леонида Лавровского (именно он стимулировал рождение многих последующих западноевропейских парафразов) или вполне авторского балета Юрия Григоровича. Тем не менее, Эдур удалось воплотить художественно значимые смыслы и добиться в отчасти камерном спектакле (купирована, к примеру, сцена «Мантуя») трагического напряжения. Балетмейстер тяготеет к большой форме и способен внятно, последовательно изложить сюжет, хоть и уложенный в два акта.

Умело справился постановщик и с каверзными пятнадцатью ударами оркестрового tutti в сцене «Смерть Тибальта». Когда-то Лавровский недоуменно спросил Прокофьева: «Что делать с этими пятнадцатью ударами?»

И получил обескураживающий ответ: «Делайте что хотите». Томас Эдур услышал в них стук останавливающегося сердца, угасала жизнь, сковывалось движение...

В соответствии с партитурой балет начинается с Ромео, мечтательно прогуливающегося по улицам еще спящей Вероны. В руках у него цветок, который влюбленный юноша явно ассоциирует с красотой своей возлюбленной Розалинды. Постепенно Ромео всё больше погружается в романтическое чувство, его движения приобретают большую широту и полетную динамику, постепенно превратившись в небольшое хореографическое соло.

Тем временем город оживает. Открываются лавки, площадь заполняется людьми. Здесь же три девицы для мужских утех. Но выглядят они как бутчелиевские грации – скорее нежные, чем вульгарные. Их суть становится понятной, лишь когда развешиваются ткани бесстыдно обнажают исподнее.

В этом спектакле все довольно молодо. Отнюдь не старцы сеньоры Монтекки (Тарас Титаренко) и Капулетти (Виталий Николаев). Их мечи хоть и тяжеловаты, но орудут они ими довольно бойко. Молода и кормилица (Майя Шутова, Kersti Kuuse).

В спектакле есть и другие неожиданные повороты. Например, в очередной сцене мы видим подруг Джульетты, пришедших в ее спальню. Девушку они не обнаруживают – шалунья спряталась за кроватью, чтобы появиться неожиданно и забросать игривых сверстниц подушками. А потом все, сговорившись, прячутся от Кормилицы.

Бал в доме Капулетти балетмейстер видит не просто балом, но маскарадом. Это вполне оправдывает появление Ромео, Меркуцио (Patrick Foster, и во второй день – Сергей Упкин) и Бенволио (Andrea Fabbri, John Halliwell) в масках. Конечно, приходится как-то для себя объяснить, почему Джульетту знакомят с женихом Парисом (Francesco Piccinin), который с маской не растает. Более того, и взгляд Ромео поражает юную Капулетти сквозяз прорези для глаз. Маску он снимет лишь на мгновение перед тем, как в его сторону кинется Тибальт.

«Танец рыцарей» тоже решен по-другому. Здесь в руках танцующих нет ни подушек, знакомых по спектаклю Леониду Лавровского, ни мечей в руках воинственных и суровых сеньоров. Нет и церемониальных поцелуев и нарочитого коленопреклонения перед дамами. Пару Тибальту составляет Кормилица. Конечно, можно объяснить это тем, что она, вскормившая своим молоком двух отпрысков семьи Капулетти, пользуется здесь особым уважением и тем самым поощрена. Однако думается, что скорее всего мы имеем дело не с художественным замыслом, а с объективной необходимостью по причине численности труппы.



Джульетта – Алёна Шкатула
и Сеньора Капулетти –
Lauren Janeway.

Расставляя по-новому акценты, Томас Эдур заставляет сеньору Капулетти не только не преследовать отпрыска вражеского рода, но и пытается (в это невозможно поверить) примирить Тибальта (Евгений Гриб, Oliver Janelka) с Ромео. Конечно, как и положено, злобный Тибальт, имитируя дружеский жест, на самом деле сбрасывает руку Ромео со своего плеча.

Пожалуй, свой мягкий и дружелюбный характер гуманистически настроенный балетмейстер переносит и на героев балета, несколько микшируя напряженный драматизм ситуаций. Так, Герцог Вероны (Анатолий Архангельский) отнюдь не грозит разбушевавшимся подданным гневными карами. Он лишь обходит их, и люди под грозным взглядом Эскала вынуждены покорно отпрянуть. А сам герцог, очевидно, понимающий бесперспективность такого замысла, даже не пытается примирить враждующие

стороны, а лишь разводит смутьянов, повелевая очистить площадь.

В хореографии Эдур использует пластические лейтмотивы. Поначалу Леди Капулетти (Anna Roberta Lahesoo), рассказывая Джульетте о предстоящем бале, делает характерное port de bras (нога выставлена вперед, корпус откинут, а рука торжественно поднята в третью позицию). Затем этот жест будет многократно повторен в «Танце рыцарей», им же, несколько видоизмененным, завершается прощание и уход гостей.



Джульетта – Алёна Шкатула
и Ромео – Philip Hedges.

Хореографическая фантазия балетмейстера пульсирует. Томас Эдур проявил себя искусным постановщиком дуэтов. Лучшим подтверждением служит знаменитая сцена «У балкона», бесконечная по музыкальному материалу. Эдур начинает ее с появления Джульетты, предающейся любовным грезам. Под балкон легкой тенью прибегает Ромео. Его пластика (jete entrelace, sauté de basque) становится не просто выражением переполняющих чувств, но экспрессивным любовным признаком. Вскоре сильные руки юноши снимают Джульетту с балкона. Их танец наполнен синхронными прыжками, символизированными единое дыхание. Теперь движение одного порождает ответное другого. Руки Ромео то обнимают Джульетту, то возносятся в поднебесье. Напоенный энергией луны, стремительный пирует Джульетты в чутких руках Ромео – «атака страсти», символ плещущих через край восторженных эмоций открыленной души. Вот тела скульптурно сливаются, еще мгновение – и Ромео с Джульеттой навеки «обменяются» сердцами.

В спектакле интересные актерские работы. Одна из них – сеньора Капулетти – Anna Roberta Lahesoo. В сцене оплакивания Тибальта она буквально воплотила безмолвный материнский крик, изображенный Никола Пуссенем в картине «Избиение младенцев». Беззвучный крик, уже с картины Мунка, искажил черты лица Джульетты Алены Шкатула, безупречной исполнительницы роли. В этой рыжеволосой, темпераментной и гордой Джульетте явно бурлит кровь римских императоров. Танец балерины изливается широко и свободно, она не задумывается о технике, всецело отдаваясь раскрытию психологии своей героини. По-своему убила и другая исполнительница партии – Laura Maya. Приходится признать, что обе девушки затмили своих партнеров. Высокий Philip Hedges танцует с самоотдачей. У него мягкие ноги, обеспечивающие бесшумные приземления после больших прыжков, хорошее вращение, замечательные партнерские качества. Но вот безумной страсти Ромео он явно не ощутил. В этом смысле не вполне оправдал ожидания и итальянец Andrea Fabbri! Впрочем, молодые артисты лишь в начале пути освоения сложных образов. А публика уже сейчас благосклонно приняла увиденное.

Александр МАКСОВ
Фотографии предоставлены театром «Эстония».

ЯРМАРОЧНЫЙ БАЛАГАН НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

В Детском Музыкальном театре имени Н.И. Сац состоялась двойная премьера. Европейский хореограф Патрик де Бана впервые поставил балет в Москве, и им стала «Свадебка» Игоря Стравинского, а худрук балета театра Кирилл Симонов первым в Москве поставил балет Сергея Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Эти своеобразные диалоги двух не сильно друживших композиторов и двух современных хореографов состоялись в программе Вечера одноактных балетов под балаганным названием «Шут и Свадебка».

Мировые премьеры балетов «Шут» (1921) Сергея Прокофьева и «Свадебка» (1923) Игоря Стравинского состоялись почти одновременно около ста лет назад в одном из старейших бульварных театров Парижа La Gaité Lyrique в рамках знаменитых дягилевских «Русских сезонов».

Выполняя заказ Сергея Дягилева, Прокофьев изначально определил балет «Шут» как бойкое веселье русского балаганного зрелища, в котором смекалистый плут из народа смеется над наглými и спесивыми глупцами, коих вокруг предостаточно.

Премьерные показы прошли с успехом, но то был успех больше композитора Сергея Прокофьева, чем постановщиков – художника Михаила Ларионова и танцовщика Тадеуша Славинского, которым Дягилев, растерявший к тому времени всех балетмейстеров, поручил постановку спектакля. Критики называли Шута «русским Тилем», но при этом отмечали, что балет носит дивертисментный характер, а его хореография явно не дотягивает до уровня музыки.

По этой причине «Шут» на многие годы, а точнее, десятилетия, исчез со сцен европейских театров. Запутанное либретто с шутами-убийцами своих жен устарело, так и не начав задуманную для него сценическую жизнь, а новое не вытанцовывалось – не находилось интересных хореографических идей.

В России последний «Шут» был поставлен, по-моему, в 2011 году в Перми хореографом Алексеем Мирошниченко в декорациях и костюмах, воссозданных по эскизам Михаила Ларионова. Спектакль был выдвинут на «Золотую маску» в нескольких номинациях, но и на этот раз победила музыка – лауреатом стал дирижер Теодор Курентзис.

Идею своего «Шута» Кирилл Симонов нашел в яркой театральной музыке Прокофьева, подказавшей хореографию сценического действия в традиционном ярмарочном балагане с его розыгрышами, передеваниями, азартом двусмысленных ситуаций. Это позволило заполнить прокофьевские оркестровые антракты, которые делают музыку непрерывной, а хореографию – дивертисментной.

В балете Симонова действие сжато, краткие пантомимные эпизоды сменяются в едином потоке танцевальными номерами комедийно-шутовского характера. Получилось скоморошье

Сцена из балета «Шут» (постановка Кирилла Симонова).



представление в стиле «современной шутовщины», в которое легко вписались и мнимая невеста Коза, подsunутая Купцу в постель, и сатира на модные дефиле Долче Габбана и Версаче, использовавшие русские мотивы в своих коллекциях, и веселая интрижка Шута и его жены в блестящем исполнении Павла и Марины Окуневых, и даже темпераментный испанский танец, который мужчины исполняют в костюмах, стилизованных под «костюм огня / traje de lúces» тореро...

Балаган есть балаган, что с него взять, так что суета на сцене и бегание из одной кулисы в другую в этом спектакле не казались такими уж бессмысленными.

На этот раз музыка (дирижер Алевтина Иоффе), хореография (Кирилл Симонов) и сценография (художники Екатерина Злая и Александр Барменков) шли в ногу и с композитором Сергеем Прокофьевым, и со временем.

Вторым спектаклем в программе Вечера была «Свадебка» Игоря Стравинского – произведение редкое как по звучности и динамике музыкального материала (соединение хора и солистов с оркестром из ударных и нескольких фортепиано, которые композитор относил здесь к ударным), так и по возможностям его пластической интерпретации.

Музыка балета воспринимается как гротесковая (в начале – трагическая, а в конце – разудалая) и одновременно ироничная, что добавляет красок суровой простоте русского свадебного обряда. Инструментальный колорит всецело подчинен смыслу пронизанного насковзь эмоциями разного смысла и энергетического заряда действия. На всем происходящем лежит отпечаток превеличия и шутовства.

«Свадебку» впервые поставила Бронислава Нижинская. Тогда всё в этом балете было вновь. Стравинский первым из композиторов не только услышал стихи ноигармонии и полиритмии русской народной музыки, но и перенес ее на сцену, а Нижинская первой возвела кордебалет на высшую артистическую ступень.

Звуковая игра ритмичной музыки «Свадебки» вдохновляла и продолжает вдохновлять хореографов на игру сценическую. Свою пластическую интерпретацию мощно пульсирующей музыки Игоря Стравинского осуществили в разное время такие мэтры, как Морис Бежар, Джером Роббинс, Леонид Мясин, Иржи Килиан, Анжелен Прельжожаж...

Вот и Патрик де Бана не устоял перед искушением удивить почтенную публику своей «Свадебкой». Не пересекавшиеся в жизни сюжетные линии волею фантазии хореографа и шутовскому колпаку Петрушки пересеклись на сцене, чтобы «Свадебкой» передать боль и страдания великого танцовщика Вацлава Нижинского, который блистал на балетной сцене всего десять лет, но за это время успел стать легендой.

Балет открывает своеобразный хореографический эпилог трагической судьбы Нижинского на чужбине, где он познал всё: триумф побед, тяжесть подневольного труда, судьбу марионеточного петрушки, горечь разочарований и... уход в мир «живых трупов».

Нижинский в исполнении Олега Тихонова по-детски доверчив и скрытен, наивен и дерзок, искренен и порочен... Искусно владея подзабытым ныне языком пантомимы, Тихонов превращает жесты в легко читаемые пластические символы поведения гениального танцовщика в состоянии безумия.

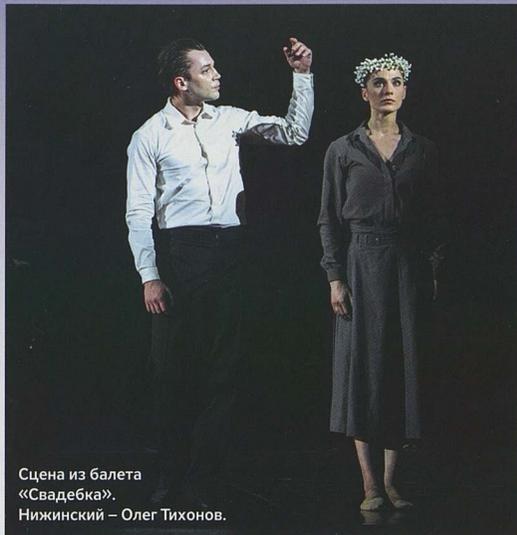
«Характер – это судьба!» – утверждала Майя Плисецкая. Судьба Нижинского в силу его характера всегда была в чьих-то руках: сначала Сергея Дягилева, потом жены. Ромола Пульски была женщиной умной, решительной и прекрасно понимала, что ни о какой любви Вацлава нет и речи, что для Нижинского брак – это сиюминутная реакция на обиды – реальные и мнимые, это – побег на волю, чтобы доказать, прежде всего Дягилеву, свою независимость... Но надеялась справиться со всеми трудностями во имя заманчивого звания «жены гения». Не получилось.

Патрик де Бана, для которого Нижинский всегда был и остается кумиром, художник, у которого музыка в крови, услышал, а точнее, почувствовал в «Свадебке» многие интонации, со звучными трагедии Вацлава, и понял, что именно его скоропалительная свадьба с Ромолой и разрыв с прежней жизнью стали началом пути в никуда. Так «Русские хореографические сцены с пением и музыкой» Игоря Стравинского стали в его интерпретации галлюцинациями и короткими минутами просветления измученной души запертого в палате психиатрической клиники Нижинского. Его боль и страдания – это своеобразная плата за попытку противостоять судьбе на пути от ярмарочного Петрушки до свободного Художника.

Вдохновение хореограф, по его собственному признанию, черпал в дневниках Нижинского «Разговоры с Богом». Именно они натолкнули Патрика де Бана на мысль об абсурдистской балетной «свадебке» гения танца, «клоуна Божьего»...

Смело соединив классическую технику с экспрессионистской пластикой, балетмейстер мастерски представил на фоне реального свадебного обряда былые, а теперь кажущиеся призрачными отношения Нижинского «с Дягилевым, с Карсавиной, с Павловой, с «Русскими сезонами», с Россией, с собственной женой, с небесами, с жизнью». Метафора странная, но чего ни привидится душевнобольному человеку.

В танцах де Бана нет сюжетной линии, но есть образ эмоционального состояния мужчин и женщин накануне и в момент важного жизненного события. Этот своеобразный энергетический коктейль из виртуозной пластики, эротики и поэтики под волшебную музыку Стравинского с пением хореограф предложил нам испытать в память о великом танцовщике на все времена.



Сцена из балета «Свадебка». Нижинский – Олег Тихонов.

Не знаю, понимал ли де Бана до конца глубинный смысл слов песнопений «Свадебки», например:

Не кличь, не кличь, лебёдушка,
Не кличь в поле белая.
Не плачь, не тужи, Настасьюшка.
Не плачь, не грусти, душа Тимофеевна
По батюшке, по матушке,
По громком соловье в саду.

Но почувствовал верно, услышав вслед за Борисом Асафьевым «в плачах, причитаниях всё, что связано с похоронами девичества, ибо русский свадебный обряд в сущности своей – похоронный обряд». Отсюда в «Свадебке» де Бана – трудное прощание Нижинского с этим миром и его обитателями перед уходом в вечность.

Заслуживает одобрения идея Патрика де Бана и Алевтины Иоффе сделать хор и солистов зримыми, превратив их в самостоятельный звучащий образ спектакля. И здесь нельзя не сказать похвальные слова в адрес хормейстера Веры Давыдовой, сумевшей добиться величественного образного звучания каждого исполнителя и всего хора в целом, а также оперных солистов Алены Романовой (сопрано), Анны Шайтановой (меццо-сопрано), Руслана Юдина (берущий за душу тенор) и Дмитрия Почапского (великолепный бас).

Получился ли задуманный Патриком де Бана «спектакль о сильных эмоциях, таких неистовых, как ветер в Сибири, который сбивает тебя с ног», судить зрителям.

Когда-то «Шута» и «Свадебку» объединял «русский стиль» в музыке и хореографии, который великий антрепренер Сергей Дягилев культивировал в своем балетном театре, справедливо считая национальную самобытность спектаклей главным, что привлекает и удерживает интерес зрителя. «Пишите такую музыку, – требовал он от Прокофьева, заказывая «Шута», – чтобы она была русской. А то у вас там в вашем гнилом Петербурге разучились сочинять по-русски». Теперь эти балеты объединяет только история их создания и «шутовские маски» персонажей.

Валерий МОДЕСТОВ
Фото Елены Лапиной

Сцена из балета «Шут».



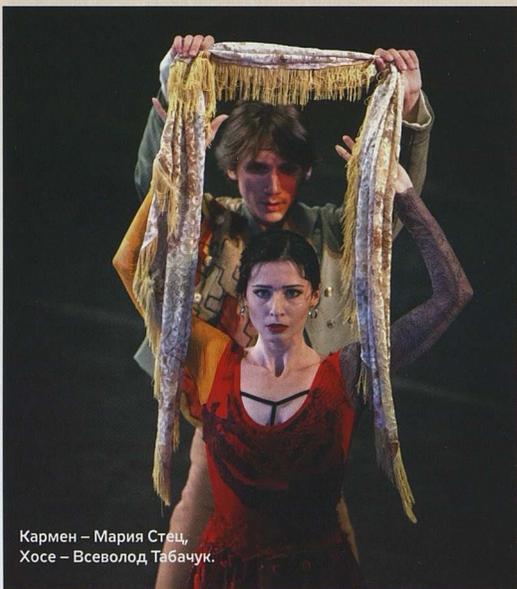
От редакции:

Проблема авторского начала в балетном отечественном театре стоит сейчас особенно остро. Это показали многие события прошедшего сезона, тем более отраднo было под финиш соприкоснуться с настоящим творческим процессом. Это случилось в Астраханском театре оперы и балета, где состоялась премьера двух одноактных балетов: «Кармен» в постановке художественного руководителя астраханского балета **Константина Уральского** на известную музыку Бизе – Щедрина и «Крестный отец» по мотивам романа Марио Пьюзо в постановке итальянского хореографа **Лучано Каннито**.

Международная премьера в Астрахани

Главный балетмейстер Астраханского театра оперы и балета Константин Уральский в очередной раз порадовал своих зрителей интереснейшей и к тому же неожиданной премьерой. После крупномасштабного и по содержанию, и по художественной форме «Андрея Рублева» (2016) — два одноактных балета, близких друг другу разве что драматическим напряжением.

Первый — «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина — сочинен Уральским. Каких только постановочных версий не испытала эта популярнейшая партитура! Однако изобретательный хореограф нашел свой, пусть в чем-то спорный, но весьма любопытный подход. У него любвеобильная цыганка наделена... склонностью к рефлексии. Эта Кармен пытается преодолеть собственную натуру, потушить пламень страстей. Для вящей наглядности Страсть представлена в виде двойника Кармен. Каждый раз эта вторая, возможно, истинная Кармен, появляется



Кармен — Мария Стец,
Хосе — Всеволод Табачук.



Страсть — Анна Никонова.

в окружении мужчин в черном и танцует без музыки, под звуки их ритмичных хлопков в ладоши.

Чураясь банальности, Уральский сделал еще один неожиданный ход. Страсть у него лишена бурных проявлений эмоций. Как и Кармен, ее двойник словно рефлексировал по поводу страсти, смакуя каждое движение, каждую позу неспешного танца.

По контрасту с «задумчивой» Кармен действует кордебалет. Массовые танцы, обдающие стихийной жизнерадостностью, особенно удались балетмейстеру. В них, как и в танцах пылкого Хосе и сдержанного Тореадора, практически нет привычных па (читай — штампов) балетной «испанщины». Хореография не перестает удивлять свежестью, разнообразием комбинаций то простых, то сложных движений, увлекательной игрой ритмов. Народ обладает той природной энергией, можно сказать, жизненной страстностью, от которой страдают и гибнут герои: Кармен физически, Хосе — духовно.

Балетмейстер призывает зрителей «своей Кармен» считать сценические метафоры и думать. Его верными помощниками становятся артисты воспитанной им труппы: Мария Стец — Кармен, Всеволод Табачук — Хосе, Илья Краснокутский — Тореадор, Анна Никонова — Страсть. В другом составе: Анна Никонова — Кармен, Антон Пестехин — Хосе, Даниил Соколов — Тореадор, София Романова — Страсть. Каждый истолковывает роль согласно собственной индивидуальности, потому герои оказываются разными, но по-своему интересными. Неизменен лишь коллективный герой — народ, с воодушевлением воплощенный кордебалетом.

Что же всё-таки хотел сказать балетмейстер? Сам Уральский

поясняет: «Часто люди сбиваются с разумного пути именно из-за страсти... Всё произведение Мериме построено на конфликте разума и страсти... Мне было важно понять внутренний мир Кармен, выразить отношения Кармен со Страсьюю, передать столкновение героев со страстью друг друга... Я хочу, чтобы зрители понимали, что у нас в театре делается совершенно новое произведение на тот же самый музыкальный материал».

Судя по овациям, зрители поняли послание хореографа (он же автор либретто), хотя каждый волен трактовать его по собственному разумению. Безусловное взаимопонимание проявил дирижер-постановщик Валерий Воронин, добившийся превосходного звучания оркестра.

Замыслом балетмейстера руководствовались художник-сценограф Никита Ткачук (США) и художник по костюмам Елена Нецветаева-Долгалева (Москва), предложившая оригинальное художественное решение образа спектакля. «Всё происходит на краю пропасти, на краю гибели, – комментирует Константин Уральский. – Отсюда сценографическое решение нашего спектакля и отсюда образ всего балета – страсть на краю пропасти».

Если «Кармен» Уральского можно отнести к редкому жанру балета-размышления, то «Крестный отец» не менее редкий образец детектива, где на первом плане захватывающее сюжетное действие. Автор либретто и хореограф-постановщик – итальянец Лучано Каннито, работающий по всему миру и даже сотрудничавший с Большим театром в Москве. Ему первому пришла в голову смелая мысль превратить в балет знаменитый роман Марио Пьюзо и столь же знаменитый оскароносный фильм Фрэнсиса Форда Коппола. Музыкальную партитуру Каннито составил сам из произведений кумира итальянцев Нино Рота, сделал лейттемой популярную мелодию любви из фильма «Крестный отец» (Speak Softly Love). Видеопроекции обеспечили мгновенную смену картин, а подлинные предметы обстановки напомнили о неореализме итальянского кино. Нельзя не поразиться мастерству, с каким Каннито вычленил из пространного романа ключевые эпизоды и выстроил компактное действие одноактного балета.

