



БАЛЕТ

BALLET

ноябрь—декабрь
№6 (219) 2019



ФЕСТИВАЛИ

ЮБИЛЕИ

РАЗМЫШЛЕНИЯ

ПРЕМЬЕРЫ

ИССЛЕДОВАНИЯ

ПОРТРЕТЫ



Премьеры Года театра



«Кармен-сюита» (Астрахань).
Фото Марины Пановой



«Спящая красавица» (Детский музыкальный театр
имени Н.И.Сац).
Фото из архива театра



Картина «Сад Дульциней». «Дон Кихот» (Екатеринбург).
Фото: ©Ольга Керелюк / Урал Опера Балет

«Принцесса Тур'андот» (Воронеж).

Фото Константина Кириакиди



«Эсмеральда» (Ростов-на-Дону).

Фото из архива театра



«Зимняя сказка» (Большой театр)

Фото Дамира Юсулова



Картина «Тени». «Баядерка» (Пермь).

Фото из архива театра



«Пижамная вечеринка» (Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко).

Фото Карины Житковой





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
ноябрь-декабрь
№6 (219) 2019
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

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

Творческий совет:

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

Иностранная коллегия:
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

ПРЕМЬЕРЫ ГОДА ТЕАТРА

НОТА ВЕНЕ

4 **В.Уральская.** Год театра. Итоги

ЮБИЛЕИ

5 О себе и о времени
(интервью с **Н.Д.Касаткиной**)

9 **Р.Володченков.**

Японка русская душой

ФЕСТИВАЛИ

Международный театральный
фестиваль имени А.П.Чехова

11 **Т.Вольфович.**

Окно в другой мир... а там?

14 **А.Ельцова.** Кармен в стиле НО

15 **Е.Морозова.**

Эксперименты западного мира

17 **А.Ельцова.** Балет в сиянии летних дней



19 **З.Полякова.**

Фестиваль современного танца «Проба №9»

21 **М.Дудина.** О северном танце



При поддержке Союза театральных деятелей РФ

СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Над номером работали:

Т.В.ВОЛЬФОВИЧ

(Ответственный за выпуск)

Е.В.ЗИНОВЬЕВА

(Художественное оформление
и предпечатная подготовка)

Э.И.ВАСИЛЬЕВА

(Технический редактор)

М.Ю.ОРЕХОВА

(корректор)

Редакция:

А.В.ЕЛЬЦОВА

М.В.БАРАНОВА

Д.А.НАБАТОВ (заместитель главного редактора)
О.Ю.ПАНФЕРОВА
Н.Н.ЧИСТОВА

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации

Регистрационное свидетельство от ПИ №
7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2019

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

Учредители

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

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

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

Отпечатано в типографии:

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

Номер заказа 02792-19

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:



Наталья
Касаткина
в балете
«Спартак»
И.Моисеева.

Фото из архива
Н.Д.Касаткиной

ПРЕМЬЕРЫ

- 23 Е.Васенина.** «Лошади поплыли просто так»
«Балет Москва» выпустил спектакль «Танцпол»
к своему тридцатилетию

- 25 Н.Найденова, Б.Сечанова.**
Русский балет в культурной
столице Европы

- 28 В.Уральская.** Галерея «Кармен»

- 30 А.Максов.**
Где мельницы, вертись, танцуют



34 ФЕДЕРАЦИЯ

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

- 35 В.Игнатов.**
Триумфальное торжество:
30-летие творчества



ЗРИТЕЛЬ РАЗМЫШЛЯЕТ

- 39 С.Макин.**
Нельзя дважды войти в одно «Озеро»



КАФЕДРА

- 42 А.Игнатьева.**
Принцесса Аврора и время

- 44 Е.Щепелева.**
Аким Волынский на пороге
создания школы русского балета



ПОРТРЕТ

- 46 В.Черноградская.**
Счастлива любимым делом и семьей

Год театра. Итоги



Поздравляя друг друга с Новым годом, мы обычно подводим итоги прошедшего года.

Они есть у каждого и у всех нас вместе, а конкретно мы попытаемся поговорить об итогах в нашей профессии – искусстве хореографии.

Скажем сразу, всего было очень много, но не было событийного, с чего хотелось бы начать разговор. Несколько обидно констатировать этот факт за год объявленный Годом театра.

Но нужно быть справедливым и сказать об определенных достижениях как в театрах, ансамблях, так и в хореографическом образовании. Скажем так: год рабочий, создающий накопления в ожидании событийных явлений.

Отличительной чертой года стало количество проводимых фестивалей и различных проектов. Проект – это довольно новый для нас формат, который призван быть площадкой для экспериментов. Мастерская Владимира Васильева, спектакли на малой сцене Театра Станиславского, платформа в ансамбле танца имени Годеко, фестиваль спектаклей современных хореографов в Воронежском театре оперы и балета выполнили именно такую задачу и имели, в том числе, зрительский успех.

Ставшие уже ожидаемыми, как данность, фестивали такие, как Чеховский, DancEInversion, Open Dance, Benois De La Danse, продолжили знакомить зрителей с происходящим в мировой хореографии. Юбилейные торжества прошли в честь Екатерины Максимовой, Марины Кондратьевой и Марины Леоновой.

Как бы в свете прошлогодних торжеств в честь 200-летия Мариуса Петипа много внимания театры продолжали уделять традиционным балетным версиям классического наследия.

К сожалению, не богата афиша новых постановок, так необходимых театрам страны, и что особенно важно, мало детских произведений.

Коллективы художественной самостоятельности обрели яркие проекты в лице фестиваля «Светлана» и сказок Илзе Лиепа.

Завершился сезон серией выпускных концертов хореографических академий и училищ, демонстрируя будущее наших сцен.

Редакция журнала провела свой 25-летний юбилейный концерт – церемонию награждения призом «Душа танца» и весь год старалась не упустить важные для жизни наших коллективов события, привлечь к ним внимание общественности.

Иными словами, свою миссию деятели хореографического искусства несли достойно и профессионально.

И завершая год, хочется всем пожелать условий для творческого самовыражения, смелости действий и поддержки окружающих. Тогда выиграет и наш зритель, и само хрупкое, но жизнестойкое искусство танца.

С Новым 2020 годом!

Валерия УРАЛЬСКАЯ



О себе и о времени

ОТ РЕДАКЦИИ:

Готовясь поздравить с юбилеем Наталью Дмитриевну Касаткину, редакция была счастлива вспомнить все годы, которые одарила своим многогранным творчеством одна из самых ярких фигур нашего искусства. Первое – уникальная, ни на кого не похожая балерина, в чьем репертуаре классические, деми-характерные и характерные партии поражали самобытной неподражаемостью, женским обаянием, красотой и драматизмом одновременно. Неожиданный хореограф «в одном пиджаке», как она говорила, с супругом Владимиром Васильевым создавшие прецедент своего репертуара в Большом театре. «Ванина Ванини», «Геологи», «Весна священная» как свежая струя ворвались на академическую сцену Большого театра. Номер «Мир и война» на международном конкурсе вызвал бурю дискуссий о путях нашего театра. Их имя как хореографов утвердил балет «Сотворение мира» в Кировском театре. И уже в своем театре было поставлено большое количество авторских спектаклей. В их основе собственное видение, талант литературного изложения либретто и хореографическое воплощение.

Их спектакли воспитали целую плеяду ярких индивидуальностей в балетном исполнительстве. Владимир Малахов, Ирек Мухамедов, Станислав Исаев, Татьяна Палий, Екатерина Березина прозвучали как звезды именно в этом театре. Многие помнят серию передач на телевидении, ведущей которых была наша юбилярша. Скромный, талантливый, глубоко образованный и красивый Человек - Наталья Дмитриевна сегодня сама рассказала нам свою творческую биографию, которую мы и публикуем.



Наталья Дмитриевна Касаткина.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Цыганский танец.
«Каменный цветок»
(постановка
Ю. Григоровича).



– С чего началось ваше желание танцевать?

– Война, город Каменск-Уральский Свердловской области, мы в эвакуации. На местный строительный завод направили всю группу архитектора Иофана, в которой был папа. Мы жили в маленьком поселке при этом заводе. Жили дружно. Настоящей коммуной. И вот в соседней комнате, где жила другая семья, на столе я увидела открытый журнал с изображением балерины – какая-то старинная гравюра. По-моему, это была Сильфида. Всё, больше для меня ничего не существовало. Летом нас, детей, отправили в пионерский лагерь, и там, на пионерском костре, я танцевала в настоящей голубой пачке с розами. Когда вернулись в Москву, бабушка отдала меня на скрипку, а я мечтала только о балете. Мама пошла и записала меня в хореографическое училище. После войны был колоссальный конкурс – более пятисот человек. Приняли тридцать шесть – в том числе и меня. Вот так я попала в балет.

– Какие педагоги запомнились?

– Я была в экспериментальном классе, потому что поступила в двенадцать лет. Педагоги все были очень хорошие. В конце второго года обучения я получила четверку – единственная в классе. У нас рано началась практика в Большом театре. Мой первый выход на его сцену состоялся в опере «Снегурочка»: вместе с другими детьми я изображала птичку. Помню, меня тогда поразил запах зала Большого театра – смесь духов. Он завораживал... И я стала мечтать только о Большом театре. Ни о каком другом!

– Какие педагоги выпускали?

– Мария Алексеевна Кожухова, Суламифь Михайловна Мессерер. Будучи в выпускном классе я репетировала «Лебединое озеро» с Мариной Тимофеевной Семёновой – она приходила к нам в училище. А Суламифь Михайловна репетировала со мной «Щелкунчик». Партнерами были Виктор Смирнов-Голованов, Борис Петров и Борис Хохлов. Еще не могу забыть «Шо-

пениану». Ее со мной репетировала Вера Васильева, а с ней репетировал сам Михаил Фокин. Когда Голейзовский увидел меня в «Шопениане», он сказал: «Настоящая большая балерина!» Он ошибался – большой балерины из меня не получилась! То есть я выпускалась как чистая классичка. По характерному танцу у меня долго была двойка!