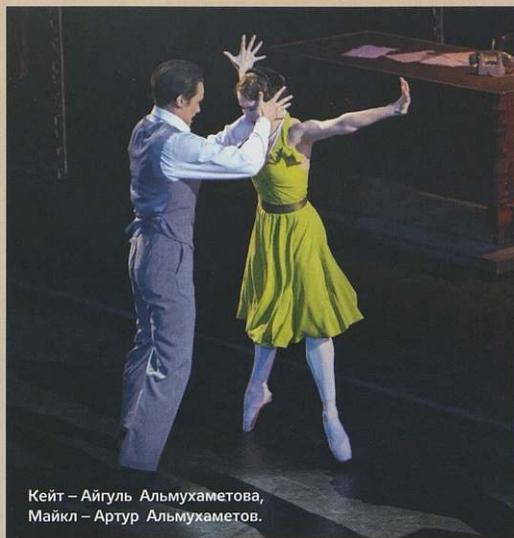
В Прологе очередь бедных итальянцев с трепетом проходит проверку документов в иммиграционном центре Нью-Йорка. Здесь впервые сталкиваются будущие непримиримые враги: Вито Корлеоне дает решительный отпор наглому соотечественнику, пытающемуся пролезть без очереди.

Завяв старт в 30-е годы, действие переносится в 50-е и мчится, неуклонно набирая скорость. Разбогатевший Вито теперь зовется Доном Корлеоне. Глава большой семьи и мафиозного клана в борьбе за первенство не брезгует крайними средствами и сам становится жертвой конкурирующей банды. Его место занимает вернувшийся с войны сын Майкл. Вот тут-то и начинается главное, то, ради чего и был задуман балет.

Сын действует методами отца и в результате теряет самых дорогих людей. Опасаясь за судьбу детей, от него уходит горячо любимая жена. Майкл должен сделать нелегкий выбор – семья или мафиозный клан, иначе говоря, любовь или власть. Майкл остается с кланом, убивая в себе остатки человечности.

Спектакль, до предела насыщенный событиями, изобилует пантомимой, но она строго дозирована, точна по смыслу и органично сочетается с танцем (массовые сцены, дуэты, ансамбли). Здесь требуются не только танцовщики, владеющие классическим и современным стилем, приемами акробатики, но прежде всего актеры. За ними дело не стало.

Колоритен всегда собранный, жесткий дон Корлеоне Антона Пестехина, достоверна его преданная жена – Анна Никонова, убедительны brutальные сыновья Санни – Геннадий Мырмик, Фредо – Николай Выломов, слаболовная дочь Конни – Александра Бородина, ее импульсивный муж – Валерий Фирсов. Хороши исполнители эпизодических ролей: Илья Краснокутский – Знаменитый певец, Дмитрий Глазов – Голливудский продюсер, Кирилл Середа (Босс). О последнем стоит сказать особо. На спектакле



Кейт – Айгуль Альмухаметова,
Майкл – Артур Альмухаметов.

актер серьезно повредил ногу, однако продолжил играть роль, опираясь на костыли. Ему, конечно, пришлось не сладко, однако его несгибаемый Босс придал истории о гангстерах не запланированную, но весьма ценную краску.

Как и полагается детективному жанру, в балете происходят драки, перестрелки, убийства. Есть даже такой шоковый момент, как отрубленная голова лошади, обнаруженная продюсером в постели. А параллельно разворачивается психологическая драма главного героя – Майкла Корлеоне и его жены Кей. Примечательно, что их роли исполнила супружеская пара – Айгуль и Артур Альмухаметовы. Но не семейные узы, а глубокое вживание в образы героев сделали столь правдивой их историю – от упоения любовью до неизбежного разрыва.

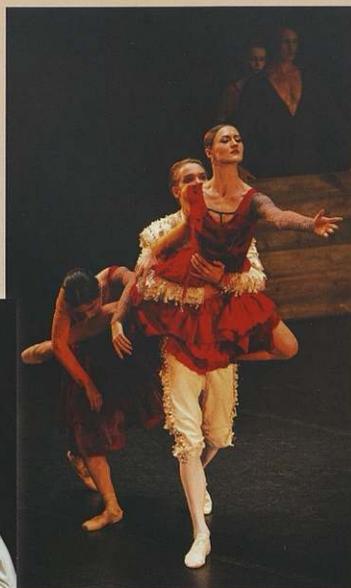
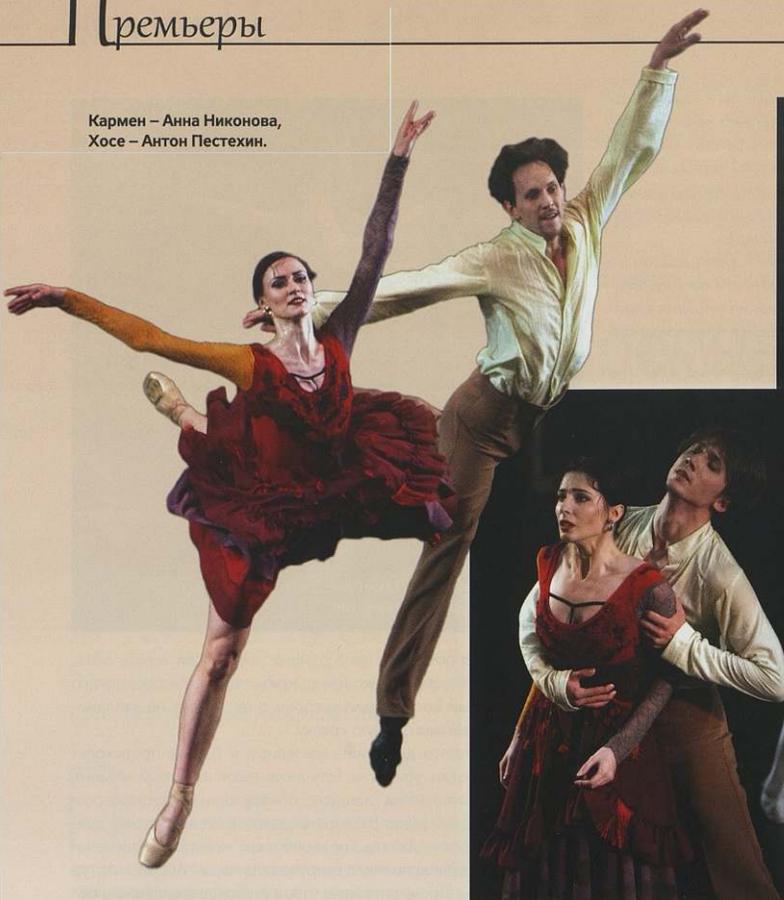
Роль Майкла Корлеоне – блестящая удача Артура Альмухаметова. Финальный монолог героя, делающего мучительный выбор между семьей и властью над людьми, должен был стать и стал эмоциональным пиком спектакля. Здесь всё сошлось – превосходная техника, благодарная внешность и большой актерский талант. Должно быть, именно талант подсказал артисту динамику и трагедийный накал эмоций.

Эмоции же зрителей выразил шквал оваций, адресованный всем создателям балета. Вместе с актерами овации принимали дирижер-постановщик Евгений Кириллов, художник-сценограф Лара Каннито (дочь балетмейстера), художник по костюмам Джузи Джустино (Италия), художник по свету Алексей Перевалов (Краснодар), балетмейстеры-репетиторы Наталья Коробейникова, Эсмиральда Мамедова и неизменный ассистент балетмейстеров Юрий Ромашко.

Сам автор спектакля вышел на сцену в обнимку с Константином Уральским, не скрывавшим радость от удачи премьеры и успеха коллег, которого пригласил на постановку балета и дал добро «Крестному отцу». Интернациональный проект соединил единомышленников. Недаром Каннито так обратился к Уральскому: «Я в восторге от труппы, потому что ты воспитал артистов, для которых движение – это мысль. Сегодня Европа прорастает желанием просто делать комбинации движений. Но театр и балет – это когда движение несет мысль. Мне это очень важно, поэтому я комфортно чувствую себя с твоей труппой. Я с первых шагов увидел, что артисты, воспитанные тобой, имеют такое же понимание. Они берут мысль». Перевод с итальянского не идеален, но суть выражена точно.

Ольга РОЗАНОВА

Кармен – Анна Никонова,
Хосе – Антон Пестехин.

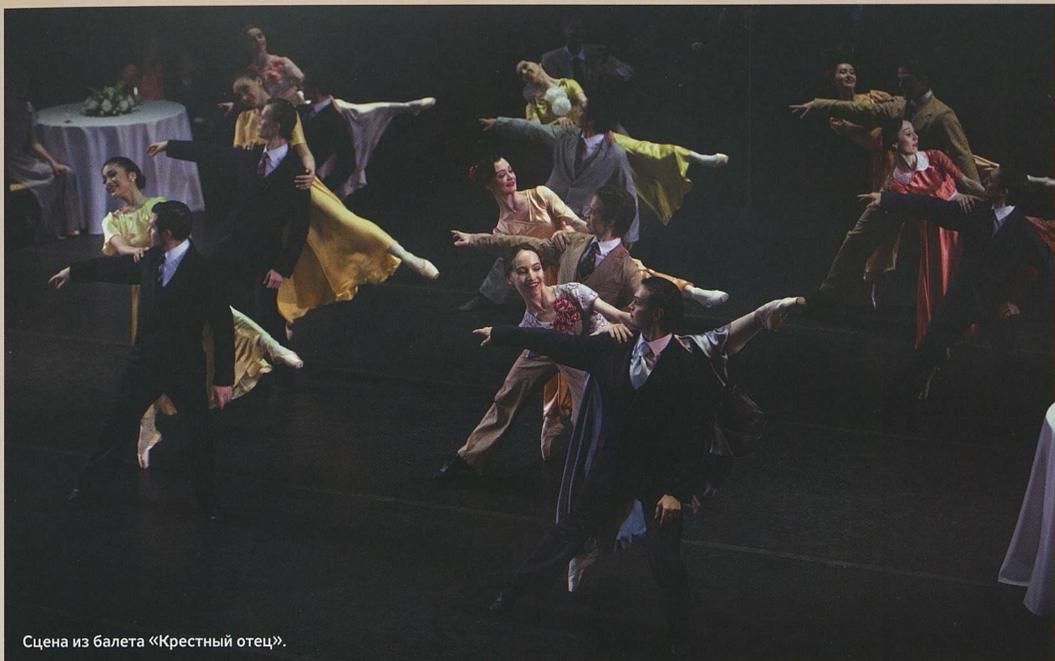


Сцена из балета
«Кармен-сюита».
Страсть – Анна Никонова.

Мария Стец (Кармен),
Всеволод Табачук (Хосе).



Сцена из балета «Кармен-сюита».



Сцена из балета «Крестный отец».



Сцена из балета.

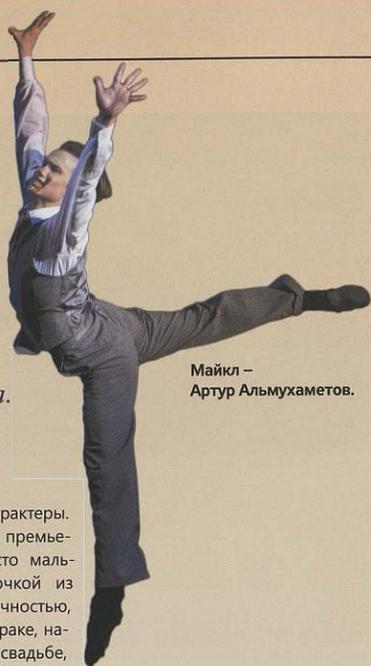
Дон Витто Корлеоне – Антон Пестехин, Кармелла – Анна Никонова,
Майкл – Артур Альмухаметов, Кейт – Айгуль Альмухаметова.



Сцена из балета.

Любовный детектив и поединок страсти

Эти два названия просто обречены на зрительский успех. Балетную «Кармен» просвещенный зритель знает и обожает в постановке Альберто Алонсо и в гениальном исполнении Майи Плисецкой, как и музыку Бизе — Щедрина. Постановка уже стала классикой и эталоном на века.



Майкл —
Артур Альмухаметов.

Не менее знаком сюжет и персонажи «Крестного отца», благодаря знаменитому фильму Фрэнсиса Форда Coppola (1971) и двум звездным киноактерам — Марлону Брандо и Аль Пачино, сыгравшим главные роли. Ну а музыку итальянца Нино Рота к кинофильму спел или просвистел про себя каждый, кто хоть раз видел многосерийную киноленту об итальянской мафии в Нью-Йорке. Музыка просто завораживает, сама лезет в душу. Эта картина тоже классика, но в области кино.

В балете тема используется впервые. Хореографами двойной мировой премьеры стали руководитель астраханского балета Константин Уральский, пригласивший в театр итальянца Лучано Канитто, известного своими яркими сюжетными балетами. Они даже внешне похожи. Работала душа в душу, без соперничества и зависти, но с желанием при надобности помочь. Оба любят яркие образы, стройную драматургию, занимательную интригу. Оба умеют работать с артистами не только над танцем, но главное — над музыкальностью и образом, что в наши дни на вес золота. Для них балет, прежде всего, театр танцевальный, а не простой набор замысловатых па и выкручивание суставов танцовщиков на грани фола. Ведь любой профессионал не только отлично отлаженный механизм. Его душа радуется, страдает, грустит, любит, ненавидит, сбивается с пути, пылает в горниле страсти.

О треволнениях и тонких вибрациях духовной субстанции оба опытных хореографа много что знают. Они всегда готовы раскрыть душевные тайны и побуждения героев, не стремятся, поразить зрителя оригинальностью любой ценой.

Нет в премьерных балетах замысловатых, надуманных символов и хореографических ребусов, которые публике разгадать порой весьма сложно. Новые постановки очень эмоциональны и человечны. Они, особенно «Кармен-сюита», о каждом из нас. О страстях человеческих, из которых и состоит наша жизнь.

В разном положении оказались оба хореографа. Лучано Канитто — первооткрыватель темы. В сюжетике и портретной галерее «Крестного отца» этот южный итальянец чувствует себя как рыба в воде. Он сам выбрал тему, подобрал музыкальный материал из разных произведений Нино Рота, который звучит в записи и в исполнении оркестра. И ярко преподнес астраханцам это балетное «криминальное чтение».

В балете, почти что в семейном деле (художник спектакля — дочь хореографа Лара Канитто), всё стильно, узнаваемо, наивно, предсказуемо и чуть иллюстративно, как в гангстерских блокбастерах Голливуда. Но главное, образно и эмоционально достоверно, буквально начиная с первой сцены.

...в длинной очереди итальянских эмигрантов, покорно стоящих к чиновнику миграционного паспортного контроля США, уже намечены взаимоотношения и характеры. Видны будущие лидеры, назревающее соперничество, личные обиды и конфликты. Даже без танца, просто пластикой тела, как в немом кино, хореографу и исполнителям удалось показать разные на-

циональные характеры. Каждый участник премьеры был не просто мальчишкой или девчонкой из кордебалета, а личностью, даже в простой драке, нападении или на свадьбе, исполняя танцы 30-х годов. О каждом из них можно долго писать. Bravo астраханским артистам и репетиторам!

Зрительный зал эмоционально реагирует на происходящее на сцене, где разворачивается настоящая приключенческая мелодрама с любовью, смертью, предательством, мафиозными разборками в нью-йоркской «маленькой Италии». Звездной парой балета стала семейная пара — Артур (Майкл) и Айгуль (Кей) Адамс, жена Майкла) Альмухаметовы. Свои партии они исполняют с дикой отдачей, начиная с первого нежного знакомства и до ухода Кей с детьми от мужа — жить с убийцей она не может. Любовь созидает, жажда власти и алчность всё разрушают...

Персонажи разных поколений семейства Корлеоне, живые и уже ушедшие в мир иной, в конце балета застывают, как на старинной фотографии, под ностальгическую, с юности взвешенную в душу мелодию из фильма «Крестный отец». Публика бурно аплодирует современной хореодраме.

В более сложной ситуации оказался хореограф Константин Уральский. В сценической истории балетной «Кармен» есть эталоны и шедевры. Знаковыми стали разнообразными оригинальные постановки Альберто Алонсо, Матса Эка, Иржи Килиана, Мэтью Боурна, варианты наших соотечественников.

Уральский смело пошел своим путем. Испания, испанские темы давно влекут и завораживают этого эмоционального хореографа с аналитическим умом. «Кармен» для него — очень важный, знаковый балет. Один из первых на его пути хореографа. Набравшись опыта, он решил заново прочитать хрестоматийный сюжет, хотя создать «свою Кармен» так ответственно и так сложно.

Уральский очень внимательно прочитал тексты и подтексты новеллы Мериме. И по-старинному дал подзаголовок своему балету — «Страсть на краю пропасти» в прямом и переносном смысле. Горы, мост через пропасть, по которому приходят и уходят некоторые герои, простые, минималистские интерьеры — такие декорации предложил художник Никита Ткачук, с которым хореограф создал не один балет. В концепции балета Уральский скорее отталкивался от Мериме, чем от эмоциональной музыки, хотя его хореография очень музыкальна. У Бизе и Щедрина главная героиня, несомненно, Кармен, жизнью заплатившая за любовь и свободу. Она — романтизированная, страстная испанская цыганка, колдунья и роковая женщина. Хореограф Уральский, подобно писателю Мериме, и аналитик человеческих душ, и как бы посторонний наблюдатель. Только излагает он свои наблюдения романтично и пристрастно. Его балет прост лишь на

первый взгляд. Его надо не раз посмотреть, чтобы понять, что волнует хореографа. Хотя он сам и утверждает, что главный персонаж – Кармен, на сцене видим нечто иное. В «Кармен» появился персонаж, которого прежде не было в балете. Называется он просто – Страсть. Её персонафицирует танцовщица в традиционном испанском костюме. Одна или в окружении мужского ансамбля из шести танцовщиков, вступая в разные взаимоотношения с героями. Страсть верховодит в этом балете. Её нельзя ни отвергнуть, ни победить, ни избежать её власти, даже если она где-то затаилась, просто сидит в стороне или распластана на столе или на земле. Она правит миром и нами, диктуя свои условия игры. И мужчинам, и женщинам – в любой стране, в любом уголке мира. Она универсальна. Хотя художница Елена Нецветаева-Долгалева придумала колоритные бытоподобные цыганско-испанские костюмы, я бы предпочла для этой хореографической версии балета более современные наряды. Все мы – пленники страсти. Этот балет – о каждом из нас и обо всех разом. О событиях, происходящих в балете, рассказывают ежедневные криминальные сводки. И не только в Испании, куда нас направляет музыка и сюжет...

В «Кармен» Уральского нет правых и виноватых. У каждого своя правда и жизненная позиция, свое восприятие и отношение к нахлынувшей страсти. От нее не уйти, не убежать. Она, когда хочет, приходит и уходит, не подчиняясь логике ума. Она – вне социальных условий и общественной морали. Только она свободна. Все мы – пленники иррациональной Страсти, подобно Кармен, Хосе, Тореадору. Неспроста образ Кармен стал символом и архетипом.

По-разному Страсть действует на Кармен и Хосе. Хотя в балете несколько составов, хореографу ближе более сдержанный, внутренне эмоциональный, без откровенных выплесков «театральной испанщины». Уральский – сторонник романтической концепции, когда Страсть подкрадывается незаметно, мгновенно, подобно вспышке, ослепив героя. Единомышленника такой концепции он нашел в лице дирижера и художественного руководителя театра Валерия Воронина. Деликатно, выразительно музицирует под его управлением оркестр, без излишних всплесков и ложных форте.

Чувствами и только чувствами живет его импульсивная Кармен (Мария Стец). Она женственна, задириста, своевольна. И ко-

нечно, заманчиво хороша. Она открыта горным ветрам и южному солнцу. Нет в ней откровенной эротичности, но внутри ощущается скрытый огонь. Неспроста эротичную красную розу Кармен хореограф заменил весенним цветком акации. Её тонкий аромат завораживает и будоражит. Весна – время юности, надежд, прилива сил, бессознательного зова плоти. Только каждый по-своему слышит этот весенний «зов любви». Разные чувства Кармен испытывает к Хосе и Тореадору. В их дуэтах появляются роскошные платки и шали разных цветов, символизирующие связь между героями. Ворожить такая девушка не умеет, но будет смело смотреть в лицо судьбе, подчиняясь сиюминутной роковой Страсти...

Хосе в этой постановке (Всеволод Табачук) – юный, импульсивный, порывистый парнишка. Он однолюб и жертва ослепляющей страсти. Кармен – его первая и единственная любовь, его божество и погибель. Без нее мир рушится и теряет смысл. Такие не размышляют, а действуют, поддавшись сиюминутному порыву. Любят, страдают, убивают, не думая, а что дальше...

Холодноват, внешне декоративен высокий, художавый Тореадор (Илья Краснокутский). Уверенный и самовлюбленный, этот идол толпы больше занят собой, чем Кармен. Для него она очередная жертва, подобно быку на арене, которого надо победить. Ему нужен адреналин на арене и в жизни. Новое приключение рождает новые эмоции, новые чувства.

Кармен такая же эгоистка, как Тореадор. Завоевать знаменитость для девушки – увлекательная игра. Ей безразлично, чем кончится эта «коррида страсти». Что он, забыв про страсть, уйдет по мостику над бездной. Любопытство (а дальше что!?) заставляет Кармен до конца раскладывать пасьянс жизни и Страсти, смотреть ей в лицо без страха и упрека.

В «Кармен» Уральского у каждого свой диалог со Страстью. На языке классического и характерного танца. Или просто эмоциональной игры, которой так хорошо теперь владеет очень слаженная астраханская труппа. Графически и ритмически точны, образны все массовые сцены. На глазах взрослеет астраханский балет, каждый год показывающий интересные премьеры. Ему сейчас действительно подвластны и поединок страсти, и любовный детектив.

Виолетта МАЙНИЕЦЕ
Фото Марины ПАНОВОЙ

Сцена из балета «Кармен-сюита».



Балет и фарфор

18 июня этого года уже в который раз подряд с отчетным выпускным концертом приезжала петербургская Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой. На выступления юных артистов этого знаменитого учебного заведения стремятся попасть как представители художественной интеллигенции, так и разнообразная интересующаяся публика.



Габриэла Комлева и Николай Цискаридзе.

В программу вошли:

Картина «Подводное царство» из балета «Конек-Горбунок». Музыка Цезаря Пуни, Бориса Асафьева, Риккардо Дриго, Ивора Хальстрёма. Хореография Мариуса Петипа (на основе спектакля Артура Сен-Леона) и Александра Горского в редакции Николая Цискаридзе (2019).

Сюита характерных танцев из балета «Лауренсия».

Музыка Александра Крейна. Хореография Вахтанга Чабукиани. Танцы восстановлены Ириной Генслер. Сюита составлена Николаем Цискаридзе.

Третий акт балета «Неаполь».

Музыка Эдварда Хельстеда. Хореография Августа Бурнонвиля. Постановщики – Гудрун Бойесен, Александр Стеер.

Третий акт балета «Пахита».

Музыка Эдуарда Дельдевеза, Людвиг Минкуса, Риккардо Дриго. Хореография Мариуса Петипа в редакции Юрия Бурлаки, Николая Цискаридзе (2017).

Перед началом концерта в своем приветственном слове ректор Академии Николай Цискаридзе сообщил зрителям, что первый номер своей программы они посвящают юбилею Агриппины Яковлевны Вагановой.

Ну а сами будущие артисты в комментариях не нуждаются.



Сцена из балета «Лауренсия».



Па де трау из балета «Неаполь»



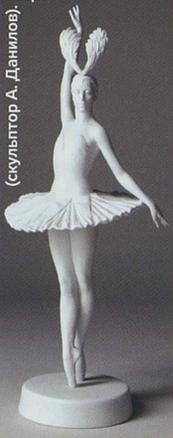
Па де трау из балета «Пахита».

Вместе с этим событием было еще одно. В отеле «Мариотт Ройал Аврора» была размещена выставка «Балет в фарфоре». Она явилась повторением представленной в апреле в Санкт-Петербурге в Галерее искусств «Амбар Буржуа». Организаторами вечера выступили Императорский фарфоровый завод и Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой. Их связывают фактически «родственные» отношения. Русский балет, как и русский фарфор, родился в Санкт-Петербурге. Символы Петербурга –

Владимир Васильев и Екатерина Максимова в балете «Щелкунчик» (скульптор А. Данилов).



Мая Плисецкая в роли Одилли в балете «Лебединое озеро» (скульптор А. Данилов).



русский балет и русский фарфор – выполняют одну общую миссию по сохранению исторических и художественных традиций двух видов пластического искусства.

Выставку открыли Татьяна Тылевич, генеральный директор АО «Императорский фарфоровый завод» и Николай Цискаридзе, ректор Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

На мероприятии были презентованы произведения завода, посвященные самому волшебному из всех видов искусств – балету. На вечере представили культовые скульптуры, являющиеся желанным приобретением коллекционеров: жемчужину русского модерна «Тамару Карсавину» работы Серафима Судьбинина, яркий образец реализма «Галину Уланову» Елены Янсон-Манизер. Каждое произведение в фарфоре имеет свою судьбу. Так, скульптурный образ Тамары Карсавиной является поистине амбициозным проектом для Императорского фарфорового завода в эпоху правления последнего русского императора Николая II. В 1913 году Николай Качалов, будучи главным инженером-технологом предприятия, посетил Францию с рабочим визитом. В рамках командировки он побывал на Севрской мануфактуре, где знакомился с цехами, а затем его привели в заводской музей и показали статуэтку балерины. Но статуэтка была непростая – танцовщица стоит на двух пальчиках, и, что удивительно, подпорок у нее не было! Качалов тогда же подумал, что есть возможность у себя на родине найти решение создать скульптуру балерины, стоящей на одном пальце. Со сложной задачей успешно справился скульптор Императорского фарфорового завода Серафим Судьбинин, изобразивший приму Мариинского театра Тамару Карсавину. Она запечатлена в образе Сильфиды из одноименного балета Г. Левенскольда.

Незабываемой можно назвать скульптуру Галины Улановой в образе Одетты из балета «Лебединое озеро» Петра Чайковского, созданную замечательным советским скульптором Еленой Янсон-Манизер в 1951 году. Для этой скульптуры, как и для всего творчества автора, характерна академически точно вы-

полненная композиция с созданием психологически верного образа своего современника. Для нее важно сохранить портретное сходство и особенности физического сложения героя композиции.

Работы современных ведущих художников завода Анатолия Данилова, Галины Белаш и Марии Матвеевой продолжают традиции высокого петербургского фарфора. Мастера создали изделия, которые посвящены современным мэтрам балета. К примеру, Анатолий Данилов: «Н.М. Цискаридзе в партии Зигфрида» в «Лебедином озере». Скульптурный портрет народного артиста России имеет одну точку опоры, что технологически сложно в производстве. Герой произведения непосредственно участвовал в создании скульптуры: общался с автором, обсуждал детали. Совместная работа позволила мастеру создать наиболее точный и полный эмоционально-образный портрет мэтра танца.

Изюминкой вечера стала презентация новой работы Анатолия Данилова – скульптурного портрета Габриэлы Комлевой, народной артистки СССР, легендарной балерины Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне – Мариинский театр). По словам Габриэлы Трофимовны, мастер поразительно чувствует танцевальное движение, прекрасно разбирается в балетном искусстве. Главное, ему удалось показать атмосферу самого танца. «Это очень ценно, я в восторге!» – поделилась своими эмоциями знаменитая танцовщица.

На протяжении многих десятилетий русский балет, его вековые традиции и непревзойденные гении служат неисчерпаемым источником вдохновения для художников и скульпторов завода. Их привлекают красота линий, элегантность форм. Экспрессия поз, переданная через пластику тел и язык жестов.

Материал подготовлен при содействии пресс-службы Императорского фарфорового завода. Фото Андрея Лушпы

Рудольф Нуреев в роли Странника в балете «Песни странствующего подмастерья» (скульптор А. Данилов).



Марис Лиела в роли Краса в балете «Спартак» (скульптор А. Данилов).



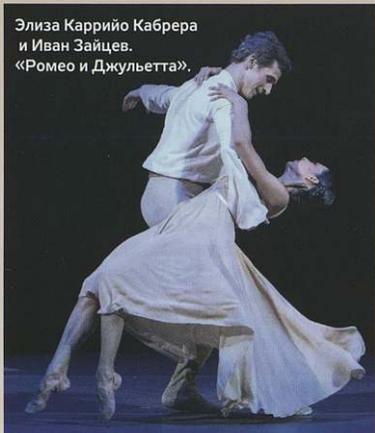
Габриэла Комлева (скульптор А. Данилов).



21 мая на Исторической сцене Большого театра прошла 27-я церемония вручения приза «Бенуа де ла данс».

Его лауреатами стали:

Элиза Каррио Кабрера
и Иван Зайцев.
«Ромео и Джульетта».



В НОМИНАЦИИ «ЛУЧШАЯ БАЛЕРИНА» – **Эшли Баудер** (Нью-Йорк Сити Балет) за исполнение партии Сванильды в балете Лео Делиба «Коппелия» и **Элиза Каррио Кабрера** (Берлинский Государственный балет) за исполнение партии Джульетты в балете Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта»

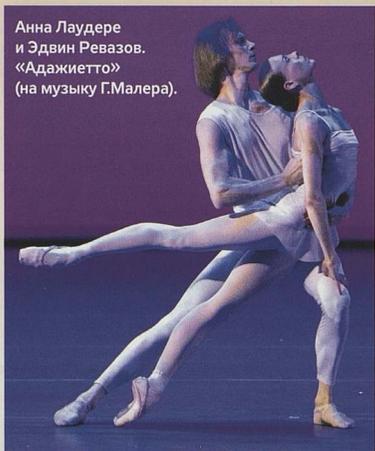
В НОМИНАЦИИ «ЛУЧШИЙ ТАНЦОВЩИК» – **Вадим Мунтагиров** (солист Королевского балета Великобритании) за исполнение партии Зигфрида в балете Петра Чайковского «Лебединое озеро»

В НОМИНАЦИИ «ХОРЕОГРАФ» – балетмейстеры **Кристиан Шпук** за балет «Зимний путь» (Цюрихский балет) и **Фредерик Бенке Ридман** за «Дуэт с индустриальным роботом» (Стокгольмский государственный театр).

Обладателем приза в ПОЧЕТНОЙ НОМИНАЦИИ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ» стал всемирно известный хореограф **Иржи Килиан**.

Российско-итальянский ПРИЗ «БЕНУА-МЯСИН» получила прима-балерина Гамбургского балета **Анна Лаудере**.

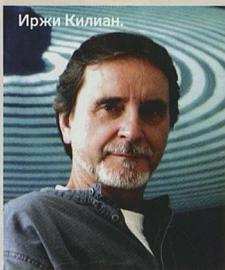
Анна Лаудере
и Эдвин Ревазов.
«Адажиетто»
(на музыку Г.Малера).



Напомним, что приз Фестиваля мирового балета «Бенуа де ла данс» был учрежден в Москве Международным Союзом деятелей хореографии в 1991 году и с того же года вручается на сцене Большого театра. Президент Союза, художественный руководитель и председатель жюри премии – знаменитый российский хореограф **Юрий Григорович**. Среди лауреатов «Бенуа де ла данс» прошлых лет Морис Бежар, Михаил Барышников, Начо Дуато, Диана Вишнёва и Уильям Форсайт.

Фото Михаила Логвинова

Иржи Килиан.



Вадим Мунтагиров.



«Зимний путь» (хореография Кристиана Шпука).



Эшли Баудер – Сванильда. «Коппелия».

Анастасия Куимова и Дмитрий Соломыкин. «Анна Каренина».



Юань Юань Тан и Карло ди Ланно. «Затаи дыхание».



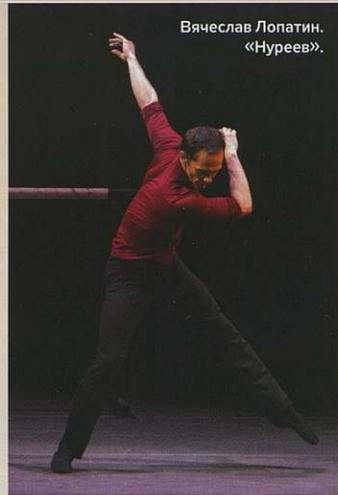
Анна Цыганкова
и Янг Джью Чой.
Фрагмент из балета
«Пламя».



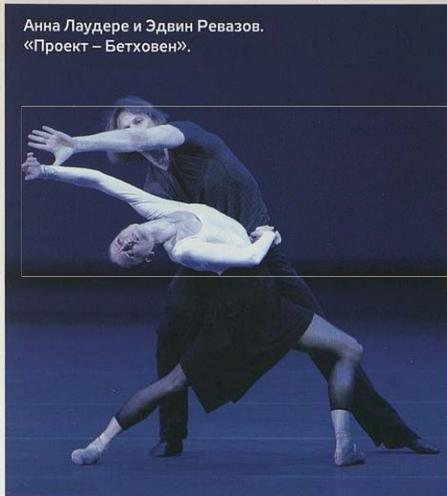
Элиза Каррию Кабрера
и Михаил Канискин.
«Сотворение мира».



Вячеслав Лопатин.
«Нуреев».



Анна Лаудере и Эдвин Ревазов.
«Проект – Бетховен».



Майя Махатели
и Джеймс Стаут.
«Дама с камелиями».



Ольга Смирнова и Валерий Суанов.
Дует Настасья Филипповна и Рогожина.



Имени Ольги Спесивцевой



Камилла Исмагилова – Одетта
и Иван Азанов – Зигфрид.
«Лебединое озеро».

В Ростове-на-Дону с 31 мая по 7 июня прошел II Международный фестиваль балета имени Ольги Спесивцевой. Своих зрителей он принял в стенах Ростовского государственного музыкального театра, где состоялись все задуманные события: спектакли, творческие встречи, выставки и открытый мастер-класс. В названии фестиваля стоит имя легендарной русской балерины, родившейся на берегах Дона. Спесивцева – это известное имя и эталон высокого мастерства.

«Такое разное танго» (хореограф Елена Лыткина).



Первые три дня фестиваля были отданы премьерным показам балета Владимира Бурмейстера «Эсмеральда», постановку которого на ростовской сцене осуществили педагоги-репетиторы Московского Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Маргарита Дроздова и Михаил Крапивин. Случай переноса данного спектакля уникален: бурмейстеровская «Эсмеральда», являющаяся одним из знаковых сценических произведений Музтеатра, никогда не меняла московскую прописку. Благодаря удачному стечению обстоятельств она появилась в Ростове и оказалась под стать местной балетной труппе. Яркая драматичная история по ро-

ману Виктора Гюго здесь нашла замечательных исполнителей на ведущие, сольные и кордебалетные партии. С должным танцевальным темпераментом и пониманием актерских задач в «Эсмеральде» показали себя Мари Ито (Эсмеральда), Анатолий Устимов (Феб), Екатерина Кужнурова (Флёр де Лис), Камилла Исмагилова (Цыганка), Екатерина Устимова и Наталья Щербина (Гудула), Арсений Сайков и Никита Кириллов (Клод Фролло), Иван Тараканов и Андрей Клименко (Квазимодо). Специально для ростовской постановки «Эсмеральды» новое оформление придумал Вячеслав Окунев (в постановке Бурмейстера 1950 года художник – Александр Лушин). Художник создал реали-

стичные декорации средневековых парижских мест, где развиваются события романа.

Учтя повышенный интерес зрителей к мастер-классу на Первом ростовском балетном фестивале, такой же решили провести и на втором, пригласив педагога-репетитора балетной труппы Парижской Национальной оперы Андрея Клемма. Его открытый урок на сцене театра отличался логикой и последовательностью. Танцевальный театральный класс Клемма показал, что педагог сохраняет основы русской школы балета и смело использует полезные приемы из современных западных методов преподавания классического танца.

Веселый, заводной, праздничный «Дон Кихот» – один из самых любимых балетов в мире. В репертуаре Ростовского музыкального театра он идет в редакции Алексея Фадеечева почти пятнадцать лет. В фестивальном «Дон Кихоте» партию Базилья станцевал ведущий солист Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» Бахтияр Адамжан. Лауреат многих международных конкурсов, один из самых востребованных танцовщиков современности Адамжан выступил в паре с ростовской примой Екатериной Кужнуровой. Их артистичный дуэт вызвал теплую, радужную реакцию зрителей. С особым восторгом публика реагировала на легкие, головокружительные, ловкие прыжки Бахтияра Адамжана.

Отдельный фестивальный вечер был посвящен современной хореографии. За нее ответил «Балет Москва» (одноактные балеты «Эквус» и «Транскрипция цвета»), а также танцовщики ростовской труппы, участвовавшие в премьерных работах молодых хореографов Юлии Гайворонской («Наваждение» на музыку Чарльза Ависона, Антонио Вивальди) и Елены Лыткиной («Такое разное танго» на музыку Астора Пьяццоллы, Чарли Миднайта и Gotan Project).

«Эквус» (на музыку Алексея Айги, хореография Анастасии Кадрулёвой и Артема Игнатьева) и «Транскрипция цвета» (на музыку Джона Адамса, хореография Хуанко Аркеса) – показательные, стильные, эстетичные спектакли. Для восприятия публики, мало знакомой с современными тенденциями в танцевальном театре, это практически идеальные балеты, где можно не вни-

кать в смысл, а вполне достаточно наблюдать за грациозной пластикой артистов. Кроме того, они демонстрируют наиболее характерные для всего современного балета танцевально-театральные и декорационно-световые приемы.

В течение всего фестиваля в фойе театра зрители могли ознакомиться с экспозицией работ двух выставок. Одна из них – фотовыставка Екатерины Сопиной «Балет: от репетиции к спектаклю» – была посвящена ежедневным будням балетных артистов. Фотоработы Сопиной представили рабочую, не гляцевую сторону жизни танцовщиков, репетирующих в классе или на сцене. Другая выставка – PANTARHEI – оказалась особенно актуальна в контексте Вечера современной хореографии. Ее автор, премьер Михайловского театра Марат Шемиунов (он в роли Феба вместе с Ириной Перрен – Эсмеральдой танцевал во втором составе «Эсмеральды»), подготовил серию из девяти графических полотен. Источником вдохновения для художника стали слова древнегреческого философа Гераклита, которые для истории сохранил Платон: «Гераклит говорит, что всё движется и ничего не стоит, и, уподобляя сущее течению реки, прибавляет, что дважды в одну и ту же реку войти невозможно».

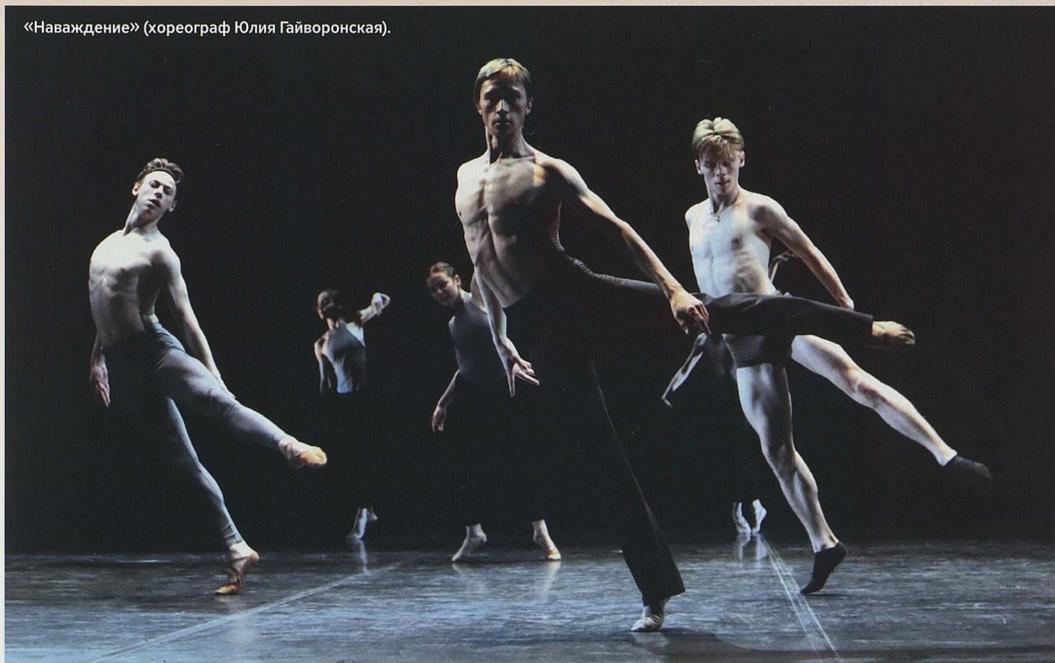
Фестиваль завершил свою программу большим, двухчасовым гала-концертом из номеров классического репертуара. В финальном вечере фестиваля танцевали ростовские солисты, а также приглашенные артисты из «Астана Опера» и Большого театра Бордо.

Инициатором балетного фестиваля имени Ольги Спесивцевой стал главный балетмейстер Ростовского музыкального театра Иван Кузнецов. Его проект активно поддержала дирекция театра (художественный руководитель – генеральный директор театра Вячеслав Куцёв), взявшая на себя решение многих организационных вопросов. Устроенный для ростовских зрителей и гостей города фестиваль оказался большим танцевальным праздником, который останется в памяти каждого, кто его посетил. А его программа на следующий год уже в перспективной разработке.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Фото предоставлены пресс-службой Ростовского музыкального театра.

«Наваждение» (хореограф Юлия Гайворонская).



«Эсмеральда» в Ростовском музыкальном театре



Сцена из балета. Эсмеральда – Мари Ито.

В Ростовском музыкальном театре в первых числах лета состоялась премьера балета «Эсмеральда» в хореографии Владимира Бурмейстера, перенесенной на местную сцену педагогами Московского Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Маргаритой Дроздовой и Михаилом Крапивиным. Это событие стало, в том числе, частью Международного балетного фестиваля, который проводится в Ростове-на-Дону во второй раз и в этом году добавил к своему названию имя великой русской балерины Ольги Спесивцевой, землячеством с которой здесь все очень гордятся. Полтора года назад в театр пришел новый главный балетмейстер, в совсем еще недавнем прошлом премьер новосибирской балетной труппы, успевший за свою недолгую карьеру потанцевать в Вене и Москве, тридцатилетний Иван Кузнецов. Ему и принадлежит идея фестиваля.

Владимир Бурмейстер выпустил в сценическую жизнь свою «Эсмеральду» почти 70 лет назад. Не попавшая под хореографические амбиции более поздних авторов, она имела возможность быть передаваемой из рук в руки, с любовью и без пафоса, как традиция, в которой никому в голову не приходит сомневаться. Она всё это время, за небольшими перерывами, оставалась в репертуаре и имела счастливую судьбу любимицы публики и труппы Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Для этого театра Бурмейстер стал своим Пети́па, а его спектакли – золотым фондом балетного репертуара. Его оригинальные версии «Лебединого озера» и «Эсмеральды» традиционно считаются визитной карточкой театра. «Эсмеральда», созданная на излете эпохи советского драмбалета, для этого жанра несколько нетипична, настолько и удачна. Возможно, этим и объясняется ее долголетие.

Добротная, крепко скроенная режиссура спектакля, как матрица, держит его и не дает расслабиться под воздействием времени. Вечные темы и масштаб драмы, сопоставимый с древнегреческими трагедиями, последовательно и неотвратимо нанизанные события, ведущие к трагическому финалу, все эти страсти и яркое их воплощение в музыке, танце и актерской игре как нельзя лучше пришлись по душе эмоциональным зрителям южного города. Мало где публика способна так принимать артистов и сопереживать героям, порой не отделяя одних от других. Во всяком случае, мне впервые пришлось услышать дружное осуждающее «У-у-у-у-у» зрительного зала во время финальных поклонов «главного злодея» Клода Фроло. Это было забавно и очень трогательно!

Работа над балетом началась после нового года, когда постановщики впервые приехали знакомиться с труппой, и за это время они проделали колоссальную работу, а в Париже успел сгореть настоящий собор Парижской Богоматери (бонус для

любителей находить знаки в подобных совпадениях), который, собственно, и является главным действующим лицом этого спектакля, созданного по одноименному роману Виктора Гюго, им мифологизированный и романтизированный. Здесь же его строгий и величественный образ создан стараниями замечательного театрального художника Вячеслава Окунева. Редкий случай, когда работа над образом главного персонажа достается команде, занимающейся художественным оформлением спектакля. И команду эту хочется с удовольствием представить: помимо упомянутого выше Вячеслава Окунева это две прекрасные талантливые женщины – художник по костюмам Наталья Земалиндинова и художник по свету Ирина Вторникова. Не хочется разбирать их работу по отдельности, потому что образ им удалось создать удивительно цельный. Их Собор натуралистичен и одновременно обобщен до символа, жанровые сцены реальны и в то же время подернуты ностальгической дымкой взгляда через века. Колонны с горгульями лейтмотивом проходят через все сцены. Собор присутствует везде, как бесстрашный и равнодушный рок, как холодный вышший судья, наблюдающий сверху за пестрыми человеческими страстями.

На главные партии одного из премьерных спектаклей были приглашены ведущие солисты Михайловского театра Ирина Перрен и Марат Шемиунов. И по внешним данным, и по их впечатляющему служебному списку – настоящая команда мечты для этого балета. Он – высокий, статный, прекрасный партнер с аристократическими манерами, она – изящная, смуглая красавица, обладающая темпераментом, и лиризмом, и сильной техникой. К тому же для Ирины Эсмеральда оказалась давней мечтой, ролью, ни разу не встретившейся на пути балерины, перетанцевавшей, казалось бы, всё! Их дуэт получился очень красивым и оставил жалеть лишь о том, что не удалось увидеть их в этих образах раньше, когда юная цыганка могла быть наивнее и проще, а ветреность Феба азартней. Героиня выглядела слишком аристократичной, скорее разжалованной в цыганки графиней, чем бесхитростной «дочерью улиц», но, постепенно добавляя драматизма, привела

зрителей к сцене казни, заставив с головой втянуться в действие.

На премьеру также пригласили еще двоих «носителей» «Эсмеральды», артистов театра имени Станиславского и Немировича-Данченко – Оксану Кардаш на роль Флёр де Лис и Никиту Кириллова для исполнения партии Клода Фроло. И если нетанцевальная роль священника сыграла больше на эмоциональный градус действия, то танец Кардаш стал чистым эстетическим наслаждением.

Второй состав был представлен силами исключительно местной труппы. Эсмеральду здесь исполнила, по странному на первый взгляд выбору, солистка балета японка Мари Ито. Но лишь на первый взгляд, потому что уже через пару минут ее национальные черты перестают быть важными, и ты полностью принимаешь эту условность в счет прочих многочисленных условностей балетного искусства. Вот тогда захватывает ее хрупкость, юность, наивная и абсолютная вера в любовь. Образ получился несколько зажатый, но, безусловно,

трогательный и вызывающий симпатию. Ее достойно оттенял в дуэтах Анатолий Устимов (Феб). Яркими получились обе партии главных цыганок, их в разных составах исполнили Камилла Исмагилова и Екатерина Устимова. Впрочем, здесь еще важную роль сыграла щедрость танцевального материала. Его в спектакле хватает для всех: и в массовых народных, и в академичных салонных сценах. Хочется отдельное спасибо сказать репетиторам, потому что их работа сделана очень добротной. А вот артистов, способных, профессиональных, труппе очень не хватает, несмотря на то что работают все с полной отдачей. Эту отдачу можно было понаблюдать на еще одном интересном событии фестиваля – мастер-классе с известным приглашенным педагогом.