После окончания училища я целый год оставалась вне театра. Ездил со сборными бригадами, танцевала что-то из «Шопенианы». А потом всё-таки попала в Большой «по благу», благодаря ходатайству Сергея Владимировича Михалкова. С ним очень дружила мама. Помню самый первый день в театре: я иду по коридору, навстречу идет богиня – Марина Тимофеевна Семёнова, оборачивается ко мне и говорит: «Девочка, ты сегодня вечером танцуй «Лебединое» – второй и четвертый акт. Спроси у Лиды Хлюстовой». Мы с Лидой пошли и наскоро выучили второй и частично четвертый акт. Меня поставили предпоследней, станцевала я безупречно – Семёнова меня потом даже похвалила. Как я полюбила танцевать в кордебалете! Мне нравилось это «единство вдохновения», как называл кордебалетный танец Леонид Лавровский. Я особо не рвалась в солистки, но меня заметили. Стали ставить в четверки, в двойки... Я танцевала и на пальцах, и на каблучках. Но учила характерный танец заново, потому что в школе меня интересовала только классика. За меня взялся Сергей Корень – выдающийся характерный танцовщик. Он был моим партнером, так же, как и Анатолий Кузнецов, Лев Поспехин. Они меня все учили – учили с отдачей. Пришел Юрий Никола-



В роли Бесноватой. «Весна священная»

евич Григорович. Он опять поставил меня на пальцы в своих балетах. Когда Юрий Николаевич стал ставить первый вариант «Спящей красавицы», он хотел, чтобы я танцевала Фею Карбос (там эта партия была на пальцах). Но я отказалась: не могла много вращаться – начинала кружиться голова. Но всё, что могла, – станцевала. Я очень довольна своей карьерой танцовщицы в Большом театре.

– Что ставили специально на Вас за эти годы?

– Альберто Алонсо поставил на меня партию Рока в «Кармен-сюите». И до сих пор я не могу объяснить нынешним исполнительницам Рока то, что он объяснил мне. Так же, как и партия Кармен, была сделана на Майю Плисецкую, и никто из современных исполнительниц не может с ней сравниться. Это был ее спектакль. В течение десяти лет мы ездили по всему миру с «Кармен», и везде были овации.

Еще на меня ставил Касьян Ярославич Голейзовский. Он меня просто обожал. Это были отдельные миниатюры, номера в его балетах. В «Спартаке» Леонида Якобсона я танцевала сначала фрагменты, поставленные на меня. А потом и Фригию вместе с Марисом Липой и Димой Бегаком. Как я любила этот спектакль! Есть запись адажио Спартака и Фригии в нашем с Марисом исполнении. Мне безумно нравился «Спартак» Игоря Моисеева. Я перетанцевала там всё! Началось с того, что он в ходе репетиций пробовал на мне все главные партии. Потом, правда, пришли балерины, и я танцевала мелочи. Обе постановки не шли из-за колоссальной временной протяженности: пять часов! Арам Ильич Хачатурян боролся за каждую минуту музыки. Только Григорович сумел убедить его сократить партитуру. Потом в своем театре мы сделали свой «Спартак», где использовали фрагменты, пропущенные в спектакле Григоровича. Воссоздали их по запискам Арама Ильича. В нашем спектакле тридцать процентов другой музыки. Мы ездили по Италии, встречались там с историками, обсуждали эпоху Древнего Рима. Игорь Александрович Моисеев в ходе работы над своим «Спартаком» научил нас относиться к спектаклю, как к диссертации. Он вообще стал для нас с Володей учителем. Наш спектакль – это четвертый московский «Спартак».

Все три спектакля – Якобсона, Моисеева и Григоровича – потрясающие! Но «Спартак» Григоровича – абсолютно гениальный.

– На каком этапе своего исполнительского пути Вы поняли, что хотите ставить?

– Мне было девятнадцать лет. Я много танцевала в ГИТИСе, участвуя в студенческих работах, и уже пробовала ставить, думая, что просто показываю движения на музыку. Помню, ставила номера на оперные арии из «Царской невесты», песни



Батильда. «Жизель».

Леонкавалло. Я в группе молодых солистов Большого ездила с концертами по стране. Там и познакомилась ближе с Володиёй Василёвым. С тех пор мы были неразлучны. Володя тоже учился в ГИТИСе. Изучал театральное искусство во всей его полноте. Он написал пьесу, начал писать музыку под руководством Николая Каретникова. Потом решил попробовать себя как хореограф. Первый его номер «Погоня» мы достаточно долго танцевали в концертах. Затем поставил «Итальянское каприччио» со мной в главной роли. Михаил Габович увидел номер и сказал: «Ребята, это свежо, это интересно». После этого мы решили продолжать. Очень много нам дало общение с Николаем Каретниковым: он открыл нам современную музыку, в том числе и Игоря Стравинского. Мы решили сделать совершенно новый балет «Ванина Ванини» по модному тогда Стендалю. В ночь под Новый год мы написали либретто. Стали придумывать какие-то поддержки, движения – уже тогда было не понять, кто из нас что сделал. Да это и не важно. Первые наши два спектакля, «Ванину» и «Геологов», мы ставили по ночам, практически на пенсионерах – только первая линия состояла из молодых. Артисты Большого нас любили, репетировали с огромным удовольствием. В «Ванине» главную партию исполняла Лена Рябинкина, танцевали Слава Сех и Саша Лавренюк – в общем, компания собралась замечательная. Леонид Лавровский посмотрел наши репетиции и одобрил. На прогон пришел Дмитрий Шостакович, сказал, что это очень талантливо – во многом благодаря ему наш первый балет увидел свет. Второй спектакль, «Геологи», мы тоже репетировали по ночам. Екатерине Фурцевой был нужен спектакль на советскую тему – поэтому его пропустили. Вот такими были наши первые балетмейстерские годы. Артисты нас обожали, зрители принимали, власть чинила препятствия. А благодаря «Весне священной» мы получили мировое признание и ненависть руководства. После этого мы не могли ставить шесть лет. Только танцевали.

– И это привело Вас к решению перейти в другой коллектив?



Польский танец. «Лебединое озеро».



Уличная танцовщица. «Дон Кихот».

– Нет, это было гораздо позже. Нас пригласил Андрей Павлович Петров и пригласил поставить «Весну священную» в МАЛЕГОТе. Мы стали первыми балетмейстерами из Москвы, которые ставили в Ленинграде. На нас там смотрели с недоверием. Но «Весна священная» прошла прекрасно. Там были прекрасные артисты. Старейшего Мудрейшего танцевал Николай Боярчиков, который потом возглавил этот театр.

После этого Андрей Петров начал писать музыку, а мы – либретто для «Сотворения мира». Потом стали репетировать в Кировском театре. У нас был Адам – Вадим Гуляев и две Евы – Ира Колпакова и Наташа Большакова. Михаил Барышников в это время ходил в гипсе, изображая больного, потому что не хотел танцевать Гамлета в новом спектакле Константина Сергеева. Однако он пришел на показ первого и второго актов на верхней сцене. После этого гипс слетел, выгнать из зала Мишу было невозможно. Он буквально загорелся этой партией. Когда гасили свет и кончалась репетиция, они с Василёвым начинали фантазировать, придумывать какие-то новые прыжки, каких никогда раньше не было (один из них так и называется – «прыжок Барышникова»). Короче, «баловались». А мы потом всё это балов-



В «Спартак»
Игоря Моисеева.



Цыганский танец.

ство вставили в хореографический текст балета. При нас шутить нельзя!

Потом в 1976 году Петров приступил к созданию оперы «Петр Первый». Мы с Василёвым как авторы либретто углубились в изучение архивных материалов времен Петра. Так прониклись эпохой, что разговаривали между собой на языке его указов! Премьера оперы прошла великолепно.

После этого нас с Василёвым пригласили возглавить Кировский театр. На 28 февраля 1976 года было запланировано представление в качестве художественных руководителей балетной и оперной трупп. Одновременно Игорь Моисеев предложил нам возглавить свою труппу «Молодой балет». В этом ансамбле была одна очень хорошая программа, девятнадцать прекрасных артистов. Но, конечно же, коллективу были нужны полноценные

постановки. Нас поддержали и артисты (а среди них – молодой Дима Брянцев), и Петр Нилович Демичев – тогдашний министр культуры. Именно он сумел убедить нас остаться в Москве.

Мы хотели сделать из «Молодого балета» театр. А для этого нужно было создать репертуар. Мы с Володей сделали с этим коллективом более двадцати пяти спектаклей. Нам повезло в том, что здесь, в Москве, мы имели возможность ставить авторские балеты (в Ленинграде это было бы невозможно). Ставили на музыку Арама Хачатуряна – первый балет, который мы поставили в новом коллективе, был «Гаянэ», а потом состоялся «Спартак». Сотрудничали с такими композиторами, как Николай Каретников, Андрей Петров, Юрий Буцко. Мы с Володей всегда уделяли большое внимание оформлению спектаклей. Счастливы, что с нашим театром работали такие талантливые художники, как Иосиф Сумбаташвили, Елизавета Дворкина. Вместе с Театром классического балета мы прожили более сорока лет.

Этот сезон 2019–2020 у нас юбилейный. На весь год запланирована насыщенная программа: начали, как обычно, летним балетным фестивалем в "Новой опере", показали и классику, и авторские спектакли – «Спартак», «Ромео и Джульетта». Специально для этого сезона мы возобновили наши знаменитые постановки: в сентябре на Новой сцене Большого театра – «Сотворение мира», в октябре там же – «Жар-птица» и «Весна священная». В Кремлёвском дворце покажем «Лисистрату». Но главным событием станет премьера нового балета «Кракатук» на музыку Эдуарда Артемьева. Хочу подчеркнуть, что музыка написана им специально для нашего театра. Мы этим очень гордимся – Артемьев не частый гость на балетной сцене. Премьера пройдет на Исторической сцене Большого театра в январе 2020 года.

Так что наш родной Театр классического балета продолжает жить насыщенной творческой жизнью. И юбилей только повод для новых встреч со зрителем.

Фотографии из архива Н.Д.Касаткиной

Японка русская душой



Масами Чино.

Классический балет никто в мире так сильно не любит, как японцы. И сегодня в России, наверное, не найти балетной труппы, где бы ни танцевали японские артисты. Причину проявлений столь стойкого интереса, возможно, стоит искать в таком понятии, как традиция. Ведь именно традиции влияли на развитие классического балета и помогли ему достичь уровня великого искусства. И именно традиции играют основополагающую роль в жизни каждого японца. А еще японцев отличает такое важное качество, как трудолюбие, без которого в балете невозможно достичь серьезных результатов.

Классический балет надежно связывает Россию и Японию. И вдвойне ценно, что эта связь искренняя, духовная, культурная, помогающая полезно и долговременно взаимодействовать русским и японцам. И абсолютно закономерно, что русский классический балет стал частью программы масштабного проекта «Год Японии в России 2018-2019», призванного развивать и укреплять отношения двух народов.

Балетные истории о русских японцах могли бы составить объемный и познавательный литературный труд. И каждая из этих историй особенная, раскрывающая не только образ конкретного человека, но и суть феномена, связанного с целым народом – необычайно целеустремленным, живущим в гармонии с окружающим миром.

История Масами Чино, японки, родившейся в Токио и с трех лет начавшей заниматься хореографией в студии своей матери Томико Тонигучи, пример того, как любовь к балету привела юную девушку в Россию и помогла ей стать настоящей балериной, чьими успе-

хами гордятся ее родные, соотечественники, педагоги и друзья.