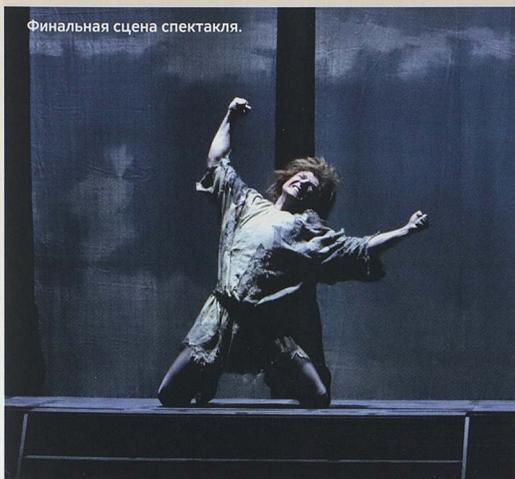
Благо мастер-класс открытый, на публику в зрительном зале, заполненном, по большей части девочками с пучочками над длинными шейками и их оживленными мамами. В зале атмосфера благоговения и гордость сопричастности. На сцене – вся труппа вдоль выставленных по такому случаю балетных станков. Настороженность быстро переходит в азарт благодаря харизме и артистичности Андрея Клемма. Сегодня он один из самых известных мастеров балетного класса, педагог, нарасхват путешествуя по всему миру и имеющий в качестве порта приписки «Гранд Опера» в Париже и, полностью оправдывая свою репутацию, настоящий шоумен в своем деле!

Разумеется, никто не ждет, что за один урок труппа резко приблизится к вершинам профессионализма, но посмотреть на привычное под новым углом всегда здорово. В прошлом году на этом месте стоял Михаил Мессерер, и огромное спасибо организаторам фестиваля за возможность «подглядеть» за этими легендарными в современном балетном мире личностями.

Напоследок хочется рассказать, что «Эсмеральда» была поставлена не только под фестиваль. Дело в том, что в этом году Ростовский музыкальный театр отмечает юбилей, в честь чего планируется показать его спектакли на Исторической сцене Большого театра в Москве, и именно недавней премьере предстоит представлять ростовский балет стличной публике. Так что в начале июля все желающие смогут увидеть ее в столице.

Ольга ГОНЧАРОВА

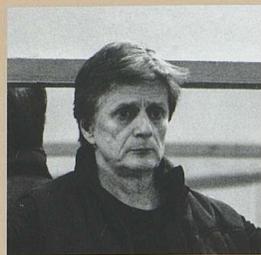
Фото предоставлены пресс-службой Ростовского музыкального театра.



Финальная сцена спектакля.

«Прерванный полет»

Премьера дагестанского балета



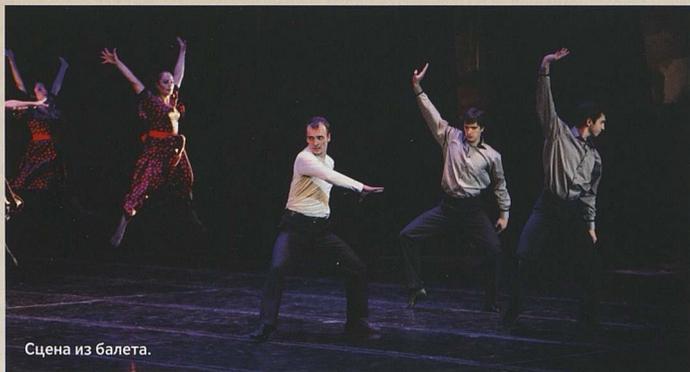
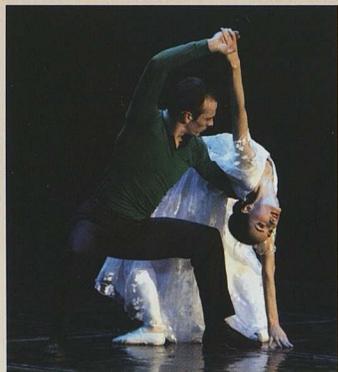
Хореограф

В конце зимы в столице Дагестана Махачкале второй раз проходил Республиканский музыкальный фестиваль «Панорама музыки композиторов Дагестана». Самая южная республика нашей страны давно славится своей национальной музыкально-вокальной культурой. Широко известны имена композиторов Мурада Кажлаева и Ширвани Чалаева – классиков дагестанской музыки. Но на Кавказе традиционно не только от души музицируют и поют, мастерски сочетая фольклорные богатства с классическими канонами. Ни одно знаменательное событие не обходится без зажигательной лезгинки, похожих на ручеёк лирических женских хороводов. Но классики дагестанской музыки не только чтут вековые заветы. Они давно обратились к не традиционному для местной культуры виду искусства – балету.

Еще в конце 1960-х годов появилась «Горянка» Мурада Кажлаева. С огромным успехом она была поставлена и долго жила на академической сцене Ленинградского театра оперы и балета. В ней танцевали звезды – знаменитая балерина Габриэла Комлева, юный Михаил Барышников. Но собственную балетную труппу республика Дагестан никогда не имела. Только известные ансамбли народного танца во главе с царственной и тем-

ко сам танцевал, но и начал ставить. Был министром культуры Ингушетии, помогал молодым талантам из кавказских республик получить прекрасное образование в столичных учебных заведениях. Являясь бесменным руководителем и хореографом дагестанского балета, Оздоев совмещает административные и творческие функции. Благодаря ему в афишу фестиваля национальной композиторской школы был включен балетный диптих – «Рапсодия любви» и премьера одноактного балета «Прерванный полет». По-своему это художественный подвиг, учитывая все проблемы и условия, в которых сегодня работает дагестанский балет. Проблем хоть отбавляй – кадровые, административные, художественные, просто бытовые. Их героически преодолевает молодой коллектив.

Под одной театральной крышей до сих пор работают три труппы – национальный драматический театр, опера и балет. Балету элементарно не хватает репетиционных помещений. Да и сцена не часто ему доступна. Даже перед ответственной премьерой балет мог репетировать на сцене неполных два дня. В столь экстремальных условиях трудно отладить все технические вопросы – музыкальные, художественные, осветительские,



Сцена из балета.

перamentной «Лезгинкой». Балет в мусульманской республике долго считался неуместным и ненужным, даже кощунственным, нарушающим многие строгие запреты и законы. Что он может быть необыкновенно духовным и красивым, говорить о возвышенном и прекрасном, представителям балета пришлось доказывать долгие годы. До сих пор не преодолены многие предрассудки. Но с каждым годом растет зрительский интерес к балету. Свидетельство тому – последняя премьера дагестанского балета «Прерванный полет» на музыку Ширвани Чалаева.

Дагестанский балет очень молодой. Всего 13 лет назад в Махачкале при оперном театре была создана балетная труппа. Возникла она благодаря колоссальному энтузиазму и непомерным усилиям Мусы Оздоева, человека большой художественной культуры и профессиональных знаний. Оздоев – выпускник Московского хореографического училища. Он танцевал сольные партии в разных труппах, руководил пермской труппой Евгения Панфилова после его смерти. Оздоев не толь-

исполнительские. Без регулярных выступлений, сценических репетиций порой неуверенно себя чувствуют артисты балета.

Зрительный зал на премьерке был заполнен до отказа. Значит, есть в городе интерес к балету. Наверное, пора богатому Дагестану расщедриться и отстроить для оперы и балета давно обещанное специальное новое здание. Иначе работа труппы в двух небольших репетиционных залах превращается в ежедневный подвиг.

В Дагестане не только нет здания музыкального театра. Остро стоит вопрос и с балетными кадрами. Пригласить артистов из других регионов не удастся. Многие просто боятся ехать в Дагестан, где, говорят, одна стрельба и никаких танцев. А своей балетной школы в республике нет. Нет танцовщиков, специально подготовленных для труппы классического балета. Учебные заведения хорошо готовят исполнителей для коллективов народного танца, относительно знакомых с элементарными основами классического танца. Многие пришли в балет из самодеятельности, фольклорных ансамблей. Муса Оздоев знает секрет, как

из таких девушек и юношей вырастить артистов балета. Многие девушки, уже работая в театре, начали постигать секреты сложной пуантной техники. Зато как они теперь гордятся, что участвуют в кордебалетных ансамблях, танцуя на пальцах. Притом молодая дагестанская труппа очень музыкальная и выразительная, что сегодня порой не скажешь о многих именитых театрах. Сказываются вековые традиции, любовь к музыке и народной пляске. На празднике каждый маленький парнишка рвется наравне с взрослыми поучаствовать в зажигательной лезгинке...

Художественный руководитель балета Муса Оздоев не стремится ставить в театре традиционную классику. Пока она труппе не по ногам. К тому же в республике местный менталитет не поощряет танцы в современных пачках, хитонах, купальниках, обтягивающих тело и обнажающих женские ноги. Балетные девушки танцуют в целомудренных костюмах – пышных длинных платьях, в юбках-брюках. Хотя в постановках Оздоева много сложнейших воздушных поддержек, они не смотрятся откровенным акробатическим трюком, всегда осмыслены и драматургически точны. В лирико-романтических, внешне сдержанных любовных дуэтах эти поддержки эмоционально оправданны и уместны.

Работая в непростой художественной ситуации, хореограф мудро создает свой новый танцевальный язык, естественно сочетая элементы танца модерн, джаз-танца, классики, фольклора, бытовых движений. Он – мастер сочетать несочетаемое. Несмотря на консервативность публики («новшества она не поощряет», – замечает хореограф), Оздоев создает свой жанр балета, который называет «кавказский модерн-балет». В этой эстетике он сочиняет свои балеты. Сам пишет либретто, подбирает музыкальный материал, ставит, репетирует, заодно обучая труппу.

При написании либретто для балета «Прерванный полет» Оздоев обратился к биографии автора музыки композитора Ширвани Чалаева. Даже главный герой назван его именем. Показаны его юность, отъезд в столицу на учебу, возвращение в родные края. И конечно же, любовь. Жестокая, страшная болезнь оборвала жизнь любимой жены композитора. Только музыка спасала его. Из отдельных ее фрагментов с разрешения автора и составлена партитура балета. Яркая, эмоционально-взволнованная, контрастная, как сама жизнь. Есть в ней национальный колорит, звучит живой и трепетный человеческий голос. Балет, к сожалению, идет под фонограмму. Но как хотелось бы услышать эту музыку в исполнении вокалистов и оркестра!

Хотя в балете имеется четкий последовательный сюжет, но для постановщика важнее музыка, вызванный ею ассоциативный ряд. Воспоминания, тревоги, предчувствия, творческие муки, а не биография героя. Муса Оздоев, несомненно, чуткий к музыке хореограф. А вот финальной точки в балете не хватает.

Для Оздоева женщина всегда воплощение красоты, мужчины – мужественности. Лиричны, прозрачны струящиеся женские хороводы. Нежными акварельными красками нарисован портрет Нины (О. Абдумуслимова) – возлюбленной главного героя. Она –

его свет, его душа, его муза и источник трагедии. Светлый мир любви героев с первых минут омрачен страшными предчувствиями. Рядом с воздушной девушкой Ниной появляется страшная Черная болезнь (ее так ярко играет и танцует К. Магомедтагирова!). С каждым новым ее появлением, подобно самой болезни, разрастается эта партия. В объятиях любимого погибает ее жертва. Человек одинок перед лицом смерти. Болезнь торжествует – одержала победу. Прерван чей-то полет, танец, жизнь... Но любовь, подобно музыке, бессмертна. Их никому не победить.

Радует мужской состав труппы – сильный, темпераментный, с четким чувством стиля и ритма. Орлы, а не танцовщики! А прыжки у многих просто отличные. Высокие, стремительные, полётные, словно «фирменный знак» кавказских танцовщиков. Естественно, что в премьерном балете самыми яркими получились народные сцены в горных селениях, праздники, проводы в столицу одаренного юноши Ширвани – начинающего композитора. Правда, покой Оздоев, настоящий балетный профессионал, увлекается техникой, предлагая артистам непомерно виртуозные трюки.

Ширвани танцует опытный, очень эмоциональный и выразительный А. Курбанмагомедов. Всего себя, всю душу он отдает танцу, в течение одноактного балета почти не покидая сцену. Веришь, что такой одержимый герой действительно способен на великую любовь и великое искусство. Сложный хореографический текст, предложенный хореографом, помогает артисту показать богатый внутренний мир Ширвани. Человека, открытого свету и добру.

Просты и лаконичны декорации Ибрагим-Халила Супьянова. Художник предложил один задник для всего спектакля. Меняются лишь отдельные детали, подчеркивающие место действия. Строги костюмы Хадиджат Алишевой (черно-белые у мужчин, разноцветные – у женщин). Красочны праздничные платья девушек. Скроенные в национальном стиле, они не мешают танцу, придают танцовщицам женственность, воздушность видений.

Нервностью, тревогой, предчувствием беды пронизаны не только музыка, танец, исполнение, но и световая партитура. Таким иллюзорным кажется весь этот благостный, чуть наивный мир горцев с их праздниками и обрядами. Жестокая болезнь безжалостно обрывает этот полетный кавказский ноктюрн о любви.

Неспроста Махачкалу теперь называют «меккой кавказского балета». Благодаря непомерным усилиям, энтузиазму Мусы Оздоева и всего коллектива, в Дагестане растет свой балет. За 13 лет существования он показал два десятка оригинальных постановок. Он очень нуждается в поддержке. Не только зрителей, но и властей республики. Дагестан должен гордиться своей маленькой, но смелой на поиски труппой. Кстати, самой южной в необъятной России. Хочется от души пожелать счастливой судьбы молодому дагестанскому балету, расцветающему под ласковым южным солнцем на берегах Каспийского моря.

Виолетта МАЙНИЕЦЕ

Фото Альберта Гаджимагомедова

«Танец цветов».



Воронежский балет

на поле современной хореографии

С 13 по 18 мая в Воронежском театре оперы и балета прошел первый фестиваль современной хореографии «RE:Форма танца». Этот смелый, амбициозный проект главного балетмейстера театра Александра Литягина получил грантовую поддержку правительства Воронежской области и был осуществлен при содействии местного департамента культуры. Фестиваль вошел в афишу событий, специально подготовленных к Году театра в России.

За последние пять лет Воронежский театр оперы и балета привлекает зрителей не только премьерными классическими спектаклями, но и разными креативными танцевальными проектами. А вот серьезно заходить на территорию современной хореографии здесь не решались. Осенняя традиция классического танца, воронежская балетная труппа до недавнего времени продолжала ориентироваться на Мариуса Петипа, хореограму и их последователей. Однако идея о том, что главный театр Черноземья также должен взять на себя инициативу освоения хореографии модерн и контемпорари, не покидала его стены и, наконец, созрела до конкретных действий.

Руководство театра и его главный балетмейстер решили не ограничиваться разовой современной постановкой, а сразу форсировать, организовав масштабный фестиваль современной хореографии с приглашением известных постановщиков, мастер-классами и образовательными лекциями. Так родилась «RE:Форма танца». Ее главное отличие – это постановка новых современных одноактных балетов на артистов воронежской балетной труппы. Именно местные исполнители должны были пройти через испытание различными пластическими направлениями и техниками.

Среди фестивальных хореографов, с которыми воронежские артисты смогли поработать, оказались Мария Яшникова, Екатерина Кислова, Павел Глухов, Александр Литягин, Андрей Меркурьев, Софья Гайдукова, Константин Матулевский. А чтобы дать старт проекту, на его открытие пригласили победителя конкурса фестиваля «Context. Diana Vishneva» 2017 года хореографа Ольгу Лабовкину, показавшую вместе с Александром Филипповым и Иваном Сачковым свой спектакль «Воздух».

В первый день фестиваля представили свои спектакли М. Яшникова – «Его глазами» (музыка Philip Glass, Gidon Kremer, Son Lux) и лауреат российской Национальной премии «Золотая маска» Е. Кислова – «Принцесса ТУР'АНДОТ» (музыка Д. Луччини). В работе Яшниковой в пластической форме сделана попытка «поговорить» о пути человека к своему счастью; в балете Кисловой привлек внимание женский образ – от природы созидательный, но способный стать источником разрушительной энергии. Оба хореографа сделали выбор не в пользу развития сюжета, а в направлении философского, отстраненного от фабульной конкретики размышления. Эта же тенденция продолжилась и на втором фестивальном вечере, вместившем работы других хореографов. Все они – П. Глухов, А. Литягин, А. Меркурьев – отличаются по способу мышления, выбору выразительных средств, но одинаково склонны к чувственному восприятию мира и рефлексии.

Наиболее яркой оказалась работа Павла Глухова «Чайковский. Времена года», в финале которой постановщик доказывает, что

даже у самого сильного (морально, духовно, физически) человека наступает предел терпения в ситуации атакующих неприятностей и невзгод. «И ангелы плачут» с музыкой Ezio Bosso Андрея Меркурьева – трагический спектакль о жестокости земного мира и ранимости души. «Как без рук» на музыку Ефрема Подгайца Литягина – балет о глубине человеческих чувств, верности и любви, о личном и сокровенном каждого из нас.

Три спектакля заключительного вечера фестиваля поделили между собой хореографы Софья Гайдукова и Константин Матулевский. Поставив каждый по одному балету, финальный – «ANIMA» (музыка Philip Glass) – они решили сочинить совместными усилиями.

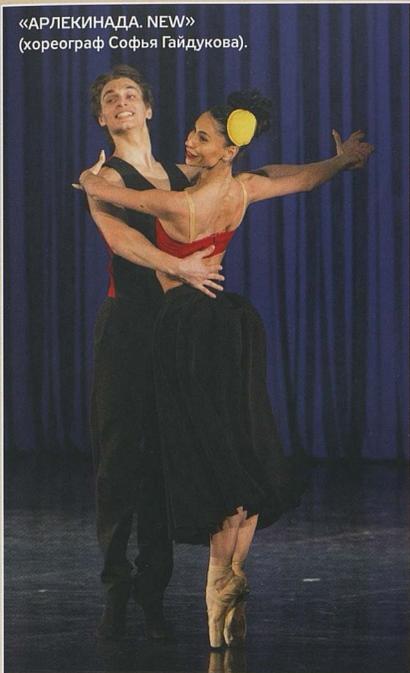
В «ANEYM» (музыка Bryce Dessner & Kronos Quartet) Матулевский не ушел в область «размытых» авангардных поисков, а, находясь в поле современного пластического театра, решил всё чисто хореографическими средствами. Что талантливо проявилось в отдельно взятых дуэтах и групповых танцах, а также в логике их взаимодействия. «АРЛЕКИНАДА.NEW» (музыка Алексея Айги) Гайдуковой – сюжетный, актерский спектакль на две пары солистов. В его основе жизненная история о совместимости людей (в данном случае о том, что своего, близкого человека можно найти не сразу). Здесь автор не стал «изматывать» своих танцовщиков усложненными хитросплетениями поддержки, а перевел всё в сферу выразительных пантомимно-пластических контактов. Благодаря яркому исполнению (Марта Луцко, Екатерина Любых, Иван Негрбов, Максим Данилов) спектакль приобрел характер гротесково-игрового действия, полностью оправдав идею задумки хореографа.

«RE:Форма танца» в Воронеже вызвала повышенный интерес к современным спектаклям не только у артистов, но и среди зрителей. Исполнителям такой опыт дал понимание иной пластической выразительности, а театральной публике – ощущение причастности к новым тенденциям в танцевальном искусстве, понимание альтернативного пути в хореографии. Профессиональные возможности воронежской труппы не столь значительны, как у ведущих столичных танцевальных коллективов, и многое еще предстоит осваивать не только в современном, но и в классическом танце. И тем не менее, результаты фестиваля оказались значительными. Они показали настрой танцовщиков, их способность мобилизоваться в разных творческих ситуациях, раскрепощенно откликаться на самые сложные и неожиданные постановочные задачи. «RE:Форма танца» ждет своего продолжения, и теперь она просто обязана не сбавлять заданных темпов.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Фото Константина Кириакиди

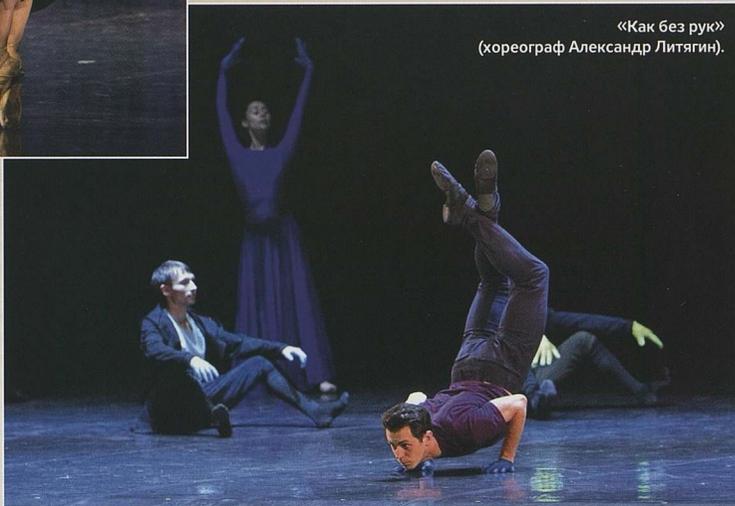
«АРЛЕКИНАДА. NEW»
(хореограф Софья Гайдукова).



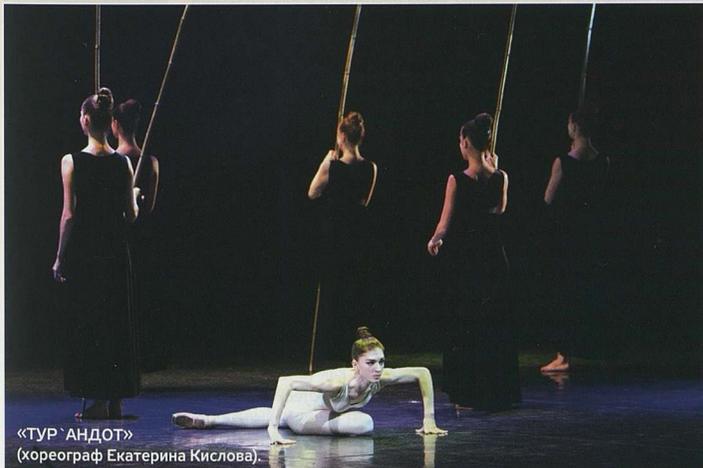
«И ангелы плачут»
(хореограф Андрей Меркурьев).



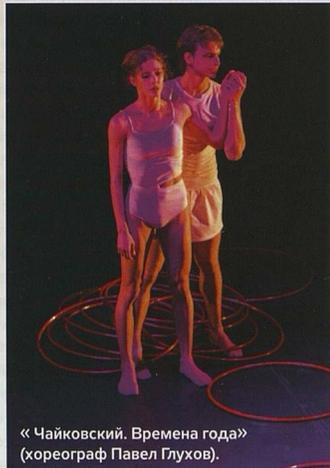
«Как без рук»
(хореограф Александр Литягин).



«ТУР`АНДОТ»
(хореограф Екатерина Кислова).



«Чайковский. Времена года»
(хореограф Павел Глухов).



ным, и надо отдать должное труппе, которая очень трепетно к этому относилась без всяких капризов или отказов. Они очень охотно за мной шли. Мне кажется, что это заслуга Александра Литягина, который их так настроил.

Почему «Турандот»? На мой взгляд, потому что в этом материале есть хорошая краска, а именно китайская, на которую можно опереться и придумать образ, здесь есть простор для выбора различных средств выразительности. У нас были и колокольчики, и веера, и многое другое. В данной ситуации за такой короткий период одной хореографией спектакль не вытасщить, и я понимала, что помимо хореографии нужно что-то еще, поэтому возникли барабаны на сцене и оперная певица.

Если говорить о содержании, то нужно отметить, что спектакль сюжета не имеет. Для нас сказка Карло Гоцци была только опорой, от которой мы отталкивались и двигались дальше, но есть главная героиня, и если отталкиваться от нее, то основой стала, возможно, ее душа, ее внутренний мир, который имел отношение к первоисточнику. В этой жестокой первоначально героине зарождается любовь, которую она не хочет показывать. Это ее внутреннее состояние, где зреет любовь, и по мере созревания, она меняется, мы ее даже передевали в другой костюм. Хотя там нет четкой последовательности ее метаний, скорее разговор о некоей душе, которую мы прикрываем обычным платьем. И можно догадаться, что в каждой из этих, одетых в черное, девушек, есть вот этот светлый росток. У нас более абстрактная история, чем в сказке.

Образ главной героини создавала солистка балета, и партия танцевальная, но ее дублировала оперная певица. То есть вот эту душу символизировала как раз оперная певица. Она пела арию Турандот из одноименной оперы. Мне хотелось добиться того, чтобы они были единым целым. Но пока это не получилось. Они всё-таки существовали отдельно. Возможно, я не поставила такой задачи исполнителем, так как для меня это было само собой разумеющимся. И я думаю, что и для зрителя это осталось тоже не очевидным.

В создании хореографического материала я пошла от персонажа главной героини. Мы придумали ее пластический лейтмотив, символизирующий отрубание головы очередному претенденту, но это было условное движение. Всё строилось на основе классики, однако движения были придуманы под персонаж. Может быть, это что-то напоминало классический модерн. Но для меня главным было вырисовать персонаж, найти движения, работающие на образ. А что это будет классический балет, модерн или что-то другое, мне не важно. Мне даже интересно было сплести все направления, чтобы передать суть персонажа. Лексический язык рождался уже непосредственно при взаимодействии с артистами. Например, солистка у меня фузте крутит, потому что был такой момент, когда это движение подходило по контексту действия.

По содержанию это ода красоте, женская природа схожа со стихией. В ней величие, сила, мудрость. От природы женщина созидательница, но ее энергия может быть и разрушительной. И это мы хотели показать, красоту и жестокость в едином слове. А еще мы хотели подчеркнуть экзотику этого материала, что, на мой взгляд, зрителя привлекает. Исходя из этого мы попытались сделать зрелищное действие.

Андрей Меркурьев,

солист Большого театра:

С Воронежским театром я познакомился год назад, когда меня пригласили на лабораторию современной хореографии, так что с театром я уже был знаком. Артисты разные, каждый имеет свой уровень подготовки, но мне больше всего понравилось их желание ра-



ботать, экспериментировать, что близко мне самому. Я всегда хотел творить. Еще учась в училище, маленьким мальчиком я уже почувствовал потребность ставить. У меня реальная потребность сочинять, потому что когда я слышу музыку, у меня сразу возникает хореография.

Спектакль «И ангелы плачут» сделан специально для Воронежского театра. Когда я уезжал из этого театра в прошлый раз, у меня уже была задумка сделать новый спектакль на каждого артиста, чтобы задействовать их как можно больше. И уже была придумана история и музыка, которая потом и появилась в спектакле. Но в процессе подготовки я немного изменил задуманное ранее, но музыка и первоначальная идея остались, и я взял артиста, которого «задумал» ранее. Это не премьер, это артист труппы (Дмитрий Трухачёв), но мне интересно с ним работать. Потому что он очень хорошо себя заявил во время нашей первой встречи, очень внимательный, быстро схватывающий порядок. Это очень важно для хореографа. У нас было 20 дней, что бы сделать 50-минутную работу. А у меня очень много хореографии. В общем, когда я ехал в Воронеж, я уже знал труппу, знал, с кем буду работать, кто на какую музыку выходит и кто что делает примерно.

В спектакле «И ангелы плачут» есть главный герой – ангел, который ведет спектакль. Есть главная героиня, которая в конце умирает. Она – это простой человек, некая жертва, потому что мы все смертны и часто бываем не услышаны, не поняты, не востребованы. В принципе, спектакль, наверное, об этом, что мы не слышим друг друга. Это то, что мы видим и в театре, и в жизни, это спектакль о такой боли человеческой. Это некий крик души, который отображается в соло главной героини, после которого она в принципе умирает.

Я крайне редко готовлю хореографию заранее. Мне нужен артист, когда я его вижу, сразу начинает рождаться текст. Приехав в Воронеж, я точно знал, какие мне нужны образы, но не знал, какие будут движения. Понимал: этот дуэт светлый, этот про любовь, этот про непонимание, это соло для того-то, это – для другого. Я представлял себе форму. Но в процессе, конечно, немного что-то поменялось, но в целом общая заготовка осталась прежней.

Я считаю, что в каждом театре должно быть что-то свое. Не надо в каждом ставить балет «Баядерка». Не надо смешить народ. В каждом театре должно быть свое лицо. Безусловно. Когда в труппе 100 человек, он может показывать «Баядерку», но когда в труппе 30 человек, то лучше этого не делать. Однако я понимаю, что на «Баядерку» денег дадут, а на какой-нибудь современный балет – нет. Я заметил, что еще с 90-х годов прошлого века поднимался вопрос о развитии собственной театральной хореографии, о формировании своего арсенала постановщиков, но до сих пор мало что сделано для этого. Я не против переносов, но на них, как правило, тратятся огромные деньги, а живут они недолго, это всё-таки вторичный материал.

У нас не любят своих. Жаль, что в Большом театре закрыли лабораторию молодых хореографов, зато существует фестиваль, где только иностранные труппы и иностранные хореографы. И также в Станиславском, в «Точке пересечения», тоже в основном иностранцы. Свои не интересны. Хотя в России сейчас очень много хореографов интересных.

Редакция журнала надеется продолжить затронутые в этом материале темы и приглашает читателей к разговору.

СТУДЕНТЫ СОРЕВНУЮТСЯ

В апреле текущего года в Российском институте театрального искусства прошел XI Международный конкурс молодых хореографов имени Р.В. Захарова «Мария».

В конкурсе приняли участие студенты балетмейстерского института и Казахской Национальной академии хореографии. Объявленный как международный, в этом году он принял вид «узкоместечкового», так как география его была весьма и весьма скудной. Практически, если бы не участие казахских студентов, это был бы внутренний конкурс студентов ГИТИСА. Зато вполне впечатляет представительность жюри конкурса, куда вошли: народный артист СССР, художественный руководитель и главный балетмейстер Государственного театра «Русский балет», заведующий кафедрой хореографии ГИТИС, профессор В.М. Гордеев, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор О.Г. Тарасова, народный артист России, главный балетмейстер Московского государственного академического Детского музыкального театра имени Н.И. Сац В.П. Кириллов, заслуженный артист России, заведующий кафедрой классической и современной хореографии Кемеровского государственного института культуры, профессор В.П. Давыдов, председатель жюри конкурса – заслуженная артистка России, член международного танцевального совета при ЮНЕСКО, педагог-репетитор Государственного академического Большого театра России И.А. Лазарева.

Что касается художественных достижений представленных работ, то стоит отметить, что в основном это были либо солильные номера, либо дуэты. Отсюда и глубина проблематики сужалась до выяснения отношений двух человек или попытка разобраться в себе самом. В основном проблемы были частные и, иногда, при небольшом образном обобщении.

Солильные работы чаще всего отражали какое-то одно состояние человека, что снижало их ценность до уровня этюдной работы, но некоторые выходили за пределы этюда. Как, например, «Мадам Камю за фортепиано» (Иван Салонски), где автор прослеживает пусть и не очень большую гамму человеческих состояний, но всё же не ограничивается одним. Остальные в большинстве своем всё же ограничивались одним состоянием. Допустим, «Я медленно схожу с ума» (Дарья Семенова). Сюда же можно отнести и «Мольбу» Дарьи Дерябиной. Понятно, что в солильном номере трудно создать драматургическое напряже-

ние. Так как всё сосредоточено на одном человеке, и конфликт может быть только внутренним, который гораздо сложнее разработать, или необходимо привлекать какое-то другое выразительное средство. Среди представленных работ такого рода, возможно, стоит еще выделить «Думы» Валерии Мигалиной, отмеченной дипломом второй степени. Здесь, как и в остальных произведениях, автор ограничивается одним состоянием, но снабжает его весьма интересной, выразительной хореографией. Наиболее яркой получилась разработанность внутреннего состояния в произведении Олега Хмелева «Исповедь» – он и получил Гран-при конкурса.

Среди представленных дуэтов жюри признало лучшими: «Ты заставляешь меня ждать» (Дарья Семенова, диплом 2 степени), «С широко закрытыми глазами» (Егор Макеев, диплом 1 степени). Дуэт уже упоминавшегося Олега Хмелева «Холокост» обнаруживает выстроенную систему отношений одной семейной еврейской пары. Хореография вроде как не содержит собственно элементов еврейского танца, но национальный колорит в произведении ощущается. Однако сам конфликт произведения, отражающий проблему холокоста, разрешается лишь в конце выстрелом и смертью героя. Это несколько снижает разработанность означенной темы, чем вообще-то грешат многие представленные работы – поверхностной степенью разработанности выбранной проблемы.

Произведений, направленных на более широкое освещение проблемы, которые предполагали и большее количество исполнителей, было совсем немного. Среди них стоит назвать «Читатели газет» Анастасии Игнатовой на музыку А. Шнитке. И сама идея о зомбировании личности средствами масс-медиа и музыка Шнитке уже придают значительность произведению. Но не очень говорящей была хореография. Еще одна работа, которую хотелось бы выделить в связи с вышесказанным, это «Любительница абсента» Ирены Тахоевой (диплом 1 степени). Произведение отличается более сложным по сравнению с другими композиционным построением. Здесь несколько эпизодов, повествующих о разных этапах жизни актрисы как главной героини, передано несколько состояний, достаточно подробно

Призеры и победители конкурса

Гран-при – Олег Хмелев (ГИТИС)

Лауреат 1 степени – Егор Макеев (ГИТИС)

Лауреат 1 степени – Ирена Тахоева (ГИТИС)

Лауреат 2 степени – Дарья Семенова (ГИТИС)

Лауреат 2 степени – Валерия Мигалина (ГИТИС)

Лауреат 3 степени – Арайлым Сайлауова

(Казахская Национальная академия хореографии)

Лауреат 3 степени – Иван Салонски (ГИТИС)

Лауреат 3 степени – Алиса Куликова (ГИТИС)

Приз ректора Российского института театрального искусства – ГИТИС Григория Анатольевича Заславского – Дарья Дерябина (ГИТИС)

Приз народного артиста СССР, профессора, заведующего кафедрой хореографии Российского института театрального искусства – ГИТИС, художественного руководителя и главного

балетмейстера театра «Русский балет» Вячеслава Михайловича Гордеева – Олег Хмелев (ГИТИС)

Приз журнала «Балет» – Арайлым Сайлауова (Казахская Национальная академия хореографии), Анастасия Игнатова (ГИТИС)

Приз Союза театральных деятелей Российской Федерации – Иннокентий Исаев (ГИТИС)

Приз за создание хореографического образа в дуэте «Стебель и бутон» – Дарья Комлякова (ГИТИС)

Приз за поиск новых хореографических форм – Анна Аксёнова (ГИТИС)

Приз за воплощение драматического образа в хореографии – Дарина Садрутдинова (ГИТИС)

Номинация «Надежда» – Софья Корюкаева (ГИТИС)

Приз зрительских симпатий – Анна Пескова (ГИТИС)

разработанных, отличающихся друг от друга как содержанием, так и композиционным построением, а также своим хореографическим материалом.

Отдельно стоит сказать о единственных гостях конкурса, представителях Казахской Национальной академии хореографии. Два их произведения отличались некой оригинальностью взгляда на хореографическое произведение. Это заметно было и в отношении самой тематики работ. К примеру, «Течение времени» (постановщик Арайлым Сайлауова) не предполагает частной ситуации выяснения простых человеческих отношений двух человек, а скорее выражает отношение людей к бесконечной текучести времени и жизни. И вот этот перевод содержания из внешней жизни внутрь человеческого сознания в настоящий момент и считается

признаком современности в искусстве. Второе их произведение «Печаль» не содержит уровня обобщения первого. Здесь также говорится лишь об одном состоянии человеческой души, но он интересен представленным хореографическим решением как в пластическом материале, так и в композиционном построении, развернутом в интересной полифонии пластических мотивов.

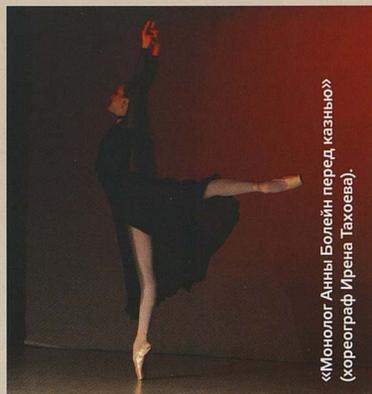
Помимо конкурсной программы были проведены практическая конференция «Хореограф. Путь становления» и круглый стол «Конкурс. Хореограф», в мероприятиях приняли участие конкурсанты, исполнители, педагоги и представители хореографического искусства.

Елизавета МОРОЗОВА

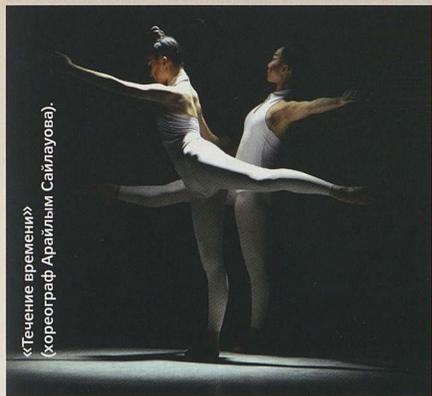
Фотографии предоставлены пресс-службой конкурса.



«Читатели газет» (хореограф Анастасия Игнатова).



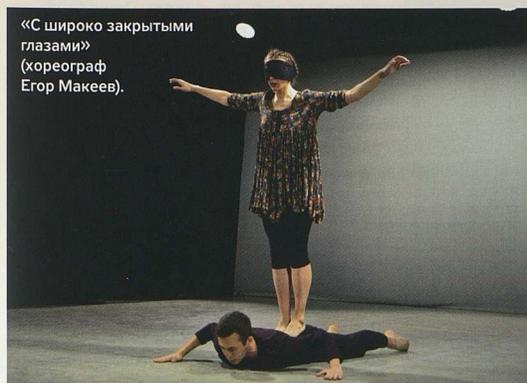
«Монолог Анны Бولين перед казнью»
(хореограф Ирина Тахоева).



«Течение времени»
(хореограф Арайлым Сайлауова).



«Кайги» («Печаль», хореограф А.Сайлауова).



«С широко закрытыми глазами»
(хореограф Егор Макиев).



Гран-при – «Длина цепи» (хореограф Олег Хмелев).

О некоторых проблемах современного хореографического образования

Я затрону сегодня очень болезненную и непростую тему. И не уверена, что меня все поймут правильно. Но попробую. У меня есть груз огромной ответственности перед теми великими педагогами, с которыми посчастливилось общаться моему поколению. Именно общаться, потому что наши отношения не исчерпывались только процессом профессионального обучения. Они оказывали на нас мощное воздействие как выдающейся личности, хотя сами об этом даже не подозревали. Но мы это чувствовали и этому влиянию были открыты. О сложности методической работы и педагогики в нашей области я даже не догадывалась до тех пор, пока мне не пришлось редактировать учебники, написанные моими замечательными наставниками. Они сделали грандиозное дело, и сделали его блистательно. Уверена, созданное ими можно считать шедеврами.



Габриэла Комлева.
Фото Игоря Захаркина

Попытаюсь обозначить коренные перемены, которые произошли за последние десятилетия в подготовке артистов балета.

Это было закрытое элитарное учебное заведение среднего звена, готовившее специалистов узкого профиля – артистов балета прежде всего. Теперь это открытое высшее учебное заведение со специализацией – танец. Что с этим кардинально переменилось? Безжалостный отсев был неотъемлемой необходимостью в старой школе. Тщательно отбирались редкие люди, способные к искусству танца. Их было немного, их выискивали как золотые крупинки в массиве основной породы, их содержавшей. Теперь это невозможно: вуз для нормального функционирования должен иметь определенное количество студентов. Это закон, с этим не поспоришь. Элитарность, исключительность, таким образом, отъехали в сторону. Стали учить всех: и тех, кто особыми способностями к танцу не отличался. Таков груз необходимости, и он тяжел. Из принятых вместе со мной шестидесяти человек дошли до финала считанные единицы.

Широкое общение с другими странами, с Западом, несомненно, завоевание нашего времени. Мы многое узнали, многое почерпнули у них полезного и необходимого. Однако не всё из приобретенного в нашем деле послужило добрую службу. Например, строгий запрет физического воздействия на ученика. Прикасание к нему по зарубежным меркам расценивается как сексуальное домогательство. Но помилюйте, наш материал – человеческое тело: мы воспитываем его в определенном направлении. Для достижения желаемого профессионального результата необходима правильная работа мышц. Не всегда словесное объяснение приводит ученика к нужным действиям. Тогда часто помогает конкретное воздействие на нужную мышцу или группу мышц физическим действием. А разве не так в спорте, в акробатике? А теперь подобное возведено в ранг рукоприкладства, подлежит – буквально! – судопроизводству. А это ведь не издевательство над учеником, не насилие над личностью, а весьма действенная, дающая немедленный результат подмога.

Гелен Тесмар, в прошлом замечательная балерина, жена Пьера Лакотта, пригласила меня с мужем в гости во время гастроль театр в Париже. У нее собралась компания профессионалов: педагогов, репетиторов «Гранд-Опера», танцовщиков, завер-

шавших сценический путь и переключававшихся на педагогическую работу. Нас, естественно, интересовало, какая балетная школа им кажется лучшей. Оказывается, они это давно выяснили и были в том единодушны. Приговор был таков: низ – французская школа, верх – русская. И действительно, выразительности корпуса и рук в России всегда уделялось очень большое внимание, и мы здесь держали неоспоримое первенство. А сейчас?

Увы, мы это теряем. А ведь вырабатывалось десятилетиями! И ценилось чрезвычайно высоко. До революции считалось, что танцовщицы, лишенные дыхания корпуса, не могут стать балеринами. Помните, в императорском балете корсаж был необходим, часть спины, закованная им, оставалась неподвижной. А верх жил.

Елена Михайловна Люком рассказывала мне, что были такие вариации, когда танцовщица двигалась на пальцах спиной от задника к рампе, а в это время делала порт де бра, работала спиной. Это было очень красиво и вызывало восторженную реакцию зала.

Культ неподвижного корпуса пришел извне: мы это увидели уже в американской труппе нашего соотечественника Джорджа Баланчина. Так тело сразу готово к вращению. Именно эта часть танцевальной техники опекается за рубежом, а теперь и у нас, особенно старательно, в ущерб остальному. Попробуйте попросить исполнителя опустить в полной мере голову. Нет этого на сцене уже не одно десятилетие! Голова шевелится, вроде бы подвижна, но в очень скромных пределах. Опустить голову – значит изменить центр тяжести, помешать последующему вращению, снять вертикальную ось.

Изменились стандарты роста. Очень может быть, что новое – историческая необходимость. Но это отразилось на самом качестве танца. Ушла мягкость, «масляность» спуска с пальцев. Оттого страдает знаменитая слигованность, певучесть, свойственная нашему сценическому танцу. Крупному телу сложнее завоевывать пространство: танец становится узким, словно призван к одному месту. Широкий танец, занимающий всю сцену, гордость советского обретения – героического танца, перестал быть необходимостью в исполнительском искусстве. А такой танец, говорили «вылизать кулисы», требует большой затраты сил. Проще «танцевать под себя», на одном месте.

И еще попробую обозначить очень тонкую и спорную вещь: танец прежде для нас был своеобразной религией, мы ему служили преданно и самозабвенно. С истовостью жрецов, нередко чем-то жертвуя. Это помогло сохранить связи с императорским балетом. А они, вопреки всему, существовали и были сильны, вплоть до последних десятилетий двадцатого века.

Культ танца и культ педагога очень пострадали в последние годы. Отношение к педагогу теперь нередко вполне утилитарное у воспитанников: насколько педагог способствует моему взлету в театральном деле. Обожание, преклонение перед педагогом, характерные для моего поколения, ушли в прошлое. Роль педагога низведена до, боюсь это даже произнести, просто обслуживающего персонала, чуть не слуги. Я не могу себе представить, чтобы я спорила с Дудинской и ей противоречила: я понимала ее значимость, величие как профессионала высшего класса и талантливого педагога. Моя задача была, скорее, понять сказанное ею и воплотить это в своем танце. Не то теперь. Воспитанник может встретить пожелания педагога в штыхы, с недоверием. Но это не говорит о его профессиональной зрелости и самостоятельности: обычно то проявление как раз невежества, недостаточного знания и дурного воспитания. Почему в нем рождается протест? Да потому, что выполнить предлагаемое очень трудно, требует дополнительных усилий, большой работы. Проще от всего этого увильнуть видимостью ложной самостоятельности. То и дело слышишь: я этого так не чувствую! А первое, с чего каждый из нас всегда начинал, точно исполнить поставленное и в самом хореографическом тексте, и в нюансах. Таков был незыблемый закон, одинаковый для всех, независимо от меры таланта.

Выворотность – важная составляющая классического танца, его технологии и эстетики. Но абсолютизировать ее нельзя. Стали почему-то забывать, что в классическом танце и шестая позиция существует, и она представлена в определенные моменты спектакля, например во время пантомимных эпизодов. Да и в самом классическом танце невыворотное положение ног присутствует, и в некоторых случаях обязательно.

Так, например, Петипа в академическом балете «Раймонда» использует шестую позицию в Венгерской вариации героини, чтобы придать ей характерность. Или в самом старом сохранившемся балете «Сильфида», как и в «Шопениане», – подходы к прыжкам, бег нужно непременно делать по шестой позиции, невыворотно.

Технологией танца мы занимаемся всю жизнь, но это не главное, она мощное и необходимое средство, чтобы исполнение не выглядело набором великолепно отработанных спортивных упражнений, а было одухотворено поэзией и живой танцевальностью. Рассказывают о таком эпизоде на заре существования Методического совета по хореографическому образованию. Руководитель Совета Софья Николаевна Головкина, возглавлявшая тогда Московское хореографическое училище, неожиданно для всех высказала мнение. Послушайте, что же мы с детьми делаем? К нам приходят дети, не умеющие ничего, но они танцуют. Мы выпускаем профессионалов, ко-

торые многое умеют и даже порой делают замечательно, но они не танцуют! Значит, мы в детях убиваем главное – танец. И Людмила Павловна Сахарова, тоже личность замечательная, полностью Головкину поддержала.

Несомненно, выразительный, осмысленный, «говорящий» танец – конечная цель и педагогики, и репетиторства. И тут, думаю, очень важно не забывать, что общение с педагогом не ограничивается только профессиональным обучением: педагог воспитывает подопечного, готовит его «душой исполненный полет». Поэтому я очень порадовалась, узнав, что именно этим занимается Николай Максимович Цискаридзе, посещая вместе с учениками выставки, спектакли, проводя с ними содержательные беседы, об искусстве в том числе. И результат, уверена, был виден, несомненно, сказывался и на их замечательной профессиональной подготовке. А это значит, что и хорошие традиции ныне живы, дают свои результаты.