Невысокого роста, с идеальной осанкой, блондинка, что для японки большая редкость, Масами притягивает внимание не только необычной внешностью, но и положительной энергией, воспитанием, живой реакцией. И буквально с самых ранних лет она поражала усидчивостью, умением идти вперед, не задевая других, находить внутри себя питательный источник. Работоспособная, вдумчивая и очень критичная по отношению к себе, Масами привлекала многих своих педагогов и коллег: в Московском хореографическом училище – Ирину Сырову, Елену Рябинкину, Зою Ляшко; в Театре «Русский балет» – Вячеслава Гордеева, Ольгу Коханчук, Юрия Бурлаку, Виталия Ахундова... Открытая, контактная, эмоциональная Масами оказалась близка по духу русским и здесь, в России, она нашла свое призвание, обрела семью и вторую родину.

Не так давно Масами Чино, у которой позади многие годы успешной артистической карьеры, отметила свой юбилей. И она,

Масами Чино. Pas d'esclave из балета «Корсар».

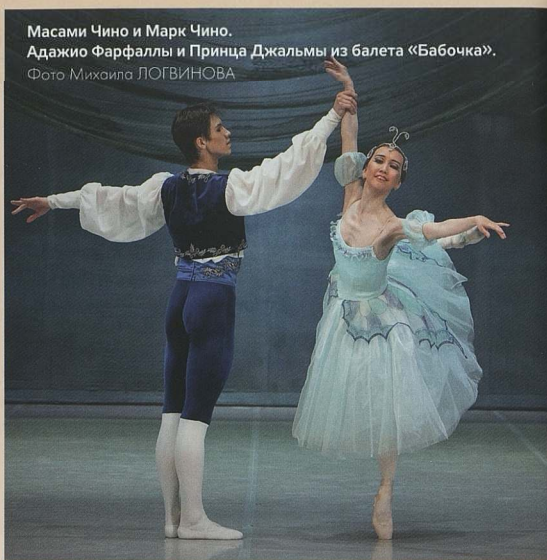
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



уже будучи опытным педагогом-репетитором и руководителем балетной студии при Посольстве Японии в Москве, однако, не торопится прощаться со сценой. Выступления балерины на ее творческом вечере, проходившем при активном участии артистов Московского областного государственного театра «Русский балет» (художественный руководитель Вячеслав Гордеев), стали приятным сюрпризом для почитателей ее таланта и своеобразным благодарственным приношением тем, с кем оказалась связана личная и творческая жизнь Масами.

Устроенный в честь и ради Масами Чино большой праздничный концерт под названием «Русский балет в японском сердце» прошел на сцене Московского Губернского театра. В его двухчастной программе преобладали фрагменты из спектаклей наследия классического балета. Сама же виновница торжества показала pas d'esclave из балета «Корсар». Технически сложный, с виртуозными элементами номер балерина станцевала легко и академично, сохранив необходимый темп и артистическую подачу. Запомнилась яркая характерная «Качуча» из балета «Хромой бес» (хореография Фани Эльслер), которую Масами исполнила темпераментно и практически безупречно по стилю. В адажио Фарфаллы и Принца Джальмы из балета «Бабочка» (хореография Пьера Лакотта по М. Тальони) партнером Масами выступил ее сын Марк Чино. Внимательный к своей даме кавалер почувствовал романтический характер номера и очень элегантно сумел преподнести все па балерины. Один из самых любимых своих номеров – «Слепая» в хореографии Вячеслава Гордеева – Масами проникновенно исполнила вместе с Денисом Зверевым.

Среди других участников концерта запомнились Екатерина Мартинес и Айтал Ефимов (па де де из балета «Арлекинада» Петица), Нина Колоскова и Дмитрий Котермин (па де де Сванильды и Франца из балета «Коппелия»), Сиори Фукуда и Олег Карацев (па де де Жанны и Филиппа из балета «Пламя Парижа»), Дарья Дарина (Наяда), Михаил Мартынюк (Маттео) и Ксения Бойко (Джианина) в сцене из балета «Наяда и рыбак», Ирина Аблицова (Гамзатти) и Мстислав Арефьев (Солор) в сцене из балета «Баядерка». Профессионально и артистично показались в Детском танце из «Коппелии» и арапчатах из «Баядерки» воспитанники



Масами Чино и Марк Чино.
Адажио Фарфаллы и Принца Джальмы из балета «Бабочка».
Фото Михаила ЛОГВИНОВА

хореографической студии Школы при Посольстве Японии в Москве (художественный руководитель Масами Чино).

Этот балетный вечер собрал в зале заинтересованных и совсем не случайных зрителей. Всем им, так или иначе, было важно соприкоснуться с искусством балета, которому посвятила свою жизнь русская душой японка Масами. В этот особенный для балерины день ее пришли поздравить близкие, родственники, друзья, наставники и коллеги, а также высокие гости из Посольства Японии в Москве во главе с Чрезвычайным и Полномочным послом Японии в Российской Федерации господином Тоёхиса Кодзуки. Прошедший концерт-бенефис Масами Чино стал одним из знаковых культурных событий Года Японии в России.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

МОСКОВСКИЙ
ГУБЕРНСКИЙ
ТЕАТР
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ
НАРОДНЫЕ АРТИСТ РОССИИ
СЕРГЕЙ БЕЗУБАКОВ

Масами Чино

РУССКИЙ БАЛЕТ В ЯПОНСКОМ СЕРДЦЕ



На афише юбилейного концерта «Качуча»

в исполнении Масами Чино.



МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМ. А.П. ЧЕХОВА

Окно в другой мир... а там?

Под занавес прошлого сезона завершился четырнадцатый Международный театральный фестиваль имени Чехова и как всегда поразила разнообразием своей программы. Если говорить о хореографическом блоке, то весьма трудно поставить два хоть сколько-нибудь схожих спектакля, настолько далеки они друг от друга. Всё это несмотря на то, что в этом году была значена одна доминирующая над всем тема и проблематика: 70 лет со дня образования Китайской Народной Республики и установления дипломатических отноше-

ний между нашими странами. Китайская программа преобладала, но и она не была однообразной.

Уже более четверти века этот фестиваль открывает перед российским зрителем своеобразное окно в другой художественный мир, в своей основе зарубежного искусства, считающегося современным и даже авангардным. В этом году окно получилось весьма широким, а знакомство нашего зрителя с другим искусством весьма полноценным.

Так что же там... за окном?

Европеизированный Восток или восточный Запад?

Китайская программа включала несколько хореографических и близких к ним произведений. «Эхо вечности» (Шанхайский балет), одноактные балеты (Театр танца Тао из Пекина), «Одиннадцать воинов» (труппа Джеки Чана из Пекина) – все они заслуживают особого внимания и анализа.

Первое произведение «Эхо вечности» поставлено европейским хореографом Патриком де Бана, уроженцем Гамбурга, учеником и исполнителем таких видных хореографов, как Джон Ноймайер, Морис Бежар, Начо Дуато, Иржи Килиан, Уильям Форсайт, Охад Нахарин. Да и вся остальная постановочная группа предельно интернациональна. К тому же и музыкальный материал скомпонован из музыки Востока и Запада, от барабанов Кодо до Филиппа Гласса.

В основе произведения завораживающая легенда об императоре Сюань-цзуне и его роковом влечении к любимой наложнице Ян-Гуйфэй, но рассказанная по законам европейской драматургии. Де Бана разворачивает основную любовную историю через несколько дуэтов, прерывающихся движениями



«Эхо вечности».

Фото Владимира ЛУПОВСКОГО

Сцена из балета «Эхо вечности».

Фото Александра КУРОВА / Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова



кордебалета, и особенно это впечатляет, когда дуэт разворачивается на фоне массового танца, что очень часто создает чисто пластический контрапункт, или когда лирический дуэт идет на фоне весьма интенсивного, а иногда и воинственного танца кордебалета.

Труппа Шанхайского балета вполне оправдывает свое название, так как основа воспитания танцовщиков – классический танец. Хореография европейца де Бана включает множество элементов этого танца. Так в чем же здесь Восток? И всё-таки он ощущается. Прежде всего, в той внутренней энергетической наполненности исполнителей, их почти сакрального отношения к движениям, лексическому материалу, ко всему происходящему на сцене. Спектакль танцуется без пальцевой обуви, но легкое, еле заметное pas de bourree женского кордебалета не оставляет сомнений в том, что это восточный спектакль, так двигаться могут только на Востоке, правда, в данном случае слегка всё-таки европеизированном. Да и в самом содержании произведения сюжет, связанный с самопожертвованием, тоже обнаруживает восточные интонации.

Весьма оригинальным как для Востока, так и для Запада предстал театр танца Тао из Пекина. Серии минималистических экспериментов хореографа Тао Йе вместо названия носят порядковые номера, так как он считает, что слово очень ограничено в своем информационном потенциале. Любое название сдерживает восприятие зрителя, оно направляет его внимание на то, на что указывает хореограф. Тао Йе дает зрителю полную свободу восприятия. Зато он ограничивает свой лексический материал бесконечно повторяющимися весьма незамысловатыми движениями. Это больше похоже на западную модель формалистических поисков, ведь минимализм и повторяемость являются их основой. Возможно, это самый западный из всех представленных восточных творений. Однако скрытые лица исполнители говорят о том, что речь идет не о внешнем содержании, а о внутреннем состоянии, на что действительно ориентирован Восток. Почти магические танцевальные композиции создают завораживающее медитативное воздействие. Призывают покинуть разум и прислушаться к своему сердцу и там найти величайшую мудрость внутреннего порядка жизни, как говорит сам Тао Йе. Остается вопрос: способны ли мы в подобном минимализме увидеть смысл? Или Восток учит его не видеть, а чувствовать. Но во всех программках Тао Йе обозначен как экспериментатор. А эксперимент – это всего лишь поиск, а станет ли он в дальнейшем каким-то направлением в хореографическом искусстве, это еще вопрос.

Китай представил еще труппу Лон Юнь Кунг-Фу Джеки Чана (Пекин).

Режиссер Ху Мин Ву создал спектакль, представляющий в пяти



«11 воинов».

Фото Владимира ЛУПОВСКОГО



«11 воинов».

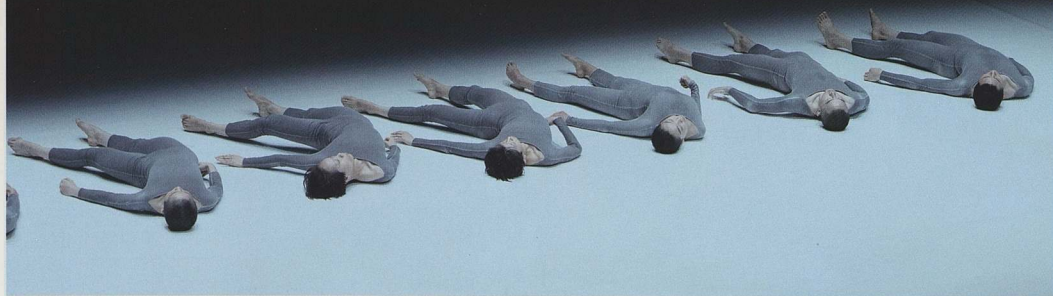
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

актах историю этого единоборства от мифических практик шаолиньских монахов до сложных современных техник. Зрелище, конечно, впечатляющее. Чередование отдельных групп борцов с индивидуальными и массовыми выступлениями, безусловно, создает внутреннюю пластическую драматургию. Но можно ли отнести это к разряду художественных представлений. Если да, то тогда оно будет ближе к шоу со своими эффектами, но слабой содержательности стороной. Отнести это к сценическим видам искусства, наверное, будет большим вопросом. Хотя в современной ситуации тотального взаимопроникновения искусства и поиска расширения выразительных средств – почему бы и нет.

Наверное, ближе всех к аутентичному Востоку были Тайваньские труппы и особенно «Леджэнд Лин Данс Тизтр» (Тайбэй). Спектакль «Вечное движение жизни» – это спектакль-гипноз. Автор визуальной концепции Лин Ли Чен свои размышления

4 & 8 (Театр танца ТАО, Пекин).

Фото Игоря ЗАХАРКИНА





«Вечное движение жизни».

Фото Владимира ЛУПОВСКОГО



о жизни сопоставляет с круговоротом в природе. Это трудно назвать размышлениями, это больше медитативное чувственное осознание того, чем является жизнь. Средства, которыми она пытается воздействовать на зрителя, больше напоминают ритуальные, куда включены и музыка, причем музыканты присутствуют на сцене, и танец, и множество аксессуаров – всё вместе это составляет поэтическую кантину изложения отношения автора к миру и его пониманию. Аутентичность такого самовыражения не вызывает сомнения. Как говорит сама хореограф, она и вернулась в мир искусства после длительного перерыва, потому что заметила излишне сильное влияние западной культуры на традиции ее родины.

Еще один представитель тайваньского искусства, ставший уже почти легендой театр «Клауд Гейт» и его прославленный хореограф Лин Хвай Мин, представил спектакль «Формоза». В прессе уже не раз появлялось известие, что, по заявлению самого хореографа, это его прощальный спектакль, так как в следующем году он решил покинуть пост художественного руководителя труппы. Таким образом, спектакль – своеобразный итог карьеры, и, возможно, совсем не случайно он посвящен его родной стране как дань уважения красоте этой земли, ее легендам и песням.

Первым делом «Формоза» привлекает своей палитрой танцевально-пластического языка. Изящные мягкие и скользкие движения, создающие кантину непрерывно льющейся пластики, даже можно сказать речи, поскольку в силу



«Формоза».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

своей выразительности она говорящая. В этом узнается рука мастера, умеющего составлять из движений фразы, и прежний Лин Хвай Мин.

Но если обратиться к драматургии произведения, то можно обнаружить новые интонации. Спектакль включает девять разнохарактерных танцевальных картин, но они не только танцевальные. Дополнительным выразительным средством является видеоизображение появляющихся, зависающих и исчезающих китайских иероглифов и дикторский текст – все вместе делают спектакль объемным. Однако если рассмотреть драматургическое решение в целом, включая все компоненты произведения, то можно заметить множество как пластических, так и просто сценических контрапунктов, вплоть до откровенного противостояния двух групп танцоров. В прежних спектаклях хореографа драматургическое напряжение достигалось менее заметными приемами, не так откровенно, да и конфликт был больше внутренним, а не открыто внешним. Видно, приобретает достойную славу на европейском континенте, автор не избежал западного влияния.

Восток был представлен еще одним японским театром, но об этом в следующем материале.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ



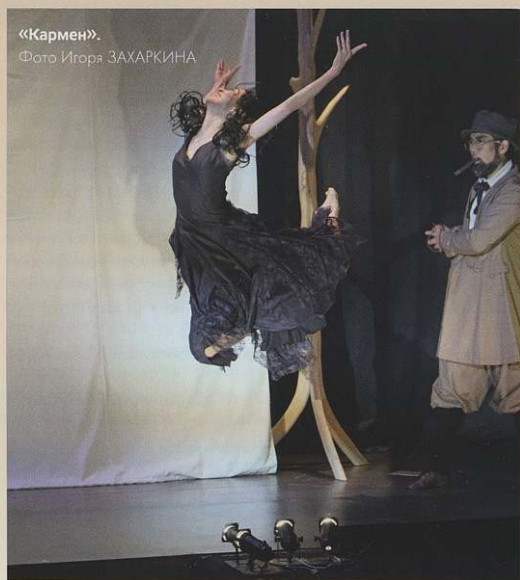
«Формоза».

Фото Владимира ЛУПОВСКОГО

Кармен в стиле НО

Кармен – колдовское имя... Один из самых популярных женских образов в мировой культуре. Сколько снов подарил он композиторам, режиссерам, поэтам. На балетной сцене известные хореографы венчали им своих муз: Ролан Пети – Зизи Жанмер, Джон Кранко – Марсио Хайде, Матс Экк – Ану Лагуну. Сам Мариус Петипа в начале своей карьеры хореографа поставил балет «Кармен и тореадор» (1845, Испания). Но, пожалуй, самым известным балетным воплощением новеллы Мериме стала «Кармен-сюита» Бизе – Щедрина. Всё сошлось в этой постановке: выразительная хореография Альберто Алонсо, лаконичное и яркое оформление Бориса Мессерера, блистательные актерские победы Майи Плисецкой и Алисии Алонсо. Этот балет-шедевр до сих пор не сходит со сцен мира. Зрители открывают для себя новых Кармен и Хосе.

Появление в афише 14-го Международного Чеховского театрального фестиваля спектакля «Кармен», конечно же, заинтересовало. Балет поставлен в Японии компанией «Ноизм» из города Ниигата. А какова она, японская Кармен? Три дня подряд всё новые зрители, приходившие в театр «Геликон-опера», зада-



«Кармен».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



«Кармен».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

речитации-чтения-выкрика». И действительно, на протяжении всего спектакля Археолог-рассказчик комментирует происходящее, актеры в моменты наивысшего напряжения чувств вскрикивают, смеются, плачут. Дзе Канамори вдохновляет подобное соединение жанров: «Я хочу создавать не просто танцевальные произведения, а некий перформанс, композиционное искусство, которое, в конечном итоге, будет представлять театральную культуру моей страны в 21-м веке». По мнению постановщика, это добавляет спектаклю многослойности. Многослойность состояла, пожалуй, в соединении современной экспрессивной хореографии и традиций древнего японского театра. Несмотря на европейские костюмы, это очень японское по духу действо. Еще до открытия занавеса на авансцене находится рассказчик-археолог, по сути, сам Проспер Мериме. В течение всего представления он практически не уходит со сцены: пишет, вспоминает, комментирует происходящее. Его встреча с беглым преступником Хосе происходит за большим белым экраном и решена в стилистике театра теней. Этот прием добавляет повествованию метафоричности, поэтому все ключевые сцены сюжета – встречи и объяснения главных героев – происходят как бы в мире теней. Еще одно обобщение – образ Судьбы, воплощенный в лице зловещего белого карлика. Он бегаёт по сцене мелкими шажками, вмешивается во взаимоотношения героев, подстрекает их на измены и убийства. Воистину это злой гений всего повествования. Да и сама Кармен – персонаж скорее отрицательный. В ней нет ни женской манкости, ни упоения любовью и свободой. Она агрессивна, постоянно выискивает новую жертву, чтобы погубить ее. Свидание с Тореадором превращено в корриду, где Кармен, как бешеный бык, несколько раз атакует героя и, наконец, уничтожает его. Хореограф наделил ее уродливой, какой-то паучьей пластикой. Она постоянно застывает в глубоком плее, широко раскинув руки и глядя исподлобья на новую жертву. В интерпретации Дзе Канамори Кармен-погубительница, не знающая чувства жалости. Антитезой главной героине стал образ Микаэлы. Хореограф укрупнил этот персонаж, вывел его из тени, наделил большими танцевальными кусками. Это и монологи, показывающие эволюцию Микаэлы от простодушной наивной девушки до страдающей женщины, дуэты-диалоги с Хосе, повествоющие о самых разных чувствах. Только с ней Хосе обретает внутреннюю гармонию. Тем страшнее по-

вали себе этот вопрос. Отвечу: такая же и совсем другая. Знакомый сюжет увиден японскими глазами.

Хореограф-постановщик Дзе Канамори учился в школе «Рудра» Мориса Бежара в Лозанне, танцевал в европейских балетных компаниях, затем вернулся в Японию, где в 2004 году основал компанию «Ноизм». «Ноизм» – это творческий мир, соединяющий в себе танец, слово, приемы традиционного японского театра Но. Хореограф так объясняет свой стилистический выбор: «В Японии всё имеет отношение к театру Но, искусству абстрактному и очень телесному одновременно. Мы должны держать его в памяти как основу всего. И потому, хотя я и учился классическому танцу в Европе, всё же остаюсь японцем. Создавая свою компанию, я имел в виду именно этот единственно возможный для нас «изм»: театр Но в сердцевине всего, что мы делаем». В чем же состоит суть театра Но? По словам доктора искусствоведения Н. Анариной, в театре Но «драма-текст... находится в тесном слове с музыкай-ритмом, с танцем-пантомимой-жестом-движением-позой-паузой, с особой техникой

явление Кармен, разбивающей их счастье. Образ Хосе довольно пассивен, он – игрушка в руках судьбы. Герой по-восточному сдержан в своих чувствах, лишь в финальном дуэте с Кармен его танцевальный голос зазвучал в полную силу. Здесь всё – и горечь о загубленной жизни, и безумное влечение к Кармен, и упоение ее любовью. Объятия героев в конце дуэта – момент высшей концентрации чувств перед расставанием.

«Кармен» у Дзе Канамори при всей конкретике постановки

превратилась в притчу о предопределенности судьбы, о двух ипостасях женского естества: разрушающей (Кармен) и создающей (Микаэла). Хореограф-философ рассуждает о том, что есть добро, а что зло в новелле Мериме. И неизбежная победа последнего оставляет горький осадок в душе.

Японская «Кармен» – европейская история, пересказанная восточным мудрецом.

Анна ЕЛЬЦОВА

Эксперименты западного мира

Эксперимент 1. Уильям Форсайт и театр «Седлерс Уэллс» в спектакле «Тихий вечер танца» не всегда тихо, но весьма полноценно исследовали пластику человеческого тела на предмет ее информационной наполненности.