Идет время, меняется и сам танец, и люди, посвятившие ему свою жизнь. Меняются приоритеты и даже высшие ценности. Но так хочется, чтобы и наша школа, и русский балет по-прежнему были лидерами, признавались великими.

Габриэла КОМЛЕВА

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

Хоровод «Вечерний звон» (хореография М.Годенко).



С истинно сибирским размахом!

Именно так отпраздновал Красноярск 100-летний юбилей основателя Ансамбля танца Сибири Михаила Годенко. Сложно перечислить все те события, которые вмещала в себя обширная программа празднования. Но сама программа все равно не сможет рассказать о той любви красноярцев к легендарной, как они считают, фигуре Годенко, которую можно было ощутить всем присутствующим.



Можно посчитать началом целой серии мероприятий с открытия юбилейной документально-художественной выставки «100 лет – это только начало», но на самом деле подготовка и празднование началось гораздо раньше с самого желания увековечить эту дату горением сердец, не забывающих своего кумира. Для жителей Красноярского края и его столицы факт, что рождение легендарного сибирского сценического танца произошло именно здесь, в Красноярске, всегда был предметом особой гордости. В его честь названа улица, по Енисею ходит теплоход его имени, установлена мемориальная доска, на крыльце красноярской краевой филармонии заложена звезда славы. А в 2014 году обсуждалась идея создания памятника выдающемуся балетмейстеру, и в 2017 году в сквере напротив Красноярского городского Дворца культуры был открыт памятник Михаилу Годенко.

Но самое главное – живо дело всей его жизни: Ансамбль танца Сибири, который успешно развивается, гастролирует по всему миру и своим творчеством несет свет и радость людям. Ансамбль, созданный Михаилом Годенко, имеет неповторимый, узнаваемый облик, популяризирующий красноярскую хореографическую школу и в целом народно-сценический танец в его самых высоких сценических образах.

В программу входило несколько мероприятий аналитического плана: студенческая научно-теоретическая конференция «Народно-сценический танец в современной молодежной хореографической культуре», а также круглый стол «Профессиональная танцевальная культура современной России: возможности диалога народно-сценического танца в жизни и на сцене». Модераторами круглого стола были: В.И. Уральская, главный редактор журнала «Балет», кандидат философских наук; заслуженный деятель искусств РФ Д.В. Трубочкин, доктор искусствоведения; В.В. Варнава, хореограф. Предметом обсуждения участников этого собрания стали проблемы существования народно-сценического танца в современной социокультурной ситуации. Выступили приехавшие гости (8 человек) из разных городов России и представители местной творческой интеллигенции. Разговор получился предметный, с широким охватом проблем.

Важным элементом подготовки к юбилею явился и конкурс, который провел Ансамбль танца Сибири при поддержке журнала «Балет», Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова, прошедший еще в прошлом сезоне. Главная миссия конкурса – сохранение и развитие народно-сценического танца как вида хореографического искус-

ства. В жюри конкурса входили такие известные в нашей стране деятели искусства, как В.Н. Елизарьев, И.М. Лиена, Т.В. Пуртова, Л.Д. Дзьобак, Л.В. Мовчан, В.В. Варнава, В.И. Уральская, Э.Ю. Первова. Из присланных на конкурс заявок были отобраны 10 участников второго тура, которым было дано право постановки в красноярском ансамбле. Его победители создали новые композиции, которые в следующем сезоне пополняют репертуар прославленного коллектива.

Кульминацией празднования стал торжественный вечер с участием ведущих хореографических коллективов страны и Красноярского края. В его программе – лучшие танцы из фонда ансамбля, восстановленные номера Михаила Годенко, видеозакранные и голографические инсталляции, хроникальные материалы, рассказывающие о жизни мастера.

Концерт открылся «Хороводной пляской с встречками». Этим произведением в постановке Годенко артисты Ансамбля танца Сибири сразу создали атмосферу праздника, которую поддержали учащиеся народного отделения Красноярской хореографической колледжа. Их произведение так и называлась – «Праздничная» (хореография Ю. Царенко). И после этого градус праздничного настроения уже не покидал сцену красноярской филармонии. Ну разве что в исполнении артистами Омского русского народного хора миниатюры «Вспоминая ансамбль» в хореографии Зуфара Толбева слышна была грусть воспоминания об ушедшем. Примечательно, что здесь использовались не только элементы традиционного народного танца, но и современные пластические элементы, ничуть не разрушающие самобытный народный колорит. В этот вечер были исполнены лучшие постановки Михаила Годенко, входящие в сегодняшний репертуар ансамбля: «Параня», «Вечерний звон», «Сибирская потеха».

С не меньшим задором и мастерством приветствовали сибиряков и гости. Северный русский народный хор, где когда-то работал Годенко, привез его же постановку «Утушки», бережно



сохраненную ими в репертуаре, а также «Через речку-речушку», вокально-хореографическую миниатюру уже в постановке Ивана Меркулова.

С большим воодушевлением встретили зрители выступление Государственного академического ансамбля «Березка». Их «Карусель» в постановке Надежды Надеждиной и девичий хоровод «Колокольцы» были встречены длительными аплодисментами. Не менее тепло была встречена и «Ямщицкая пляска» (хореография И. Слущкера) в исполнении солистов Омского русского народного хора.

Словом, 100-летие получилось на славу, благодаря очень слаженной и активной работе его организаторов и их бесконечной преданности их прославленному земляку. Пусть же следующее столетие будет не менее ярким!

Материал подготовлен редакцией журнала



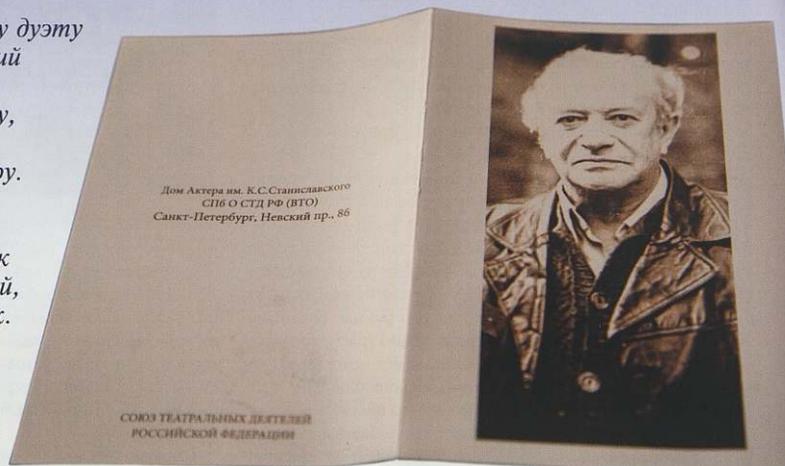
Давид Иосифович Золотницкий: Смысл. Стилль. Совершенство

Всегда относился к этому дуэту Красовская — Золотницкий с благоговением. Мы познакомились в 1967 году, когда я поступал к Вере Михайловне в аспирантуру. Звезда Красовской уже взошла: крупнейший, не исключено в мире, историк балета, авторитетнейший, признанный всеми критик. Уже написан изрядный кусок истории русского балета, и труд этот продолжался, обеспечивая автору бессмертие.

Давид Иосифович, естественно, был в значительной мере в тени известности супруги. А ведь всегда сам подчеркивал, что она в семье главная. Правда, шуточно обижался, когда на балетных премьерах говорилось: «Красовская с мужем, проходите!» Превращая его тем самым в безвестное сопровождающее лицо.

А было всё не совсем так. Совсем не так, уверен, ровно наоборот. Будущее планировал именно он, непременно уступая жене первенство. Нарочито, наглядно для остальных. Вот и докторскую диссертацию она уже защитила при его самом активном содействии, а ему к этому еще предстояло прийти. Золотницкий, несомненно, помогал усидчивой жене в ее подвиге историка. По крайней мере, сама Вера Михайловна мне не раз жаловалась, что ненавидит всякие «вступления» и «заклечения», иными словами, разделы, где требовалось обобщить происходящее. Думаю, тут роль мудрого супруга была решающей.

Золотницкий вошел в мою аспирантскую жизнь сразу, с первых же шагов. Я обожаю свою «свирепую» (ее выражение) руководительницу, чувства приятны были взаимными, но при обсуждении моих текстов она нередко впадала в состояние крайнее, почти истерики. Я терялся и замолкал, подавленный взрывом эмоций. Тогда появлялся главный миролюбец, Давид Иосифович, работавший в соседней комнате и всё слышавший, он находил какие-то простые слова, которые ситуацию преломляли. Читал мой текст, находил там уязвимое. Предлагал свой вариант, спрашивал, как лучше? Так начались мои университеты: поиски совершенства в тексте. Пристрастил к тому меня именно смиренный, тишайший Давид Иосифович. А к тому времени Вера



Михайловна уже эти университеты благодаря мужу прошла, стала многоопытной писательницей. Оказалась великолепной ученицей: настолько прониклась мастерством наставника, что оба могли в крайнем случае, при цейтноте, полном отсутствии времени, выполнить заказ, предназначенный другому. Иными словами, писали один в один.

А работали по-разному. Для Веры Михайловны это было служение: сделав часовую зарядку, сродни балетному экзерсису, приняв душ, позавтракав, непременно за письменный стол на всю первую половину дня, до обеда. Общение по телефону исключалось, чтобы не отвлекать от главного: звонить ей в эти часы было не принято. Всегда существовал определенный урок, внутреннее задание для себя: количество страниц написанного текста или число карточек, когда в библиотеке обрабатывалась периодика. Если обстоятельства отвлекали от этой обязательной повинности, Вера Михайловна признавалась, у нее неизменно портилось настроение. Это была еще эра пишущей машинки: текст рождался в рукописном виде.

Давид Иосифович привычно устраивался за столом после завтрака, опуская все предшествующие приготовления жены. В отличие от нее, не всегда мог начать писать сразу. Иногда этот «пусковой период» основательно растягивался. Начало, первый абзац, должно было обрести волшебную силу: стать зерном, из которого произрастет всё последующее. В этих мучительных поисках спрятанного чудо-двигателя было нечто мистическое, с головой выдавало то мощное художественное начало, которое его вело.

Иногда Золотницкий делился своими профессиональными секретами. Уверял, что многое постиг, обращаясь к текстам своего любимого Салтыкова-Щедрина. На ночь введливо читал одну-две страницы блестящих текстов кумира, чтобы понять, как это сделано, как гений достиг результата. По словам Давида Иосифовича, претличная школа!

Для меня же лучшей школой было общение с ним. Смотрите,

говорил он, если убрать это слово, изменится ли что-нибудь? Какой вариант устойчивее, менее зыбок? Так отшлифовывался мой внутренний литературный слух, которым он был одарен сполна.

Рецептов, как следует писать, предлагалось немного. Текст должен быть прозрачным, размышлял он. Не ельник – сосновый бор: каждое дерево воспринимается отдельно, воздух между ними. Порядок слов – как в английском: подлежащее, сказуемое, дополнение. Никаких придаточных! Они маскируют отсутствие смысла. Лучший падеж именительный – потому он обязателен в афише: выстреливает смыслом прямо в цель. Если слово можно убрать, уберите: краткость – признак таланта. И всё!

Постиг эту программу довольно быстро, оценил ее чудодейственную силу. Усомнился, правда, что такой способ письма единственный: он может быть разным, зависит от многих значащих вещей – темы, материала, адресата и так далее. Да и сам Золотницкий вовсе не ограничивался этим универсальным методом. Но школа литературного мастерства тут заложена действительно замечательная: убедился в том в собственной педагогической практике, и те из моих студентов, кто осваивал ее, быстро в литературном отношении росли.

А была ли школа Золотницкого? Замечания редки, программа скромна до крайности. И дрессура – натаскивание повторами – отсутствует. Опыт нашего общения рождает мысли странные: о природе педагогики вообще, в принципе. Это на грани с мистикой, но и с волновой природой мира, так модной ныне, вполне согласуется. Вот мои придумки на этот счет. Общепризнанная форма обучения – вербальная, речь воплощенная. Но есть еще одна, может быть, главная: о ней ни педагог, ни ученик обычно не подозревают. Один излучает некие волны, другой принимает их: общение идет на невербальном неосознанном уровне. Идет подстройка обучаемого под мэтра, помните, как в радиоприемнике, когда ловишь нужную станцию. И следом перекачка профессиональной информации. Необходимое условие для этого – абсолютное доверие, обожание даже. Уверен, у нас это было.

Вера Михайловна и Давид Иосифович в оценках происходящего в искусстве и в жизни чаще сходились. Но не всегда. Интересуются моими предпочтениями: кто вам больше нравится, спрашивает Вера Михайловна, Комлева или Макарова – они считались самыми перспективными тогда молодыми балерина-

лания забрать сокровище не объявлял. Более того, остерегался: ведь всё, что я создам после того, будет приписано свойствам волшебного хранилища чужого труда и чужих мыслей.

К счастью, Вагановская академия неожиданно объявила о желании этот куб к себе забрать. Я тому только радовался.

Отношения с Красовской со временем менялись, с Золотницким – никогда. Расположенность, приязнь, доброжелательность всё определяли, и с другими, я видел, тоже. Любовь родилась позже, на заключительном этапе наших дружеских отношений. Всё разделявшее нас осталось далеко позади и даже забылось. Остались взаимное уважение к таланту и к сделанному. Оба мною гордились, иногда следовали одобрительные оценки. По-



Вера Михайловна Красовская.

хвалы были не часты, зато дорогого стоили. Неоднократно пили на брудершafft, всегда безрезультатно, стиль отношений оставался прежним: они были для меня из другого, особо почитаемого мира.

А вот и компьютерная эра подоспела. Таня, дочь Давида Иосифовича по первому браку, хотела идти в ногу со временем и родителей к тому наставляла. Раздобы-

ли компьютер, давно отслуживший службу, у оружейного богача: он, бесстыжий, не подарил им его, а продал. Стали брать платные уроки. Таня жалуется мне: вот уже четвертый урок грядет, а никто из них ничего не понимает. Тут во мне педагог востепенел: давай я попробую? А ты можешь? – изумилась она. От слов – к делу: уселись дружно за почти пещерных времен компьютер, и я им байки про него пою, отработаны со студентами консерватории, которых мне приходилось тогда к новой технике приобщать. Меня, вижу, понимают, а вот сделать, выполнить – тут возникают трудности. Тата (так звали Таню Золотницкую в быту) на лету схватывает и тут же в действия воплощает; и Давид Иосифович на высоте, пальцы, правда, не всегда его слушаются. Хуже с Верой Михайловной. Беру ее пальцы и нужные команды ими выполняю. Говорю: ну вот видите, всё получается! Она: да ведь это ты, я понимаю (к тому времени она забыла, что мы на «вы», и перешла на доверительное), но никогда не знала, что ты педагог такого класса! И трезво: нет, этого мне уже никогда не одолеть! И к компьютеру больше не подходила.

Остальные подопечные с моей легкой руки компьютер освоили и очень продуктивно с ним сотрудничали. И немало замечательных статей и книг ими были так созданы. Правда, приобрел я им нормальный современный ноутбук, остальную технику и стал отныне первейшим консультантом в этой области.

Нередко почетная миссия вынуждала меня на спортивные подвиги. Звонит Давид Иосифович, чуть не плачет: у меня всё исчезло, а я уже столько нового текста написал! О ужас! Что делать? Главное, говорю, не беспокоиться: я примчусь и всё верну! Беру – от особняка Державина на Фонтанке, мы живем рядом, в их квартиру – угол Садовой и Невского. Километра три, думаю, не меньше. И так за день бывало раза четыре. Руки у него непослушные, старческие, и пальцы свободной руки за какие-то ненужные клавиши задевают. Теперь и сам этим грешу.

Написать Габриэле мемуары была идея Веры Михайловны. Давид Иосифович ее горячо поддерживал. И неоднократно повторял: это значительно весомей, чем монография о герое. Оба

Справа на фотографии Давид Золотницкий.



ми. Мне нравятся обе: действительно лидеры своего поколения, и притом совсем разные. Но я малодушничую, подыгрываю любимой руководительнице: говорю Макарова. И мне тоже, ласку Красовская! А мне Комлева – решительно нарушает наш унисон Давид Иосифович. Она, по большому счету, настоящее!

Золотницкий, в отличие от жены, продолжал писать до последних дней. Вера Михайловна заключительные годы не могла этого делать. Ее невостребованный знаменитый куб с карточками, итог десятилетий напряженной научной работы, сиротливо стоял в углу. Неоднократно заходил разговор о его судьбе. Говорилось, что он должен перейти ко мне, таким образом я становился наследником великой наставницы. Я отмалчивался, же-

создание рукописи курировали, рождавшиеся тексты охотно читали, не скупившись на советы, бывали и замечания. Им первым книга была подарена. Очень приятно было, что выход книги и для них был праздник. Давид Иосифович на оценку не поспешил. Книга замечательная – радовался он. И Вера Михайловна с ним соглашалась.

Особенно сблизилась мы на заключительном этапе, когда уже не стало ни Веры Михайловны, ни Таты. Навещал я Давида Иосифовича часто, до трех-четырех раз в неделю. Для нас обоих то был праздник. Когда уезжала на зарубежные гастроли моя жена, Давид Иосифович каждый раз предлагал: переезжайте ко мне, в вашем распоряжении целая комната Веры Михайловны. Ведь нам так хорошо вместе!

Нам вместе действительно было очень хорошо. Тепло, уютно, сердечно. Но ведь там оставались звонки, ноточки, ведущие к другим близким людям, и порывать с этим даже на время не хотелось.

Давид Иосифович требовал, чтобы я показывал ему всё написанное. Внимательно читал, делал нечастые пометы. Обычно говорил: всё хорошо, на мои записки можете не обращать внимания. Я: да что вы, когда я вношу вашу правку, испытываю удовольствие чуть не сексуальное! Точно – в десятку. И горжусь, что вы к моей рукописи прикоснулись.

Академия Вагановой делала сборник, который содержал также воспоминания о Красовской. На ее смерть в свое время многие откликнулись – и близкие ей люди, и не близкие вовсе. Откликнулись все, кроме меня. Давид Иосифович: сейчас в сборник вы должны написать обязательно, без вас нельзя. Не могу, говорю, слишком близко; время должно пройти, всё это должно в прошлое отъехать.

А сам понимаю: ведь он прав. А как себя перебороть? И тут вспоминаю нашу первую встречу, Красовскую в солнечных лучах у библиотечного ящика с картотекой. Написал, несу Золотницкому получившееся. Читать он любил полулежа на своей тахте в гостиной. А сам схоронился в углу дивана красного дерева, сжался так, боюсь, что не получилось, что разнос последует. Золотницкий читал долго, молча. Закончил, снова пауза. Ни замечаний, ни оценки. Наконец вымогвил: сейчас так никто не напишет... И всё.

Давид Иосифович дарил мне ощущение уверенности и покоя. Если он посмотрел, одобрил – можешь спать спокойно. Высшей оценкой меня как критика был его звонок: прочитал вашу рецензию на стене, в расклейке; всё понял! А писать ведь нам в советское время приходилось так, чтобы золотницкие поняли, а партийные верхи придраться не могли. И мы эзопову языку научались и виртуозно им пользовались.

Давид Иосифович кроме таланта и душевной тонкости обладал еще одним редкостным даром – абсолютным чувством русского языка, дарованным ему свыше абсолютным литературным слухом. Похоже, последнее было унаследовано от матери: будучи машинисткой, она перепечатывала литературные сочинения известных писателей, и те ей настолько доверяли, что позволяли их править.

Как редактор Золотницкий был способен на чудеса. Очередной балетный сборник в любимом моем Зубовском институте. Призывают меня. Условия работы невозможные: министерство «дарило» горевшие где-то деньги по невыполненному заказу, и нам предстояло эту дыру в плане заткнуть: сделать книгу за несколько месяцев. Прошу Золотницкого быть редактором, и он, вопреки всеобщим ожиданиям, ради меня на то соглашается. Не все статьи получились, но времени заказать другую нет. Умоляю Давида Иосифовича отвергнутый им материал спасти. Это невозможно, говорит он, ведь не получилось совсем. Да я и сам это вижу! Но ведь сборника без этого раздела не будет. И я свое канючу, канючу. Наконец, строгий редактор надо мной сжался и за невозможное взялся. И ведь получилось! Никто никогда о том не догадается.

В центре – Давид Золотницкий.



Читаешь Золотницкого – и ловишь себя на мысли: а ведь лучше сказать невозможно! Как он этого достиг? И можешь ли ты достичь того же?

Журнал «Балет» отметил Габриэлу в номинации «Мэтр танца». Награжденные удостоивались солидной статьи. Звонят из редакции, советуются, кого выбрать автором. Предлагаю Золотницкого. На том конце провода: было бы здорово, да он ведь не согласится! Ради Габриэлы? Ради меня? Обязательно пойдёт навстречу! И Давид Иосифович действительно согласился. Написал потрясающую статью «Габриэла Комлева. Танец – счастье и боль» с очень тонкими наблюдениями и глубоким анализом («Балет» № 1, 2005). Похоже, это была его последняя публикация.

О родственных ко мне чувствах Давид Иосифович никогда не заикался. Но я эту расположенность, особенно в последнее время, чувствовал.

Снова журнал «Балет» заказал ему очередную статью; Золотницкий говорит – пишем вместе. Я сознательно от того отлыниваю. Наконец, в очередной приход Давид Иосифович сообщает, без всякого укора ко мне: статья готова. Прочтите, выкиньте то, что не нравится, что угодно добавьте, но главное – поставьте в конце свою подпись. Читая, нахожу три места, которые можно сделать еще лучше, он со мной соглашается и правку носит. Но, но... подписать, говорю, ее не могу: Вы для меня – другое измерение. Рядом, через запятую с вами, для меня немислимо...

Он – мой духовный отец. Сознания этого мне достаточно.

Как мне его сейчас недостает!

Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Фотографии предоставлены автором.

Помним, скорбим

Ушел из жизни известный искусствовед и эстетик, крупнейший исследователь отечественной и мировой художественной культуры, доктор искусствоведения, профессор, действительный член Российской академии художеств, обладатель многих престижных званий и высоких наград, а еще яркий публицист, театральный критик – Виктор Владимирович Ванслов.

Академик Ванслов профессионально владел фундаментальными знаниями в области музыки, хореографии, изобразительного искусства и сценографии, что для исследования балетных спектаклей исключительно важно, «...только он способен детально, с глубоким знанием дела проанализировать три «партитуры» балетного спектакля: музыкальную, хореографическую и сценографическую, разобрать по косточкам их симфонизм» (Юрий Григорович).

Виктора Владимировича никогда не прельщала карьера только кабинетного ученого. Талант критика и публициста давал возможность ему быть в гуще событий современного искусства (посещать балетные спектакли, музыкальные концерты, вернисажи, балетные и музыкальные конкурсы, студенческие выставки живописи), быть не только исследователем и летописцем, но и пропагандистом всего нового и интересного, активно поддерживать авторитетным словом талантливые начинания творцов и исполнителей.

Он являлся одним из основателей первого в нашей стране журнала «Балет», посвященного проблемам хореографического искусства, постоянным членом его редколлегии, летописцем его истории.

Для сотрудников журнала «Балет» всех поколений он был советником, консультантом, старшим коллегой, к которому можно было обратиться в любую минуту. Уход Виктора Владимировича для



редакции – потеря большого друга, человека, чей пример служения искусству мы сохраним в памяти и своих делах.

Всей своей деятельностью Виктор Владимирович Ванслов стремился утвердить высокий статус искусствоведческой профессии как важной составляющей художественной жизни общества, показать, что приоритетной задачей искусствоведения является служение его Величеству Искусству!

Спасибо, что был с нами. Вечная память.

Редакция журнала «Балет»

«Спящая красавица»: Петипа – Дуато

«SLEEPING BEAUTY»: PETIPA – DUATO

Кратко об авторе

Карина Александровна Козлова – аспирантка и педагог кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.
E-mail: k_karinavba@mail.ru

About the author
Karina Alexandrovna Kozlova – post-graduate student and the lecturer of Ballet Academic Studies Department of the Vaganova Ballet Academy, St.Petersburg, Russia.
E-mail: k_karinavba@mail.ru

Краткая аннотация на статью

В статье рассматривается балет «Спящая красавица» в постановке испанского хореографа Начо Дуато на сцене Михайловского театра в Санкт-Петербурге и проводится сравнительный анализ с каноническим первоисточником Мариуса Петипа в редакции К. М. Сергеева.

Summary of article
The article discusses ballet «Sleeping Beauty» staged by Spanish choreographer Nacho Duato at the Mikhailovsky Theater in St. Petersburg and carries out a comparative analysis of the canonical original source by Marius Petipa edited by K. M. Sergeev.

Ключевые слова:

«Спящая красавица», полнометражный классический балет, Мариус Петипа, Константин Сергеев, Начо Дуато, испанский хореограф, Михайловский театр.

Key words:
«Sleeping Beauty», full-length classic ballet, Marius Petipa, Konstantin Sergeev, Nacho Duato, Spanish choreographer, Mikhailovsky Theater.

За прошедшие восемь лет фигура Начо Дуато стала всё чаще попадать в поле зрения русской балетной критики. С 1 января 2011 года в творческой жизни Дуато начался новый этап, который впоследствии назовут его «русским периодом». Ажиотаж, возникший вокруг появления Начо Дуато в Санкт-Петербурге, был объясним: впервые за последние сто лет отечественную балетную компанию возглавил иностранный хореограф, продолжив этим традицию, прерывающуюся с увольнением Мариуса Петипа.

В период своего официального руководства, с января 2011-го по декабрь 2013 года, в Михайловском театре Дуато создал в общей сложности десять балетов: пять оригинальных и пять перенесенных. Среди них и балет «Спящая красавица» – общепризнанный шедевр Петипа.

Балет «Спящая красавица», впервые показанный на сцене Мариинского театра 3 января 1890 года, является поистине неисчерпаемым источником вдохновения для творцов и интереса для зрителей. Убедительным подтверждением этому может служить практика балетного театра XX – начала XXI века.

При этом на гениальный первоисточник глобально не посягал практически ни один из отечественных хореографов, в отличие от их зарубежных коллег (Ролан Пети, Матс Эк, Жан Кристоф Майо и другие). В России и в СССР за 120 лет существования балета лишь однажды, в революционные 1920-е годы, режиссер Николай Виноградов задумал, но в итоге не осуществил оригинальную с точки зрения сюжета «Спящую красавицу». «Аврора у него была зарей революции, пробужденной поцелуем вождя народных масс Дезире» [1, с. 15]. Все остальные авторы только редактировали постановку Мариуса Петипа.

В результате, по справедливому замечанию Бориса Илларионова, на сегодняшний день, мы, к сожалению, «не имеем полного и точного представления о том, какою была «Спящая красавица» в момент своего рождения» [2, с. 19]. И о стопроцентной точности не можем говорить до сих пор. Поэтому в рамках данной статьи, говоря о балете Петипа, мы будем иметь в виду редакцию Константина Сергеева 1952 (1989) года, проверенную временем и ставшую канонической.

Интригующее известие о том, что Начо Дуато собирается поставить собственную версию балета Чайковского «Спящая красавица», появилось вскоре после того, как он был назначен художественным руководителем балетной труппы Михайловского театра. Дуато, получивший мировое признание за свои одноактные абстрактные постановки, впервые решился взяться за полнометражный классический балет в трех актах и впервые обратился к музыке Чайковского.

Работа над постановкой сопровождалась противоречивыми анонсами. Первоначально хореограф собирался лишь немного обновить и отрепетировать классический спектакль. Затем из уст Дуато прозвучало сенсационное заявление о том, что в его балете не оста-

нется ни одного па Мариуса Петипа. Премьера опровергла сразу все предположения.

Новый трехактный балет Дуато был показан 16 декабря 2011 года в Михайловском театре. Сразу стало очевидно, что хореограф не смог отказать себе в цитировании хореографии Петипа и его многочисленных редакторов, творчество которых Дуато «пересказал» своими словами. Кроме Петипа – Сергеева цитируются и классики XX столетия, такие как Фредерик Аштон, Кеннет Макмиллан и Кристофер Уилдон.

Сам Дуато отрицает концептуальное изменение канонической сюжетной основы в постановке: «Во всех классических балетах рассказываются очень простые истории, и здесь важно не экспериментировать с формой, а иллюстрировать сюжет с помощью хореографии» [3], – считает хореограф.

За основу сценария Дуато взял либретто Ивана Всеволоджского, написанное по сказке Шарля Перро, определившие структуру спектакля. Сюжетная база балета осталась прежней: крестины Авроры, предсказание феи Карабос, покровительство феи Сирени, совершеннолетие Авроры, танец с четырьмя кавалерами-женихами, укол веретеном, столетний сон, видение принцессы с nereидами, поцелуй, дивертисмент сказок и финальная свадьба.

Во многом из-за сокращения музыкального материала в балете Дуато пропала масштабность. «Дух «Спящей» волей автора радикально изменился: постановщик заменил торжественность камерностью, помпезность – интимностью, а вместо парадной придворной хроники дал уютный рассказ о любви» [4]. Но за счет этого усилился динамизм действия, к чему первоначально стремился хореограф: «... музыку я решил немного сократить, чтобы сделать балет подвижным и живым... чтобы люди во время спектакля не смотрели на часы. Нужно поддерживать контакт с публикой, иначе мы теряем ее внимание» [5].

Дуато говорил, что ему интересно рассказывать истории танцем, движением и с помощью великой классической музыки. «Я много работал с музыкой барокко, а также с классической музыкой, такой как музыка Вагнера и Баха, но я никогда раньше не работал с музыкой Чайковского. Для меня это очень сложно, но одновременно и вдохновляет. Хотя, я думаю, я бы никогда не взялся за «Спящую красавицу», если бы не приехал сюда» [6], поделился хореограф. «Я, разумеется, знал эту музыку, так как видел этот балет уж много раз, но я никогда не слушал ее с мыслью сделать свой балет. Я всегда говорю, что всё, что меня вдохновляет, – это музыка, и перед тем как начать делать этот балет, я действительно долгое время жил в музыке Чайковского. Всё, что я делаю, всегда начинается с музыки» [6].

Несмотря на мнение самого постановщика, справедливо отмечалось многими критиками тот факт, что, будучи очень музыкальным хореографом, в балете «Спящая красавица» Дуато отошел от своих

постановочных принципов. Часто оказывалось, что подбор движений выглядел не более чем случайным и не соответствующим характеру и структуре музыки Чайковского.

Результатом вольного обращения с партитурой стало купирование многочисленных танцевальных номеров, необходимых для построения формы классического гран-балета. «Жертвами» камерности, в частности, явились адажио и кода в прологе, вариация Авроры из первого акта, свита феи Сирени, почти половина сцены охоты, антре и кода нерид, панорама, вариации Флорины и Голубой птицы, финальная мазулка и скрипичный антракт.

В «Спящей красавице» Дуато периодически угадываются пластические коды романтических балетов XIX века. Критик Инна Склярская выявила некоторые из них: «в сцену нерид вплавлены мотивы «Лебединого озера», в партию феи Сирени – вариация Мирты (предводительницы вилис в «Жизели»), да и Дезире (у Петипа изысканный французский принц, торжественно являющийся поцелуем разбудить красавицу), у Дуато копирует то рефлектирующего Зигфрида («Лебединое озеро»), то Альберта, который, терзаясь, идет на могилу погубленной им девушки («Жизель»). Никакой новой глубины, признаться, в этом нет, есть лишь эклектика, причем почти пародийная» [7].

В балете хореограф использует и прямые цитаты классической версии, среди них: в адажио первого акта знаменитые обводки в attitude, диагональ пируэтов и фрагменты коды в pas de deux Авроры и Дезире, а также заноски в вариации Голубой птицы. Такое прямое заимствование выводит постановщика в неблагозвучную и беспощадную область сравнений, усугубляя и без того шаткое положение. Хореограф использование пластических цитат не отрицает, отмечая, что: «Я отталкиваюсь от многих элементов, которые есть у Петипа, как, например, это большое заключительное pas в пятой позиции и девелопе вперед. Но в нем я предлагаю свое продолжение. Движения становятся более свободными, главными, спонтанными, раскрепощенными... Меня волнует вопрос верности замыслу Чайковского, верности традициям. Я постарался наполнить ее уважением к истории, музыке и хореографии» [5].

Однако при этом Дуато наполнил балет танцем, традиционно мимические персонажи обрели пластику. Теперь танцует придворная свита, а король, королева и Каталябу становятся активными участниками дворцового праздника, посвященного рождению Авроры. Добрые феи, благословляющие новорожденную Аврору в первом акте, появляются в сопровождении кавалеров, получивших хореографическую индивидуальность.

Самые же большие изменения коснулись отрицательной героини. Образ феи Карабос решен действительно оригинально: фея теперь не зловредная старая женщина, но молодая, сильная, экстравагантная, мощная, стремительная. Партия Карабос – танцевальная, а не пантомимная, и одна из самых динамичных в спектакле: «экспрессивная infernalная красавица беснуемо летает по сцене, заполняя своим танцем пространство и оставляя за собой струящийся черный хвост – гигантское шелковое покрывало» [8, с. 162]. Именно Карабос с ее «адской» свитой приспешников становится центром спектакля, оставляя в своей тени даже Аврору и фею Сирени. Только это прямо противоречит музыке Чайковского, концепции Всеволжского и традиции исполнения балета Петипа, где главной идеей является борьба добра со злом и очевидной победой первого.

Оформление спектакля Дуато доверил сербской художнице Ангелине Атлагич, ранее имевшей опыт совместной работы с испанским хореографом. Здесь она явилась одновременно и сценографом, и создателем костюмов. Учитывая специфику истории сказки, кото-

рая в спектакле длится около ста лет, возникли стили эпох – барокко с примесью рококо и классицизма, а персонажи как бы перемещались из условного XVIII века в столь же условный XIX век.

Балерин-фей Атлагич одела в великолепно украшенные пачки. Придворных дам – в пышные длинные легкие платья, кавалеров – в камзолы в стиле времен Людовика XV, а через акт – в сюртуки XIX века. Декорации пролога решены в нежных бежевых тонах, первый акт – в бледно-оранжевом цвете. На заднем фоне вместо дворца изображен импровизированный сад, огражденный перилами. Во втором действии – лесная панорама с объемной графикой деревьев. Далее при пробуждении Авроры дремучий лес панорамы расцветал огромными розами. А в бело-золотом финале, на небесно-голубом фоне, в центре сцены расположено огромное обручальное кольцо-портал, где и происходило финальное свадебное торжество. В целом декорации и костюмы Ангелины Атлагич представляют собой союз минимализма, элегантности и изысканности.

В одном из интервью сам хореограф отмечал: «Это всего лишь сказка. Сюжет наивный, для детей, но, конечно, у каждого человека есть что-то от ребенка, поэтому можно потеряться в сказке в возрасте и 80 лет. В действительности я хотел передать впечатление сказочной любви, сказочного мира и привнес в балет немного юмора. Не стоит принимать всё это всерьез. Я просто хотел освободить свою фантазию» [9].

Балет Начо Дуато «Спящая красавица» не оказался успешным и был серьезно раскритикован в прессе, но определенно открыл новый этап в его творческом развитии. После премьеры «Спящей красавицы» на сцене Михайловского театра Дуато продолжил осваивать территорию большого сюжетного спектакля.

По многим параметрам спектакль наглядно показал отсутствие понимания Дуато сути хореографической драматургии в классическом балетном спектакле, а также и то, что персональный словарь классических движений у хореографа весьма невелик. В современной хореографической лексике Дуато более свободен в приемах соединения и комбинирования движений в отличие от классического танца. «Мастер вступил на зыбкий путь поиска на чужом эстетическом поле компромисса между традицией и новаторством, пытаясь наполнить старые танцевальные формы «новым» содержанием» [10, с. 20-21], отмечал театровед Валерий Модестов.

Когда Михайловский театр в лице Владимира Хехмана заказал трехактную «Спящую красавицу», Дуато воспринял это предложение как часть индивидуального творческого процесса. Поставить «большой балет» на пуантах, с классической техникой для Дуато было очевидно настоящим экспериментом и риском.

Непродолжительная работа Дуато в Петербурге, в частности постановка «Спящей красавицы», преподнесла обширный материал для балетной критики, пытающейся осмыслить достоинства и недостатки творческих методов Дуато. Хореограф приобрел неравнодушных зрителей – как сторонников, так и противников. Это позволяет считать, что работы Начо Дуато стали в Михайловском театре частью петербургской балетной культуры.

После четырехлетнего пребывания в Берлине перед Начо Дуато возникли новые творческие перспективы. От Владимира Хехмана поступило предложение вернуться в Петербург и вновь возглавить художественное руководство балета Михайловского театра. Таким образом, с января 2019 года начинается хореографическая глава в творческой биографии испанского хореографа Начо Дуато.

Карина КОЗЛОВА

ЛИТЕРАТУРА

- Кузнецова Т. Суэта вокруг канона // Коммерсантъ. № 238. 2011. 20 декабря. С. 15.
- Илларионов Б. А. Петипа. Этюды / Все ли мы знаем о «Спящей красавице»? СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2018. С. 19-25.
- Крылова М. Елка перед отъездом [Электронный ресурс] // Новые известия. 2013. 16 декабря. URL: <http://www.newiz.ru/culture/2013-12-16/194227-elka-pered-otzedom.html> (Дата обращения: 09.04.2014).
- Крылова М. Сезон красавиц // Театрал. 2011. 19 декабря [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/5351/> (Дата обращения: 15.04.2014).
- Mariou Petipa la matrefranais du ballet Russe (projection sous titrerusse). Фильм Дениса Снегирева. France. 2018.
- Балет «Спящая красавица» в Михайловском театре. О готовящейся постановке Начо Дуато. 2011. Сентябрь // iskusstvo.tv/URL: http://www.iskusstvo.tv/Theatre/Spyashchaya-krasavitsa-Nacho-Duato.html (Дата обращения: 2 марта 2019 года).
- Склярская И. «Спящая красавица» в Михайловском: Петипа против Начо Дуато – один ноль // Фонтанка.ру. 2011. 21 декабря URL: <https://www.fontanka.ru/2011/12/21/006/> (Дата обращения: 28 февраля 2019).
- Склярская И. Михайловский театр. Итоги года // Петербургский театралыный журнал. 2012. № 1. С. 162.
- Царская ложа о балете «Спящая красавица» Начо Дуато от 2 марта 2012 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jYFAMASEHVM> (Дата обращения: 20 февраля 2019 года).
- Модестов В. Новая сказка на старом ладу // Планета Красота. 2012. № 3-4. С. 20-21.

ЛИДИЯ РЕДЕГА – ХОРЕОГРАФ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

LIDIA REDEGA – THE CHOREOGRAPHER OF MOSCOW ART THEATRE

Коротко об авторе

Наумов Александр Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.
E-mail: alvnaumov@list.ru

Alexander Naumov – candidate of Fine arts, assistant professor of Moscow state Tchaikovsky conservatory (Russian history department).
E-mail: alvnaumov@list.ru

About the author

Краткая аннотация на статью

Статья основывается на архивных материалах и посвящена малоизвестным страницам истории МХТ 1920-х годов, когда на его сцене возник ряд постановок синтетического жанра, важной частью которого являлись танец и художественная пластика.

Summary of article

The article founded on archive documents and devoted to unknown pages of Moscow Art theatre's history. In 1920th there staged performances of synthetic genre. Dances and artistic plastic were main components in a synthesis.

Ключевые слова:

МХТ, Немирович-Данченко, Лидия Редига, «Лизистрата», «Карменсита и солдат», «Клеопатра».

Key words:

Moscow Art theatre, Nemirovich-Danchenko, Lidia Redega, «Lisistrata», «Carmensita and a soldiére», «Cleopatra».

Связи между представителями Художественного театра и подданными царства Терпсихоры никогда не были само собою разумеющимися и нерушимыми, хотя на уровне личных знакомств, творческих встреч и даже семейных уз примеры контактов могут быть приведены во множестве. Сама эстетическая первооснова МХТ не подразумевала специальных обращений к атрибутам музы танца: достаточно редко по ходу пьесы, типичных для репертуара рубежа XIX–XX веков, когда ставились первые спектакли К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, возникали интермедии, требовавшие вмешательства специалиста-хореографа. Примечательные случаи подобного рода неоднократно описаны в мемуарах,¹ существуют и специальные исследования на эту тему,² однако во всех интерпретациях это лишь яркие эпизоды, исключения из правил. Изучая литературу, можно прийти к заключению, что более значительный потенциал имело тяготение обратно. Идея «художественного балета», танца, подчиненного, по известному определению Станиславского, *жизни человеческого духа на сцене*, витала в воздухе эпохи вполне ощутимо и давала самые различные творческие всходы, пока не воплотилась уже совсем конкретно в названии труппы Викторины Кригер.³

Был, тем не менее, в истории МХТ этап, на котором поиск «своего» танцмейстера обрел значение осознанной необходимости, залога плодотворного продолжения пути и выхода сразу из нескольких творческих тупиков. Сложилась эта уникальная для драматической сцены ситуация в первые послереволюционные сезоны и охватила семилетие 1918–1925 годов, время напряженного поиска нового *credo* в бесповоротно изменившемся мире, когда взоры обоих основоположников театра оказались устремлены в сторону синтеза на основе музыки. В настоящей статье пойдет речь только об одной фигуре, ставшей на краткий момент символом взаимопроникновения родственных, но до времени не мыслимых таковыми видов театрального творчества. Биография этой женщины явилась словно бы проекцией сложного пути танца в России первой половины прошлого столетия в поиске «зазора» между академическим балетом и различными формами пантомимы, техникой «эмоционального жеста» А.Я. Таирова, «биомеханикой» и «предыгрой»

Вс.Э. Мейерхольда и рядом других явлений, близких хореографии, но не тождественных ей ни по сути, ни по приемам воплощения.⁴

Нашу героиню звали Лидией Константиновной. При рождении (в 1892 году) ей досталась от отца, новгородского дворянина, не слишком сценичная фамилия *Лупандина*, замененная в 1909 году на афишах эффектным псевдонимом *Редига*. В спорте с 1913-го значилось, по мужу, *Подобед*. Супруг, Порфирий Артемьевич, морской офицер по образованию и роду службы, приходился племянником Вл.И. Немировичу-Данченко (сыном сводной сестры режиссера, оперной певицы Е.Ф. Карри (1868–1932)). После революции П.А. Подобед флот оставил, обрета новое призвание: на протяжении почти всего периода, о котором идет речь, служил на административных должностях в МХТ; был также правой рукой Немировича-Данченко в основной последний в 1920 году Музыкальной студии. Фонд П.А. Подобедова в РГАЛИ (Ф.2613) – ценный источник сведений о целом ряде лиц и событий эпохи: здесь собраны письма, дневниковые записи, газетные вырезки, профессиональные и любительские фотографии семьи, целое столетие неразрывно связанной с литературой, музыкой, театром и кинематографом. Благодаря родственным связям мужа (хотя и не им одним), Л.К. Редига-Подобед оказалась со временем в святой святых великого театра, чтобы принять участие как хореограф в постановке знаменитых «Лизистраты» (преьера 16 июня 1923 года) и «Карменситы и солдата» (4 июня 1924-го), а также менее известной «Клеопатры» (11 января 1925-го). В первом случае речь шла о комедии Аристофана в переработке Д.П. Смолина, спектакле чисто драматическом, но изобильно включавшем пение (хоровой речитатив) и танцы на музыку Р.М. Глиэра. Во втором – ставилась оперная композиция по мотивам Ж. Бизе с новым либретто К.А. Липскерова и сложным «монтажом» музыкальных эпизодов. Именно пластика и сценическое движение призывались цементировать элементы постановки между собой, и, судя по отзывам рецензентов, поставленная задача решалась успешно.⁵ В продолжение эксперимента был задуман уже полноценный балет-пантомима на музыку, специально заказанную Р.М. Глиэру.⁶ От хореографа, работавшего с непрофессионалами (среди арти-

стов Художественного театра квалифицированных танцоров не было), требовались «по нарастающей» и опыт, и значительная техническая оснастка, и смелость в освоении малоизвестного творческого поля. Все эти качества демонстрировались с блеском, неожиданным даже для тех, кто близко знал дебютантку. Впрочем, кульминация, достигнутая в упомянутых работах, не была первой «пиковой» точкой в карьере, она имела несколько весьма заметных предвестий.

Дочь очень известной в свое время балерины Московских Императорских театров Лидии Ричардовны Барто, по сцене Нелидовой (1863–1929), *Ли́ка* Лупандина-младшая танцовщицей фактически родилась. Приготовление дочери к танцевальному поприщу стало для её родителей, как часто случается в театральных семьях, делом жизни. В балетные классы при Императорских театрах дочь не определяли, занимались дома, пока в начале 1908-го не открыли собственную школу: к преподаванию была привлечена знаменитая в прошлом А. И. Собещанская (1842–1918), она и дала воспитаннице подлинную «путевку в жизнь». К своим 16 годам Лидия Константиновна и сама иначе не мыслила своего будущего как только на сцене, но разрывалась в выборе пути между академическим балетом, театром драматическим, музыкальным (опереттой) и даже кабаре.⁷

Осенью того же 1908 года, где-то в октябре, в кругу родных и знакомых возник проект отправить *Лику* в Лондон, «к Дягилеву» (знаменитая впоследствии балетная антреприза только-только начиналась). Планы мусоривались почти весь сезон, но в результате хитрой домашней интриги рухнули. Вместо Лондона она на три года погрузилась в полубольнические дивертисменты Сергиевского (Новослободского) народного дома, исполняла народные и характерные танцы в концертах и целых балетах (Испанская танцовщица в «Дон-Кихоте»).

Час присоединиться к *Saison Russés* настал, когда, по предположению Ш. Схейена,⁸ Дягилев, порвавший с Идой Рубинштейн, искал замену актрисе-миллионерше в её экзотическом амплу, ограниченном мимической игрой и статуарной пластикой. Импресарио Г. Астрюк, впоследствии владелец *Théâtre des Champs Elysées*, знакомый с танцовщицами из семейства Барто-Нелидовых по их заграничным вояжам, предложил попробовать на роли *Богини* («Синий бог» Р. Ана) и *Главной Нимфы* («Послепудовенный отдых Фавна» на музыку К. Дебюсси) младшую представительницу фамилии. Псевдоним «Редега» тут никому бы ничего не сказал, воспользовались апробированным старым. Участие новой *Lidia Nelidoff* в спектаклях сезона 1911/1912 годов большим событием не стало: «Синий бог» провалился, а место в «Фавне» быстро оказалось занято другими. Судя по единственному сохранившемуся письму к мужу, сама исполнительница тоже не слишком оценила исторический шанс, предоставленный судьбой.