Первый акт практически представляет из себя импровизацию, но не бытовую, как это часто сейчас бывает, а лексическую. Абстрактные, весьма ироничные хореографические зарисовки



«Тихий вечер танца».
Photo by Bill COOPER

демонстрировали способы создания собственной структуры танца по принципу математического моделирования возможных положений тела, где каждая из его частей, будь то одна рука или одна нога, а то и вообще повороты головы могут представлять собой особый информационный конструкт. Всё это можно было бы рассматривать как пластическое хулиганство, если бы оно не было таким привлекательным.

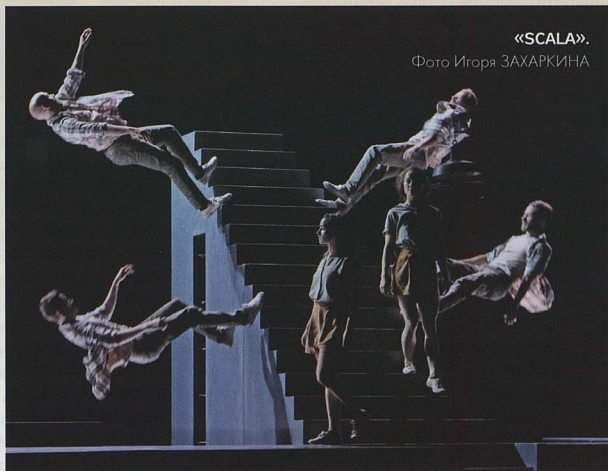
Второй акт представлял из себя уже целостный спектакль, где семеро танцовщиков, сходясь в тройках и дуэтах, своим танцем выстраивают пусть не очень явные, но сложившиеся отношения, придавая этому акту эмоциональный настрой. Лаконичность оформления концентрировала всё внимание на танце. А разные цвета отдельных элементов костюма акцентируют отдельные части тела и их роль в хореографической палитре произведения, придавая всему некий исследовательский момент. А в основном – ну немного побаловались в художественной форме. Получилось весьма занимательно.

Эксперимент 2. Самым оригинальным из всей программы явился спектакль «Скала» компании «Маленькие часы», театр Ла Скала (Париж). Концепция, постановка и сценография Иоанна Буржуа. Он одновременно актер, акробат, жонглер, танцовщик и, тем не менее, один из самых востребованных режиссеров во Франции. Очевидно, из-за наличия нескольких своих профессий он и работает на хрупком

стыке театрального и циркового искусства.

Оригинальность произведения заключается уже в самом отношении к такой форме театрального действия, как спектакль. Выразительные средства «Скалы» существенно отличаются от того, что было принято раньше. К примеру, сценография здесь не просто окружение, в котором действуют исполнители, а чуть ли не главное действующее лицо. Всякое движение в спектакле начинается от того, что какой-то из предметов начинает складываться или ломаться. И только затем следует действие исполнителя, во многом напоминающее то же самое действие. Здесь всё постоянно меняет свою форму и полностью отсутствует статика. В своих высказываниях автор утверждал, что его мечта – это исследовать силу притяжения и преодолеть ее, поэтому в спектакле всё трансформируется, ломаясь и восстанавливаясь. И как будто больше ничего нет. Однако присмотревшись внимательно, несложно заметить в бесконечной подвижности происходящего на сцене некую внутреннюю драматургию, которая придает необходимую спектаклю целостность. Кульминацией является сцена на лестнице со стекающими по ней людьми. Но в данной драматургии кульминация совсем не явная, как всё остальное. Всё происходящее на сцене выглядит как сюрреалистичная череда кадров, но в ней весьма явно проявляется и основная мысль произведения – хрупкость существующего материального, а может, и нематериального мира, их тесная связь и бесконечная трансформация как единственный способ устойчивости.

Эксперимент 3. И опять эта удивительная «Жизель». Высшей точкой хореографической программы Чеховского фестиваля стал спектакль Акрама Хана «Жизель», вызвавший небывалый бум популярности. На него пытались попасть даже те, кто никогда особой любовью к этому искусству не отличался. Да еще и слава бежала впереди спектакля, уже снискавшего лавры



«SCALA».
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

в других европейских столицах. Естественно, возникает вопрос, а благодаря чему, возник столь необычный интерес, вызвавший подобный ажиотаж? Что необычного было в этом спектакле, так сильно взбудоражившем публику? И можно ли предположить, что данная ситуация связана с назревшими в обществе тенденциями относительно художественных предпочтений. Так это или не так, но возникшая ситуация очень сильно располагает к рассуждению на заданную тему.

В целом спектакль выглядит цельным, драматургически стройным и обладает большой силой психологического воздействия. Если говорить о содержании, то Акрам Хан остался верен каноническому сюжету о крестьянке Жизель, девушке необычной по нескольким характеристикам. Однако хореограф весьма актуализировал известный сюжет, сделав главную героиню представителем эмигрантского мира, однако так же, как и в классическом варианте, она отличается от своих соплеменников. Поэтому ее и выбрал Альбрехт, представитель другого мира. Словом, основная интрига сохранена, влюбленные принадлежат разным мирам. Пожалуй, ничего нового, почему же такой успех. Весьма важное отличие творения Хана от других современных авторов, пожалуй, кроется в том, что он сохранил сюжет и жизненную событийность, тогда как большинство современных авторов от этого давно отказались. Причем изложен сюжет в давно известном мелодраматическом ключе. Да, мелодрама ушла со сценических подмостков современности и в течение длительного периода воспринималась как безнадежно устаревшая. И вдруг? Можно ли говорить о назревшей потребности общества к сентиментальной чувствительности в искусстве? Может быть, но... Есть еще одна отличительная черта этого произведения – простота изложения. Никаких особых наворотов как в драматургии, так и в хореографии, уводящих зрителя в глубины подсознания, в спектакле нет. Зато есть высокая степень эмоциональной наполненности, которая достигается многими выразительными средствами. Здесь доминирует чувство.

Спрессованность сюжета, где ни одна сцена не затянута, контрастность чередования эпизодов, постоянные хореографические контрапункты, эмоциональность музыкального сопровождения создают необычайную силу психологического воздействия на зрителя. И очень большая роль в этом принадлежит музыке. Композитор Винченцо Ламани, создав свое творение, лишь изредка намекает на музыкальный первоисточник Адольфа Адана, который лишь изредка узнается в мощном экспрессивном звучании оркестра, дополненного индийскими духовыми и ударными инструментами. Именно музыка придает медитативную интонацию всему спектаклю в первую очередь, захватывая зрителя целиком и полностью. Музыкальная драматургия и придает тот эмоциональный фон всему произведению. Музыка буквально захватывает зрителя своим мощным звучанием, контрастность музыкальных моментов и использованием пауз как драматургических кульминаций.

И дальше это магическое воздействие продолжается и в хореографическом материале. Спектакль начинается танцем кордебалета, изображающим выброшенных работников у большой стены якобы закрывшейся фабрики, где они раньше работали. Танец этот больше напоминает ритуальное действие своими незамысловатыми, но много раз повторяющимися движениями и внушительной внутренней наполненностью исполнителей. В хореографической партитуре тот же самый принцип, что и в музыке, принцип контраста, причем весьма четкого и внушительного. Наполненные внутренней энергетикой, несколько даже воинственные танцы кордебалета сменяются тонким и лирическим дуэтом Жизели и Альбрехта. Их первый дуэт основан больше на прикосновении, чем на слаженном дуэтом танца. Продолжающиеся дальше кордебалетные танцы контрастируют с появившимися из-за стены хозяевами фабрики, танец кото-



«Жизель».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

рых практически статичен, основан в основном на позах. Как и в классической «Жизели» здесь происходит встреча Жизели с Батильдой, но используемая здесь пантомима практически мимолетна, как и все сцены этого балета. Контраст и экспрессия являются основными характеристиками первого акта, заканчивающегося, как в каноническом сюжете, смертью главной героини.

Второй акт, следуя старому сюжету, происходит в нереальном мире, вернее, в соединении реального с потусторонним. Но обо всем этом можно узнать только из программки, в самом спектакле явного указания на это нет. Однако и без нее становится ясно: здесь есть четко обозначенные два мира, разделенные глухой стеной, между которыми и мечется несчастный Альбрехт, который, кстати, не отличается от остальных ни костюмом, ни, по большому счету, пластикой, как, допустим, это было у Матса Эка. Одно понятно практически сразу, что основная идея спектакля в социальной разделенности общества, но она отнюдь не является новой. Она стара как этот мир. Как нет новизны и в теме предательства любви и последовавшего после раскаяния. Правда, в отличие от многих других произведений современного хореографического процесса, увлекшегося поисками формализации выразительных средств и практически полностью отказавшегося от сюжетности, здесь он есть, причем пересказан в мелодраматической тональности даже большей, чем первоисточник. Может быть, в этой мелодраматичности и есть причина. Общество, уставшее от героических событий, повернуло свое внимание к обыкновенному человеческому чувству. После сценических изысков Форсайта, а «Жизель» в программе фестиваля следовала именно за ним, это значительное упрощение формотворчества и возвращение к простой театральной мелодраме, к эмоциональности ее лексического наполнения, возможно, могут быть причиной столь резко возникшей популярности.

Елизавета МОРОЗОВА

От редакции. Чеховский фестиваль еще раз показал, насколько сложным и разнообразным является современный художественный процесс в целом и хореографическое искусство в частности. По всей вероятности, мы живем в совсем не простую эпоху – эпоху перемен, и искусство ярчайшее тому подтверждение. Программа прошедшего фестиваля продемонстрировала, насколько изменилось театральное искусство – новые законы драматургии, новый пластический язык, другие средства выразительности и даже другое содержание. Появились новые имена и состоялась встреча с уже знакомыми. Фестиваль раскрыл перед нашим зрителем новые горизонты. Он поразил нас многообразием. Однако сейчас никто не рискнет утверждать – это начало новой художественной реальности или просто переходный период.

Балет в сиянии летних дней

Москва – балетный город. Летом, когда закрывают сезон городские театры, им на смену приезжают российские и зарубежные труппы. Московская афиша летом представляет собой яркую мозаику: здесь и гастролы академических театров, и фестивали, объединяющие сразу несколько коллективов. Самым крупным из них – Летние балетные сезоны в Российском академическом молодежном театре. Вот уже 19-й год подряд это старинное здание на Театральной площади предоставляет свою сцену балету. Несмотря на именитых соседей – Большой и Малый театры, здесь каждый день аншлаг. Именно на Летних сезонах столичные балетоманы могут познакомиться с творчеством театров с периферии и иностранных звезд, дети – открыть для себя прекрасный мир балета. В зале всегда много юных зрителей, с горящими глазами следящих за происходящим на сцене. Поистине организаторы Сезонов несут балетное искусство в массы!