Л.К. Лупандина [Нелидова-Редега] – П.А. Подобеду
19 мая 1912 года, Париж

<...> Эту неделю я не танцую, ибо идут вещи, в которых я не участвую, но у меня будут репетиции с Нижинским в *D'apres midi d'un Faune*. На следующей неделе я буду выступать в двух вещах в вечер, в «Синем бобе» и в *D'apres midi d'un Faune*. Я думала, что жуже и уродливый танца богини в «Синем бобе» ничего быть не может, но оказывается, что жестоко ошибалась. Мой танец, т.е. вернее, моя роль главной нимфы в «Фавне» еще ужасней. Из роли Богини мне удалось сделать даже красивую вещь, полную выражения и благородства; я создала эту роль, как выражаются здесь, [но] что удастся мне сделать из роли Нимфы, не знаю.

<...> Все предсказывают «Фавну» огромный успех как *новой слову в искусстве* (выделено авт. – А.Н.), и что мне очень выгодно будет выступить в нем вместе с Нижинским, он играет Фавна, а я Нимфу, в которую он влюблен; у меня будет золотой парик и белый хитон, шитый золотом (выше колен). В «Синем бобе» очень эффектно мое появление из бассейна, освещенно-

го синим, голубым и зеленым светом, я поднимаюсь из люка, стоя на золотом пьедестале с золотой флейтой и цветком в руке. Медленным жестом левой руки и указательного пальца я вызываю «Синего Боба» (Нижинский), который также выплывает на пьедестале из бассейна по левую мою сторону. Это замечательно красивая картина. Мы сидим с минуту, освещенные лунным светом, я вся в золоте, а он весь синий. Потом красива последняя картина, когда Бог восходит по золотой лестнице на небо, я сижу в неподвижной позе на троне, а весь народ лежит перед ним ниц.

Ты не думай, что я такая уродина в «Богине». Я здесь снята на генеральной репетиции и без грима; а в гриме я красавица, как уверяют все. *Mr Jean Cocteau*, автор либретто, каждый раз приходит ко мне в уборную меня гримировать и надо сказать, что он делает это с большим вкусом. В гриме у меня получается тип врубелевской Тамары, что очень идет к этой шапке (Эйфелевой башне, как я её называю).⁹ <...>¹⁰

В том же письме балерина подмечала трещину между Дягилевым и Нижинским, впоследствии обернувшуюся полным разрывом. Едва ли ревность стала причиной удаления её самой из состава антрепризы, скорее главную роль сыграло эстетическое разочарование в подобных сценах и ролях, блестящем *пребывании* среди роскошных интерьеров и облачений. Живописный модерн отходил в прошлое, а *Lidia Nelidoff* явно принадлежала эпохе *fin de siècle* и по внешности, и по психотипу: к примеру, на роль экспрессивно-жертвенной Избранницы в «Весне священной» для следующего сезона она категорически не подошла бы. Однако всё, что было «впитано» в Париже, – и античная пластика «Фавна», и игра с предметами в «Синем бобе» отозвалось позднее в опытах Редеги-хореографа на московской драматической сцене. «Шантан», о котором упоминалось в семейной переписке 1908 года, в биографии Лидии Константиновны тоже имел место, но значительно позже:

Е.Ф. Карри – П.А. Подобеду

17 сентября 1915 года, Москва

<...> Лику не вижу. Они там что-то затевают. Ли́ка готовится танцевать в «Летучей мыши». Дядя Шура¹¹ уже ходил к Балиеву¹² говорить. Лид. Рич. все это, очевидно, от Конст. Дмитр. [Лупандина] держит в секрете, т.к. она непременно хотела, чтобы репетировалось у нас, а не у них, где для этого и пол подходить, и помещение. Так что Сем Ал.¹³ говорит, что если это тайком делается от Кон. Дм., то он на это не пойдет, чтобы потом от него не иметь неприятностей. Мы уже по опыту знаем, что все эти затеи кончатся недоразумением.¹⁴

«Летучая мышь» – артистическое кабаре, открытое артистами Художественного театра, привлекавшее изысканную богемную публику и представлявшее номера, действительно вошедшие в антологию позднего русского декаданса, стало для Лидии Редеги «преддверием МХТ». Ничем серьезным это предприятие, как и предсказывала Карри, не увенчалось; в ноябре 1915 года артистка уехала к месту службы мужа в Гельсингфорс, её сольно-танцевальная карьера закончилась навсегда, а жизнь в искусстве, к вящему сожалению родных, прервалась почти на восемь лет. Казалось, возврата уже и не будет, но упомянутые ранее перемены в судьбе мужа вознесли несостоявшуюся парижскую «звезду» на едва ли предвиденную ею самой высоту.

Работа П.А. Подобеду администратором в сезоне 1918/1919 годов и заведующим постановочной частью Художественного театра с 1921-го по 1926-й отражена, главным образом, в конторских документах, хранящихся в музее МХАТ. Этот архивный комплекс не до конца разобран и потому не вполне доступен, да и сюжет, освещающий им, стоит в несколько в стороне от фабулы настоящей статьи. Интереснее те мимолетные свидетельства о творческом союзе драмы, музыки и танца, что сохранились, к примеру, в архиве композитора:

Р.М. Глиэр – П.А. Подобеду

18 февраля 1923 года, Москва

Многоуважаемый Порфирий Артемьевич, мне придется по совету врача посидеть дома дней десять. Я немного озбочен тем, что мое присутствие, может быть, было бы необходимо при разучивании танца. Очень прошу Лидию Константиновну, в случае надобности, мне позвонить по телефону 1-24-88 и таким образом выяснить сомнения, если они будут. <...>

Всего хорошего. Преданный Вам Р. Глиэр.¹⁵

Позже в статье, посвященной работе с Немировичем-Данченко, Глиэр вспоминал увлечение, с которым режиссер ставил финал спектакля.¹⁶ П.А. Марков, наиболее подробно запечатлевший «Лизистрату», обвинял её танцы в «запоздалом наследии дунканизма, которое могло только компрометировать подлинную красоту спектакля»,¹⁷ однако и он выделял заключительную вакханалию как «олицетворение идеи постановщика».¹⁸ С большим энтузиазмом описана в книге Маркова пластика трагического хора,¹⁹ приписанная, правда, целиком заслуге режиссера.

В поездку по Америке (январь-декабрь 1925 года) чету Подобед не пригласили. Когда же после возвращения Студии с гастролей МХАТ изгнал её из своих стен, а обиженный Немирович-Данченко остался в США с намерением навсегда забыть о прошлой жизни, большинство людей его «партии» уволили или довели до ухода по собственному желанию. Роль Порфирия Артемьевича в истории МХАТ впоследствии замалчивалась, что он и сам уверенно предсказывал, отправляя через океан прощальное послание родственнику.²⁰ Вместе с мужниным было предано забвению и имя жены, хотя спектакли сохранялись в репертуаре достаточно долго, да и сама она не исчезла внезапно с лица земли. С легкой руки П.А. Маркова, «забывшего» упомянуть имя хореографа в своей монографии, все последующие исследователи истории театра присутствие Л.К. Редеги в числе творцов его славы игнорировали. В наиболее полном

на данный момент информационном источнике, юбилейном издании к столетию основания МХТ,²¹ её фамилия упоминается лишь в связи с «Лизистратой» и «Карменситой», наименее танцевальными из работ. Собственно же балетная постановка, «Клеопатра», атрибутируется везде одному только режиссеру Л.В. Баратову, хотя в фондах РГАЛИ и музея МХАТ сохранился целый ряд свидетельств участия хореографа (эпистолярные записки и даже фотографии), да и как могло быть иначе?

Самые мрачные предчувствия Подобеда, впрочем, не сбылись. В 1926 году он стал вторым режиссером на киностудии «Межрабпом-Русь», провел полтора предвоенных десятилетия бок о бок с крупнейшими мастерами, так что потом и сам смог успешно выпускать картины, преимущественно документальные. Лидия Редега-Подобед работавшая во МХАТ не потеряла, правда, её дальнейшая судьба была связана не с основной драматической труппой, где делать танцовщице и хореографу по-настоящему было нечего, но с музыкальными студиями, после 1926 года получившими статусы театров имени своих основателей. До самого начала войны она, без упоминаний в афишах, ставила эпизодические танцы в операх, вела также классы учебной пластики для артистов. В архиве хранятся расшифрованные рукой ею стенограммы уроков К.С. Станиславского в последней из основанных великим режиссером так называемой оперно-драматической студии. Потом была война: по возвращении из эвакуации в театр она вернуться не смогла или не успела, очень недолго (до кончины в 1946-м) преподавала в только что тогда открытой школе-студии МХАТ. Чувствовала ли себя обделенной, создала ли, что как минимум дважды прошла мимо своей судьбы? Или готова была, как многие сотрудники МХАТ, подписаться под признанием «и тынь его светлая»? Судить о том теперь уж мудрено...

Александр НАУМОВ

Примечания

1. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1954. – С. 332-338; *Гиацинтовая С. В.* С памятью наедине. – М.: Искусство, 1985. – С. 284-286 и др.

2. См. *Лещинский А. А.* Танец в системе профессионального становления актера драматического театра в России. Дис. ... канд. иск. – М.: РАТИ – ГИТИС, 2012. 173 с.; *Лещинский А. А.* Танец в драматическом театре // *Балет.* – 2010. – № 4. – С. 32-33.

3. «Московский художественный балет» под руководством В. А. Кригер был основан в 1929 году; с 1933-го сотрудничал, а в 1939-м объединился с Музыкальным театром им. Вл. И. Немировича-Данченко.

4. См. об этом, напр. *Юшкова Е. В.* Пластика преодоления. – М.: Литагент Ридеро, 2016. – С. 4-5.

5. См. Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919-1943. Ч. 1. 1919-1930. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – С. 77-124.

6. «Клеопатра», имевшая в авторской партитуре название «Египетские ночи», входила в композицию «Пушкинского спектакля», примыкая к операм «Алеко» С. В. Рахманинова и «Бахчисарайский фонтан» А. С. Аренского. Общее руководство постановкой осуществлял Вл. И. Немирович-Данченко, режиссеры Л.В. Баратов, К.И. Котлубай и В.А. Лосский.

7. «Я в ужасе: Лику готовят в шантан...»: см. *Карри Е. Ф.* Письмо П. А. Подобеде от 25 августа 1908 года // РГАЛИ. Ф. 2613. Оп. 1. Ед. хр. 127. Рукон., авторг. Л. 65.

8. См. *Шенг Схейен*. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. – М.: Колибри; Азбука-Аттикус, 2013. – С. 300-301.

9. Головной убор Богини (худ. Л. С. Бакст) представлял собой высокий, около 50 см., остроконечный колпак, украшенный золотыми звездами, с небольшим плюмажем на кончике.

10. РГАЛИ. Ф. 2613. Оп. 1. Ед. хр. 160. Рукон., авторг. Л. 54 об.-56.

11. Барто Александр Ричардович – брат Л.Р. Нелидовой, родной дядя Л.К. Редега-Подобед.

12. Балиев Никита Федорович (1877-1936) – актер МХТ, режиссер, впоследствии основатель театра-кабаре «Летучая мышь».

13. Халатов Семен Александрович (1876-1948) – композитор, ученик Р.М. Глиэра, гражданский муж Е.Ф. Карри, отчим П. А. Подобеда.

14. РГАЛИ. Ф. 2613. Оп. 1. Ед. хр. 133. Рукон., авторг. Л. 143 об.-144.

15. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 425. Рукон., авторг. Л. 1-2.

16. *Глиэр Р. М.* Великий мастер музыкального спектакля [Вл. И. Немирович-Данченко] // Статьи и воспоминания. – М.: Музыка, 1975. – С. 140-141.

17. *Марков П. А.* Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. – М.: ВТО, 1960. – С. 95.

18. Там же.

19. Там же, с. 103-104.

20. *Подобед П. А.* Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко от 26 декабря 1926 года (отправлено 5 января 1927 года) // РГАЛИ. Ф. 2613. Оп. 1. Ед. хр. 82. Машиноп. с помет. Л. 1 об.-10.

21. Московский Художественный театр. 100 лет: в 2 т. Т. 2. Имена и документы. – М.: МХТ, 1998. – С. 277-278.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ
Гиацинтовая С. В. С памятью наедине. – М.: Искусство, 1985. – 544 с.

Глиэр Р. М. Великий мастер музыкального спектакля [Вл. И. Немирович-Данченко] // Статьи и воспоминания. – М.: Музыка, 1975. – 220 с.

Лещинский А. А. Танец в драматическом театре // *Балет.* – 2010. – № 4. – С. 32-33.

Марков П. А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. – М.: ВТО, 1960. – 408 с.

Московский Художественный театр. 100 лет: в 2 т. Т. 2. Имена и документы. – М.: МХТ, 1998. – 296 с.

Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919-1943. Ч. 1. 1919-1930. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 440 с.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1954. – 516 с.

Шенг Схейен. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. – М.: Колибри; Азбука-Аттикус, 2013. 608 с.

Юшкова Е. В. Пластика преодоления. – М.: Литагент Ридеро, 2016. – 276 с.



КОРЕЙСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС БАЛЕТА

В Сеуле с 19 по 23 июня 2019 года состоялся XII Корейский международный конкурс балета. В конкурсе приняли участие 170 молодых исполнителей из 14 стран мира.

Участники соревновались в трех возрастных группах: юниоры А и Б, старшая группа (сеньоры). В каждой группе по две номинации – мальчики и девочки, мужчины и женщины. Жюри состояло из 11 человек из Южной Кореи, России, Китая, США, Беларуси, Монголии, Польши, Великобритании и Японии. Председатель жюри Хип ЦШ – художественный руководитель труппы «Шанхай-балет».

Конкурс проходил в три тура. На первом и третьем турах исполнялись произведения из классических балетов, а на втором туре – современных хореографов. Результаты всех трех туров суммировались, и эта сумма баллов являлась окончательной оценкой выступления участника на конкурсе. По итогам тайного голосования жюри распределило премии и награды следующим образом:

юниоры А (мальчики)

- 1 премия – Jun Hyoung Yoon (Южная Корея)
 - 2 премия – не присуждена
 - 3 премия – Do Hyon Kwon (Южная Корея)
- Диплом – Seong Un Choo (Китай)

юниоры А (девочки)

- 1 премия – Hirata Arisui и Shoda Noa (обе Япония)
- 2 премия – Na Neul Kim (Южная Корея) и Ye Jin Choi (Китай)
- 3 премия – Min Koung Kim и You Jung Jung (Южная Корея)

юниоры Б (мальчики)

- 1 премия – Gyeong Ho Kang (Южная Корея)
 - 2 премия – Hyun Mo Koo (Южная Корея)
 - 3 премия – Davi Gabriel da Silva Franco (Бразилия)
- диплом – Иван Матвеев (Россия)

Победители в старшей группе с членом жюри.



старшая группа (сеньоры)

С.А.Усанов и Юлия Москаленко.



мужчины

- 1 премия – Станислав Ольшанский (Украина) и Sun U Lim (Южная Корея)
- 2 премия – Юрий Выборнов (Россия), Se Yong Kim, In Gyt Baek (Южная Корея)
- 3 премия – Chang Hui Lee, Hyung Jun Ju, Ji Won Park (Южная Корея)

женщины

- 1 премия – не присуждена
- 2 премия – Юлия Москаленко (Украина)
- 3 премия – Chinbat Duurenjargal (Монголия), Yu Jeong Choi, Joo Mi Jang (Южная Корея)

«YOUTH AMERICA GRAND PRIX»

Гран-при

Габриэль Фигередо (18) – Школа Джона Кранко при Балете Штуттгарта, Германия

ЖЕНСКАЯ ГРУППА

- 1 место: Грейс Керролл (15) – Академия Тэня Пирсон, Австралия
- 2 место: Язмин Верхаж (16) – Балетная школа Театра Базель, Швейцария
- 3 место: Арианна Кросато Нюманн (16) – Профессиональная балетная школа «Данзаира», Перу

МУЖСКАЯ ГРУППА

- 1 место: Джунсу Ли (16) – Корейский Национальный университет искусств, Южная Корея
- 2 место: Франсиско Гомес (15) – Академия Аннарелла, Португалия
- 3 место (сопозризеры):
Жоаким Гаубека (16) – Балетная консерватория Кери, Северная Каролина, США/Аргентина
Харольд Мендес (17) – Школа Кубинского балета в Сарасоте, Флорида, США

СРЕДНЯЯ ГРУППА (12-14 лет)

Молодежный Гран-при
Даррион Селлман (14) – Балетная академия Лос-Анджелеса, Калифорния, США

ЖЕНСКАЯ ГРУППА

- 1 место: Ребекка Александрия Хадиброто (12) – Танцевальная академия Марули, Индонезия
- 2 место: Ава Арбакл (14) – Элит Классикал Коучинг, Техас, США
- 3 место: Мэдисон Браун (13) – Танцевальная студия Ленц, Флорида, США

МУЖСКАЯ ГРУППА

- 1 место: Миша Бродерик (13) – Балетная академия Мастер, Аризона, США
- 2 место: Андрей Хезус (13) – Бале Жовем Де Сао Винчене, Бразилия
- 3 место: Сеунгмин Ли (14) – Санг Хуа средняя школа искусств, Южная Корея

МЛАДШАЯ ГРУППА (9-11 лет)

Младший Гран-при
Корбин Холловэй, Школа и Консерватория Ситиданс, Мериленд, США

ЖЕНСКАЯ ГРУППА

- 1 место: Марта Савин (11) – Данс Планет, Румыния
- 2 место: Ксения Косава (11) – Балетная школа Вежновец, Беларусь
- 3 место: Наташа Фурман (10) – Танцевальная студия Not Your Ordinary Dancers, Нью Джерси, США

МУЖСКАЯ ГРУППА

- 1 место: Матис Лаевенс (10) – Балетная кола Раймонда, Бельгия
- 2 место: Каи Сато (11) – Балетная академия У, Япония
- 3 место: Айдэн Джонс (10) – Балетная консерватория Индианы, Индиана, США

ПА ДЕ ДЕ

КЛАССИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

- 1 место: Гран па классик, Академия Аннарелла, Португалия и Балетная академия «Мастер», Аризона, США
- 2 место: «Спящая красавица», Корейский Национальный университет искусств, Южная Корея
- 3 место: «Арлекинад», Школа балета и театра Базилеу Франка, Бразилия

СОВРЕМЕННАЯ КАТЕГОРИЯ

- 1 место: «Фаунд Фит», Классическая балетная академия Дмитрия Кулева, Калифорния, США
- 2 место: «Монстер», Танцевальный театр Одаж, Нью-Йорк, США
- 3 место: «Браш», Школа танцев и искусств DNA, Португалия

АНСАМБЛИ

- 1 место: отрывки из балета «Декаданс», Балетная школа Унисон, Израиль
- 2 место: «Ритм гор», Академия Аннарелла, Португалия
- 3 место: «Бла Бла Бла», Куруми, Япония



Круглый стол как феномен профессионального общения

Думается, что причина в дефиците общения, характерного для нашего времени.

А атмосфера проведения круглых столов привлекает неформальностью.

Первые круглые столы вызывали спорные мнения. В начале журналисты записывали на диктофон выступления участников профессионалов. И затем публиковали авторские идеи. А участники готовили свои тексты выступления и, естественно, их это не устраивало. К следующим встречам многие не делились чем-то важным и новопринципиальным, и это привело к оттоку интереса в участии в круглых столах журналистов, заявивших, что участие в подобных форумах не их формат. И если такие встречи, их организация финансировалась из бюджета, то постепенное охлаждение заставило многие мероприятия отказаться от их проведения в ходе своих действий и проектов. Так было, к примеру с одним из крупных фестивалей «Open dance».

Для профессионалов хореографии интерес и потребность в подобных встречах не только сохранились, но и увеличились. Постепенно сложилась и форма проведения круглых столов. Прежде всего это не обсуждение показов (концерта, конкурса или фестиваля), а разговор о тех проблемах, ситуациях развития и времени, которые проявляются в ходе того или иного периода. Для того чтобы определиться в направлениях разговора круглый стол должен иметь объединенную тему. И она должна быть связана с теми проблемами, которые на данном мероприятии объединяют профессионалов в их интересах. И в волнующих вопросах, требующих общения и позволяющих их обсудить. Ведущий или, как принято его называть, модератор – профессионал, владеющий этой темой и уважаемый специалистами, направляет «русло» разговора и по необходимости комментирует выступления.

Возникает атмосфера профессионального общения и совместных рекомендаций по волнующим вопросам развития. Круглые столы отличает не навязчивость позиций, а их изложение. Возникающие спорные вопросы не могут решаться данной аудиторией, но они поставлены и дают возможность размышления. В этом смысл профессиональных дискуссий и встреч на круглых столах их роль во взаимном общении профессионалов, делающих этот вид совместной работы привлекательным для последнего времени. Возможность публикаций материалов этих встреч расширяет аудиторию заинтересованных в развитии профессиональной деятельности специалистов. Это, видимо, и привлекает в этом формате встреч в последнее время. Вместе с тем отличает от конференций, где заранее подготовленные доклады и их изложение являются целью выступающих и имеют важную информационную задачу. И скорее, утверждают, а не обсуждают позиции, что и отличает эти близкие, но различные по задачам формы профессионального взаимодействия специалистов.

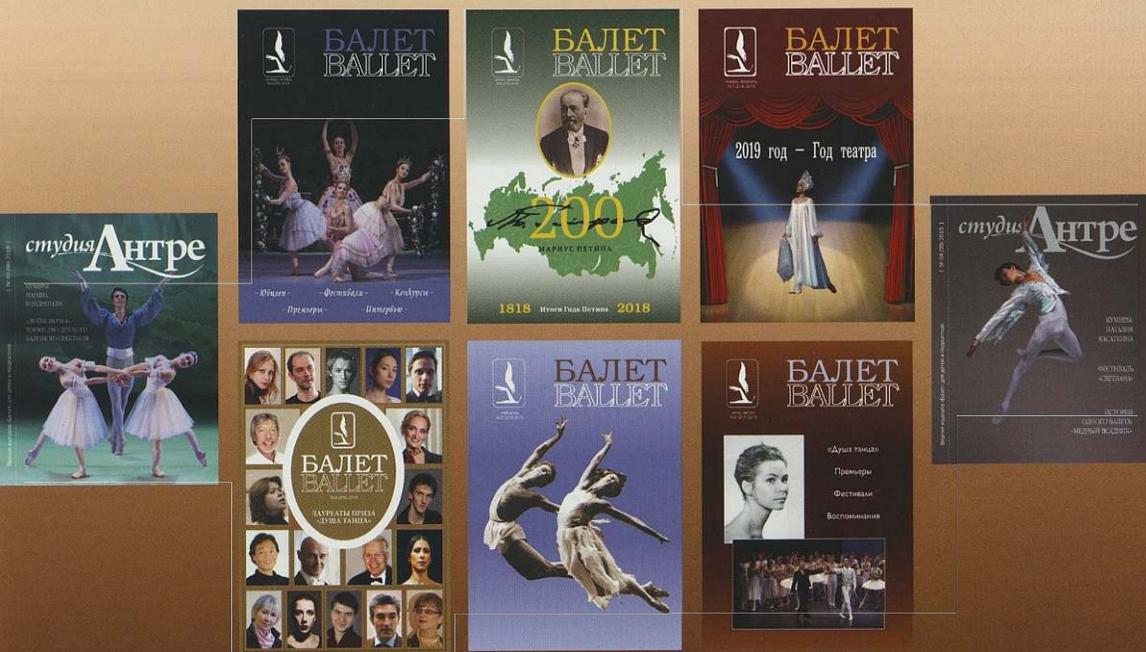
Валерия УРАЛЬСКАЯ

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®

LIVE
YOUR
DREAM!
DreamPointe!™

Пуанты:
DreamPointe
Арт. 0527

Юбочка
Арт. DA 1909M

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

Facebook icon
Instagram icon
grishkoworld
grishko-world.com
grishko-shop.ru
grishkoshop.com

*Исполняй мечты с пуантами DreamPointe