Итак, главным событием каждого Сезона являются гастролы одной из российских трупп. В 2019 году москвичи познакомились с творчеством Самарского академического театра оперы и балета. Этот творческий коллектив, выпускающий несколько



Ксения Овчинникова – Одетта. «Лебединое озеро».

Фото Ксении ПШЕНИЧНОЙ

премьер в год, всегда был известен, прежде всего, своими классическими постановками. А теперь, когда в 2017 году труппу возглавил Юрий Бурлака, театр превратился в своего рода реставрационную мастерскую классического наследия. В его репертуаре собраны редкие версии традиционных балетов. Этим то и интересна самарская труппа.

Каждый сезон Фестиваля открывает «Лебединое озеро» – символ русской хореографии. Самарцы привезли версию Александра Горского 1920–22-х годов, восстановленную Юрием Бурлакой в 2018 году. Она вызвала споры еще при жизни Горского – не все принимали нетрадиционный «белый» акт, где танцы лебедей напоминали скорее девичьи хороводы, чем строгие диагонали Льва Иванова. Третий акт – бал во дворце – Горский трактовал как некий дьявольский маскарад передетых в национальные костюмы придворных Принца. В него легко вливалась черно-красная свита Ротбарта под звуки испанского

танца. Необычным и философским явилось «Лебединое озеро» в трактовке самарской труппы.

А вот следующий балет – «Щелкунчик», наоборот, оказался традиционной милой сказкой без претензий на какие-либо обобщения. Кирилл Шморгонер поставил красивый дивертисмент для детей. Всё случившееся – лишь прекрасный сон, увиденный Мари в рождественскую ночь. Созданию сказочной атмосферы способствовали декорации и костюмы Марии Вольской.



Сцена из балета «Эсмеральда».

Фото Ксении ПШЕНИЧНОЙ

Пожалуй, самым ярким событием гастролей стала «Спящая красавица». Габриэла Комлева scrupulously перенесла на самарскую сцену версию Константина Сергеева, в которой когда-то блистала сама на Кировской сцене. «Спящая красавица» в трактовке Сергеева – своего рода эталон воплощения этого балета, вобравший всё лучшее из предыдущих редакций. Хореографическое совершенство шедевра Мариуса Петипа вдохновило труппу. Кордебалет пленял стройностью линий, феи и герои сказок создавали яркие характеры, прима театра Ксения Овчинникова вдохновенно порхала по сцене, легко справляясь с хореографическими трудностями. Во всем чувствовалась рука мастера. Комлева постаралась привить самарским танцовщицам высокий петербургский стиль исполнения, благодаря чему труппа буквально преобразилась. Соратником постановщика здесь выступил мэтр отечественной сценографии Вячеслав Окунев. Его роскошные костюмы точно соответствовали эпохе Короля-Солнца, а уходящие вдаль парковые перспективы, казалось, сошли с полотен Клода Лорена.



Элоиз Бурдон и Жереми-Лу Кер «Жизель».

Фото Георгия МИГУНОВА



Алевтина Касаткина и Сергей Скворцов. «Дон Кихот».

Фото Николая МАЙОРОВА

Венчал гастролы балет Цезаря Пуни «Эсмеральда» также в редакции Бурлаки. Он проделал огромную научную работу – восстановил по записям, хранящимся в Гарвардской библиотеке, утраченные фрагменты хореографии. Так появились, среди прочих, новые вариации и «Танец с корзиночками» – большой женский ансамбль второго акта. Атмосферу средневекового Парижа, его площадей и дворцов создали талантливые декорации Окунева.

Из исполнителей хотелось бы отметить академичную Ксению Овчинникову – приму самарской труппы. Хорошая школа (Ксения – выпускница Пермского училища) позволяет ей успешно исполнять все ведущие роли в театре. Легкостью и артистизмом пленяла Марина Накадзима. Какую бы партию она ни танцевала – Сверстницу Принца в «Лебедином озере» или Эсмеральду, ее танец дарит ощущение радости. Настоящим любимцем московской публики стал виртуозный и артистичный Максим Маренин. Его Шут из «Лебединого озера» получил заслуженную овацию.

Хочется, чтобы танцовщики и солисты миманса больше работали над искусством пантомимы, что немаловажно для балетов классического наследия.

Еще одной традицией Летних сезонов РАМТа стало приглашение зарубежных звезд балета. Каждый год имена разные. В этом году солисты Гранд Опера Элоиз Бурдон и Жереми-Лу Кер исполнили главные партии в балете «Жизель» с труппой Классического балета Арт-Да (художественный руководитель В. Грищенко). Столичные зрители с нетерпением ждали встречи с французцами, ведь увидеть иную интерпретацию этого старинного балета всегда интересно. К сожалению, ожидания не оправдались. Свои партии Элоиз и Жереми-Лу выучили буквально накануне приезда в Москву и, возможно, еще не успели вжиться в них. Технически они также не смогли проявить себя. В редакции В. Грищенко хореографический текст балета достаточно урезан: в первом акте герои более мимируют, чем танцуют, во втором им оставлено адажио и пара вариаций, которые были исполнены без блеска. Элоиз Бурдон, в отличие от партнера, попыталась вникнуть в образ Жизели, особое внимание уделив сцене сумасшествия, ставшей самым ярким моментом спектакля. Хотелось бы отметить Мирту в исполнении солистки труппы Юлии Червяковой. Молодая балерина обладает хорошей техникой – высоким прыжком. Она создала образ непреклонной и мстительной повелительницы вилис. Каждый вечер театр показывал какой-либо спектакль классического наследия. Надежда Иванова своим технически уверенным танцем доказала свое право называться примой театра Арт-Да. Запомнилась и приглашенная солистка из Музыкального театра имени Н. Сац Алевтина Касаткина в балете «Дон Кихот». В паре с приглашенным солистом труппы Сергеем Скворцовым они создали запоминающиеся образы главных героев. Сергей Скворцов стал открытием для московской публики, его техническое мастерство и артистизм вызывали неизменный восторг зрительного зала.

Упоение танцем и образом – так, пожалуй, можно обозначить творческое кредо танцовщика.

Еще одним участником Сезонов стала труппа «Национальный Классический Балет» под руководством Анны Нехлюдовой. Сама Анна определяет свой коллектив как «ревностного хранителя классического балетного наследия». Каждый вечер августа труппа представляла один из шедевров классики. Это и все балеты Чайковского, и «Жизель», и «Дон Кихот», и «Баядерка». Каждая постановка радовала глаз красотой декораций и костюмов. Оформление, достойное академической сцены, – особая гордость театра. Так же, как и небольшой по численности, но слаженный кордебалет. На главные партии Нехлюдова приглашает талантливых танцовщиков из других театров. Это и ведущие солисты Воронежского театра оперы и балета Ю. Непомнящая и И. Негроров, Б. Журилов и А. Содолева из театра Станиславского и Немировича-Данченко. Зрители с нетерпением ждали «Жизель» и «Баядерку» с участием Михаила Мартынюка – любимца московской публики со времен своей карьеры в «Кремлевском балете». Танцовщика отличают великолепная техника, благородство танцевальной манеры, артистический темперамент. Его Альберт и Солор, исполненные по самым



Михаил Мартынюк. «Баядерка».

Фото Николая МАЙОРОВА

высоким канонам балетного искусства, стали событием Летних сезонов РАМТ. Однако и в самой труппе Анны Нехлюдовой есть талантливые солисты. Овации удостоился темпераментный Е. Мигунов – факир Маггадаева. Обратила на себя внимание М. Романова: она истово отплясывала танец с барабанами, заявив о себе как о яркой характерной танцовщице. В сцене «Тени» с балеринским апломбом исполнила первую вариацию.

Завершал Сезоны тот же балет, что и открывал их – «Лебединое озеро». В труппе Нехлюдовой идет классическая версия Петипа – Иванова. Это живой, динамичный спектакль, с убедительной разработкой каждого персонажа. Зал был покори романтичным Зигфридом в исполнении Б. Журилова. Он обладает благородной манерой танца и чувством поэты, что так необходимо в подобных партиях. Свообразным антиподом Принцу стал озорной Шут А. Филимонцева. Казалось, он получал удовольствие от каждой минуты пребывания на сцене. Не ведая преград, взлетал в высокие прыжки и обрушивал в зал каскады вращений. Хотелось бы отметить профессиональную работу кордебалета: несмотря на усеченный состав, ему удалось передать красоту лебединых диагоналей Льва Иванова. «Лебединое озеро» Национального Классического Балета явилось прекрасным завершением Летних сезонов РАМТ.

Два месяца – столько длится фестиваль – своеобразный балетный марафон. Сколько встреч, открытий (а иногда и разочарований) подарил он публике!

Анна ЕЛЬЦОВА

Фестиваль современного танца «Проба №»

«Я хочу, чтобы тетя Валя из соседнего подъезда города Кандалакши понимала и принимала современный танец».

Александр Могилёв



Фото Валентины ЯРЦЕВОЙ

В этом году фестиваль «Проба №» состоялся в третий раз. Каждый год мероприятию присуждается номер. Сезон фестиваля длится с февраля по октябрь. За это время одна и та же программа прокатывается на различных театральных площадках Москвы. В связи с бесплатным участием на фестиваль приходит огромное количество заявок. Из них Александр Могилёв и Антонина Краснова отбирают самые лучшие. По словам организаторов, целью проекта является создание благоприятной атмосферы и условий для того, чтобы российский современный танец стал более популярным и узнаваемым видом искусства. За три года фестиваль перерос в бесконечную цепь событий: показы, мастер-классы, открытые мероприятия в парках Москвы и снова показы. Так до следующей пробы.

Идеолог и лицо проекта Александр Могилёв стал узнаваемой личностью среди зрителей, не относящихся к профессиональному сообществу, благодаря медийным проектам на телевидении.

Именно это помогает ему и его команде продвигать фестиваль, пропагандируя российский современный танец. Талантливый танцовщик из небольшого города Кандалакша закончил обучение в Московском государственном университете культуры и искусств, Австрийской консерватории балета, он победитель множества конкурсов. Александр не первым проходит путь танцовщик – хореограф – организатор, но первым делает это на виду у широкой публики. Используя рычаги нового мира, социальных сетей, он и его дружная команда делает поступательные шаги к реализации своей мечты.

Летняя «Проба № 3» состоялась 4 июля в Московском Театре Луны. Программа состояла из двух отделений и одиннадцати постановок. «Роза Сахары» Евгении Глазуновой, Васко Насонова, Ксении Шлизенгер. Дуэт с интересной лексикой и новым подходом к партнерингу, наполненный цветом «сепия» и таким же настроением, открыл этот вечер. Отрывок из спектакля

«Выборы» (фрагмент из спектакля «Частушки. Твою мать», хореография Александра Могилёва).

Фото Андрея ИВЛИЕВА



Ивана Кожевникова «Спиной» просмотрелся не так внятно. Вырванный из контекста спектакля фрагмент, решенный ожидаемым пластическим ходом. Все танцовщики танцевали спиной к зрителю, что требует тройных усилий для исполнителя. Донести до зрителя свои мысли не поворачиваясь – невероятно сложная задача, с которой может справиться только опытный, профессиональный и одаренный человек. Ярким пятном в первом отделении стала «Бабочка» Павла Рябова. Яркая пара Анна Шульдякова и Павел Рябов создали атмосферу юмора и в то же время смогли донести простую мысль: непрерывную эволюцию человека. Квартет «Монолог» Алексея Расторгуева и дуэт «Вдоль другого» Ольги Тимошенко и Алексея Нарутто радовали глаз. Именно эти работы состоявшихся хореографов с твердым пониманием основ и канонов танца завершили первое отделение.

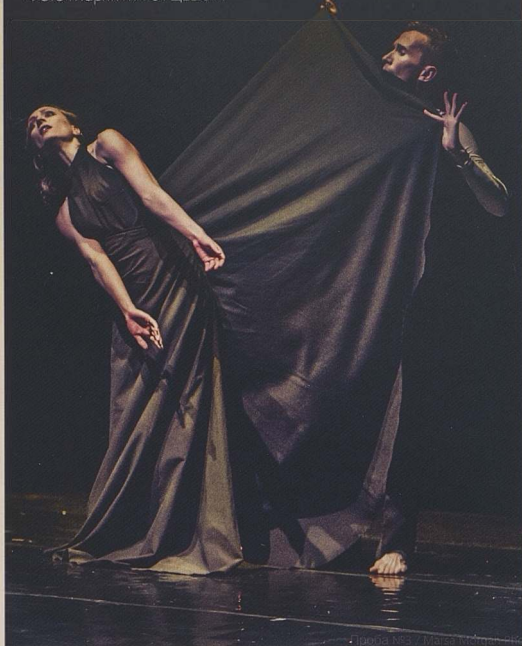
Во втором отделении из череды экспериментальных и студенческих работ можно было выделить необычное соло Антонины Красновой «Псалом». Что-то от последователей Айседоры Дункан было в этом танце. Хореография, граничащая с импровизацией. Псалом – религиозное песнопение. Возможно, хореографу стоило добавить к названию номер, тогда зритель смог бы более точно определить тот светлый и набожный посыл Антонины.

Завершился фестиваль фрагментом из спектакля самого Александра Могилёва «Частушки. Твою мать» – «Выборы». Смелый эксперимент слияния фольклора и агрессивного современного танца в стиле «Танцев на ТНТ» мог бы дать свои плоды, если бы не лубочная подача того и другого. Как будто на показ, не прочувствовав всей глубины исконно русского фольклорного пения и музыки, с некой насмешкой над народными истоками и обрядами. Возможно, такая подача и была замыслом хореографа? В таком случае эксперимент удался.

«Проба №» – это молодой и перспективный проект, проходящий начальный период развития. Как восторженный ребенок изучает мир, так организаторы, одухотворенные своим делом, искренне бьются об стену нашего коммерциализированного мира. Правильная, хорошая, «с горящими глазами» идея всегда найдет свое воплощение. Сотни любителей, молодых исполнителей современного танца влюблены в творчество Алексан-

«Бабочка» (хореография Павла Рябова).

Фото Марии ХУТОРЦЕВОЙ



дра Могилёва и во всё, что он делает. Все они знают, что у них есть шанс попасть на «Пробу» и заявить о себе в столице на хороших, профессиональных театральных площадках. А значит, скоро и «Тетя Валя из Кандаляки» будет любить и понимать современный танец.

Зоя ПОЛЯКОВА

«Песочный человек»

(по мотивам рассказа

Р. Брэдбери,

хореография

Ксении Михеевой).

Фото Евгения ДИДИКА



О северном танце

В столице Карелии в самом начале короткого северного лета произошло неслыханное для города событие – фестиваль современной хореографии Nord Dance. Название события как нельзя лучше отражает суть мероприятия – Петрозаводск действительно на неделю стал центром северного танца. Насыщенная программа фестиваля включила в себя спектакли как своего «местного производства», так и гостевые из Финляндии, Норвегии, Москвы и Екатеринбурга, а также интенсивную образовательную программу – мастер-классы и лекции.

Безусловным хедлайнером фестиваля стала компания Йо Стромгрена (Jo Strömgregen Kompani) из Норвегии. Бравые викинги привезли «Вирус», да такой серьезный, что заразили закаленную карельскую публику скандинавским современным танцем (очень опасное заболевание!).

Простая ясная история, чуть напоминающая отечественному зрителю о замечательной советской фантастике. Некий аппарат вышел из строя, потому что заражен вирусом. Для его восстановления необходимо загрузить в него антивирус на дискете (!!!). Не определено пространство – действие может происходить и на космической станции, и в научной лаборатории, и в бункере. Ясно лишь, что оно замкнуто и изолировано. И еще ясно, что от этой сломанной машины зависит будущее человечества, и починить ее крайне важно.

И во всей этой истории столько мысли, столько остроумия, абсурда, самоиронии. Начиная с того, что в ультрасовременной постановке речь идет об архаичной технологии (дискета), и заканчивая использованием классического танца по его самому прямому назначению – как выразительного средства для ха-

рактеристики ирреального существа. Пожалуй, так отчетливо со времен Тальони никто не разграничивал реальных персонажей и фантастических. Йо Стромгрена наделил классикой... робота! Антропоморфный робот женского пола (впрочем, без отличительных гендерных паттернов поведения) вместе с истеричным ученым и двумя его brutальными помощниками разбираются с поломанным аппаратом. Напряженное, эффектное действие разрешается в итоге самым неожиданным образом: женщина-робот сама оказывается вирусом. Она убивает и аппарат, и двух молодчиков – помощников ученого, оказавшихся тоже роботами.

Казалось бы, причем здесь современный танец?! И как воспринимать такой спектакль? Это балет? Но там же говорят (на древнеисландском языке с вкраплением английского и русского матерного!). И пуантов нет на танцовщице... А еще там много световых эффектов, странное музыкальное сопровождение (саунд-дизайн Ларса Ордала и Ола Эрика Блестердалена), добро в конце не побеждает, справедливость не торжествует, добродетель не вознаграждена.



Мастер-класс Йо Стромгрена Компани.

Фото Дарьи ИВАНОВСКОЙ

«Вирус» (хореография Йо Стромгрена, Норвегия).

Фото предоставлено JO STR MGRN KOMPANI



«Убить Кармен».

Фото предоставлено Compañía Kaari & Roni Martin



И всё-таки это балет. Балетный спектакль XXI века. И все перечисленные «недоразумения» как раз и становятся опознавательными признаками современного хореографического искусства.

А вот от постановки финских соседок повеяло архаикой, несмотря на развитый технический современный танец, которым изобилует «Касание гравитации» Сусанны Лейнонен (композитор Каспер Лайне). Для начала следует разграничить современный танец как технику, то есть выразительное средство в танцевальном спектакле, и современный танец как жанр, в котором эти спектакли создаются. Не углубляясь в дебри классификации, остановимся на утверждении, что сегодняшнее танцевальное искусство выражает эпоху постмодернизма или концептуального искусства (хотя бытует мнение, что и эта стадия уже позади). Технически в рамках conceptual dance может быть применен в общем-то любой танец (даже этнический танец коренного населения Аляски), просто так уж сложилось, что современный танец (contemporary dance) самым адекватным образом выражает идеи постмодерна. И ключевое слово здесь – идеи. В отсутствие внятной идеи даже самый изощренный технически современный танец обесценивается.

А потому прекрасные тренированные полуобнаженные тела танцовщиц компании Сусанны Лейнонен радовали глаз первые десять минут спектакля, еще пять минут удерживали внимание зрелищными трюками на тему игр с гравитацией (к слову, в эти игры еще модернисты 1930-х наигрались), после чего оставили зрителя недоумевать над содержанием балета вплоть до его окончания.

Неожиданным открытием фестиваля стал спектакль «Края» местного производства: творческая команда петрозаводских художников в лице хореографа и режиссера Саши Козина, композитора Саши Мишкина и сценографа Ильи Ершова создали яркое неординарное действо, трудно поддающееся дефиниции. Моноспектакль, по сути (исполнение и идея Саши Козина), с самого начала погружает в сюрреалистическую ситуацию, где автобиографические фрагменты жизни персонажа, простые в своей обыденности, накладываются на мистическую среду – отголосок давно ушедшего прошлого, коллективной кровной памяти североамериканских индейцев. Духи этого прошлого, призраки тех событий, слитки энергии почти физически ощущались в камерном пространстве театра «Творческие мастерские».

Оригинальный саунд-дизайн (композитор Саша Мишкин сопровождал спектакль вживую, находился на сцене, будучи частью действия); танец, современный ли, этнический ли, поставленный ли или импровизационный, многофункциональные декорации-реквизит, неожиданно сильный вокал – всё работало на создание почти гипнотического состояния, словно вводило в транс, держало в напряжении, будоражило воображение

и леденило кровь странноватым животным ужасом, временами обуревавшим.

Яркой вспышкой прошел день финско-испанского фламенко. Вот уж на самом деле оксюморон! Уравновешенные и рассудительные северяне объединились с южанами взрывного темперамента и создали слегка абсурдное зрелище «Убить Кармен». Compañía Kaari & Roni Martin подкрепила вечерние представления (два подряд – в 18.00 и в 20.00!) утренним мастер-классом, где у его участников была возможность испытать на себе всю

«Края» (хореография Саши Козина).

Фото Марии БРУСНИКИНОЙ



силу огненной страсти испанской танцовщицы Марианы Колядо и ее партнера Карлоса Чаморро. Живой (к тому же марширующий!) оркестр, дымовые завесы, разнообразные способы «убийства» героини, интерактивное взаимодействие с аудиторией и, конечно же, танец, его величество танец! Искры летят от каблучков танцовщиц, тела томно изгибаются, пленяя сдерживаемой страстью, руки то нежно воркуют, как голубки, то вдруг взлетают, в стремительном жесте разрезая воздух, – фламенко высшего качества был и остается современным и актуальным искусством, соответствующим одному из главных его критериев – аутентичности.

Образовательная программа фестиваля прошла продуктивно и вызвала интерес широкой аудитории. На лекциях и мастер-классах, не говоря уже об after-talk после спектакля «Вирус», публика собиралась самая разнообразная, с вниманием слушала, задавала вопросы, дискутировала и демонстрировала образованность и приобщенность к театру, к танцу, к искусству.

В целом, вопреки известной поговорке, первый международный фестиваль современной хореографии Nord Dance получился вовсе не комом. Музыкальный театр Карелии задал высокую планку, которую, будем надеяться, впредь будет только повышать!

Мария ДУДИНА

“Лошади поплыли просто так”

«Балет Москва» выпустил спектакль «Танцпол» к своему тридцатилетию

В 2019 году «Балет Москва» отмечает свое 30-летие. Театр был создан в 1989 под названием Русский Камерный балет «Москва» артистом балета, режиссером, администратором, продюсером Николаем Басиным, который на протяжении 1960-1980-х годов был концертным администратором многих известных артистов и коллективов при Союзконцерте: ансамбля Эдди Рознера, Евгения Леонова, Валентины Толкуновой, Валерия Леонтьева, Полада Бюльбюль-оглы, Леонида Сметанникова.

Театр возник после удачной премьеры вокально-танцевального спектакля «Русские женщины» в концертном зале «Россия» в 1988 году на музыку Ильи Петрова-Катаева, сына писателя, соавтора «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» Евгения Петрова. В главных ролях выступили Валентина Толкунова и Николай Басин, задумавший и спродюсировавший спектакль. Поначалу театр был «хозрасчетным». В 1991-м при участии Валерии Уральской театр приобрел муниципальный статус. Русский Камерный балет «Москва» задумывался как театр с классической и современной труппой, репертуар поначалу строился на принципах художественного историзма. Труппа современного танца возникла в 1994 году силами Елены Богданович. В репертуаре Русского Камерного балета «Москва» с 1989 по 2012 год было более 50 названий. Для классической труппы ставили Эдвальд Смирнов, Генрих Майоров, Александр Петухов, Сергей Бобров, Михаил Лавровский, Георгий Алексидзе. В современной труппе, сразу попавшей в фокус внимания профессионального сообщества, спектакли ставили Елена Богданович, Наталья Фиксель, артисты театра Иван Фадеев, Лика Шевченко, Марина Никитина, Дмитрий Немков (восстанавливал «графические балеты» Геннадия Песчаного), Роман Кислухин; сотрудничали Режис Обадия и Константин Уральский, Никита Дмитриевский и Раду Поклитару, Лариса Александрова и Пол Севил Нортон. Первую из своих многочисленных за 30 лет «Золотых масок» театр получил в 2002 году за спектакль «Взлом» голландского хореографа Пола Нортон. В 2004-м – за «Весну священную» французского хореографа Режиса Обадия.

С 2012 года Русский Камерный балет «Москва» называется «Балет Москва» и им руководит директор Елена Тупысева. Куратор



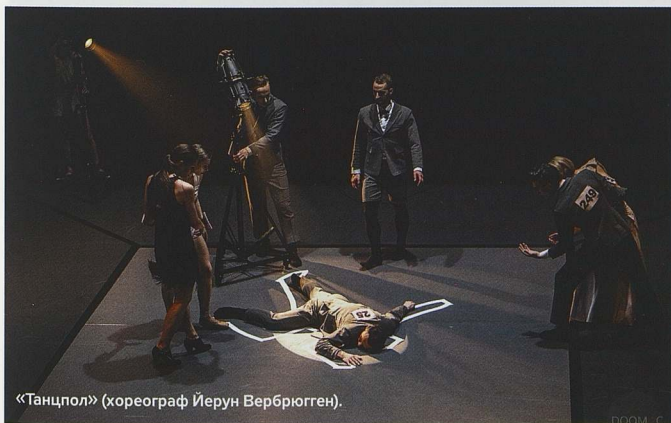
Сцена из спектакля.

тор современной труппы – хореограф Артем Игнатьев. Художественная политика основана на синтезе классики и новаторства. В составе театра по-прежнему две труппы – классического и современного танца, в репертуаре – авторские работы российских и зарубежных хореографов. Артисты труппы экспериментируют с авторской хореографией в рамках ежегодного проекта «Хореодром» («Оркестр. Мера страха» Софьи Гайдуковой и Константина Матулевского, «Ронго-Ронго» Романа Андрейкина). Театр активно показывает спектакли на различных мероприятиях России и Москвы, участвует в Днях города. К своему тридцатилетию «Балет Москва» подошел в отличной творческой и физической форме, и в этом заслуга всех артистов, хореографов, администраторов, которые работали в театре на протяжении всех тридцати лет.

Спектакль «Танцпол» бельгийского хореографа Йеруна Вербрюггена, выпущенный к юбилею, развивает тему суровости артистических будней, которую затронул хореограф театра Артем Игнатьев в современном балете «Эквус» 2013 на музыку Алексея Айги. Equus по латыни «лошадь», и танцмейстер стегает воздух тонким хлыстиком в опасной близости от тел танцовщиков классической труппы. Приказами и криками он запускает обездку «лошадей» по кругу сцены, переводит с аллюра на галоп, пресекает иноходь и, кажется, никогда не снимает с подопечных шоры. В одиночестве же позволяет себе странные танцы, спрятанные от всех.

«Танцпол», в котором перемешаны артисты современной и классической трупп, опирается на знаменитый фильм «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Сидни Поллака 1969 года с Джейн Фонда и Майклом Сарезином. Скорее даже на основу сюжета о танцевальных марафонах времен американской Великой депрессии 1920-х, когда люди неделями соревновались в социальных танцах за бесплатную кормежку и ночлег. Поначалу ими двигало и желание танцевать, и покрасоваться, и хорошо провести время.

В центре танцпола – очерченная белым



«Танцпол» (хореограф Йерун Вербрюгген).



скочем фигура убитого, погибшего человека, место преступления. Распорядитель бала (Илья Карпель) вкрадчивыми жестами и пистолетом в руке приглашает каждую новую пару в круг. Участники пронумерованы, номера не подряд, выбывшие красноречиво взывают белым контуром с линолеума. Танцовщики разминаются под присмотром Распорядителя под расслабляющую, располагающую музыку данс-холлов (композитор Стефан Левин). Место преступления топчут, на нем радуются танцу и жизни. Витальность и оптимизм несбыточных надежд подчеркнуты ярким светом (Дмитрий Разумов), лихорадочным ритмом танцевального коктейля из обрывков классических дуэтов, линди-хопа, вереницы фрагментов социальных и народных танцев.

Гаснет свет, и пары с опущенными плечами, как зомби на невидимой веревке, приходят в квадратуру круга. Распорядитель сам ложится в белый контур в центре танцпола. Участник № 53 (Илья Романов) прилежно укладывает себя в контур смерти, его женщина № 88 (Ольга Тимошенко) из последних сил вытягивает его, чтоб снова вместе встать в строй. А Распорядитель уже обнял пару других романтиков и подталкивает их к контуру-воронке.

Ольга Тимошенко в этом спектакле очень артистична. Сильная, ломкая кукла с очень свободной амплитудой движения. Распорядитель «ценит» ее артистический ресурс и старается подзаработать на ней как можно дольше. Озабоченный сборами и рейтингом, он ползком, с упряжью в зубах, как раненая тягловая лошадь, как бурлак баллрума, тащит платформу с извивающейся на стуле в диком сольном танце участницей № 88: она годится и как одинокого зверя в клетке ее стоит притянуть на зрительскую забаву и зубами. Участница № 583 (Александра Киришина) предается фантазиям в подержках десятка мужчин, садится на поперечный шлагат в воздухе. Группа девушек цитирует баланчинские балеты и танцует на пуантах и в купальниках. Другие переобулись в черные шпильки и белые ролики на

разные ноги: шагать и кататься одновременно смешно и трудно. И все вокруг понимают, чувствуют, разделяют эту волю к экстазу, опьянению общим карнавалом с целью дожить до завтра, всем подавай «вальс с чертовщиной», танцпол как сильноедействующее вещество.

Распорядитель привычно ужасается и безоценочно отталкивает еще одного павшего.

Неоновые выкрики как приказы «LOOK», «DREAMS», «TONIGHT» задают драматургический ритм. Общий морок-вальс ближе к кульминации сменяется зловеще-веселым техно, в который вплетается вокальный речитатив танцовщиц и Распорядителя. Он, трикстер, игрок изящный и жестокий, повторяет в микрофон неким программирующим сознание англоязычным текстом: «Всмотрись в темноту. Свет никогда не погаснет для твоей мечты. Танцуй! Борис! И смотри в тьму». Дуэт участницы № 107 (Анастасия Пешкова) и № 25 (Азамат Ишкин) отчаянный, влюбленный, сопротивляется неизбежному исходу, они не знали куда шли, были не готовы, хотят жить и любить. «Вдур заржали кони, возвращая, / Тем, кто в океане их топил» (Борис Слуцкий, «Лошади в океане»). Но теперь куда там, бездна голодна.

Финальный венский вальс под отчужденное техно в черных купальниках обнажает страдание вальсирующих фигур. Скрытые костюмами и платьями фигуры вальсирующих пар акцентируют мягкость хода, изгибы спин и шей. В черных купальниках мы видим всю механику стилизованного вальса, его боль, натянутые мышцы. Они хотят быть красивыми перед смертью. И показать свои сильные чувства телесно, крупным планом.

«Танцпол» получился сильным и зрелищным высказыванием театра об изнанке профессии танцевального артиста, ее рисках и боли, страхах и упорстве. Уверена, зритель захочет на это посмотреть, как и в 1920-е годы.

Екатерина ВАСЕНИНА

Фотографии Натальи Думко предоставлены пресс-службой театра «Балет Москва».

Русский балет

в культурной столице Европы

От редакции:

Город Пловдив, объявленный культурной столицей Европы этого года, второй по величине город Болгарии. В нем есть тайна, привлекающая туристов всего мира. И дело не только в том, что в нем хранится миф античного мира, а в той атмосфере особой тишины и спокойствия существования жизни. И не поверите, но театр римских времен не достопримечательность, сохранившаяся из глубины веков, а часть жизни самого города.

Да, вы сидите на камнях первого-второго веков, да, это амфитеатр, где на одном из камней сохранилось вырезанное имя «Орфей». Да, вам нужно подняться в гору по огромному количеству ступенек, и вас справа и слева окружают покрытые деревьями сопки, а над сценой скульптуры в арках. И хотите вы или нет, но вы погружаетесь в мир вечного, а искусство тому выражение. Идет ли опера «Риголетто», поет ли джазовая знаменитость, плывут ли лебеди «Лебединого озера» – это всё оно, великое творение жизни, воплощенное средствами вечного искусства. И это право дано отнюдь не самому крупному городу Европы – стать культурной столицей этого года.

Теперь о насущном. В городе Пловдиве Оперный театр был создан 65 лет назад, а балетная труппа была восстановлена режиссером Ниной Найденовой три года назад. Оперная труппа имеет уже большой мировой репертуар, балетная только его обретает. И это всё, конечно, связано с трудностями времени. Но в городе есть энтузиасты, и если их стремление и профессионализм получают поддержку властей, то успех года будет продолжен, и зрители смогут смотреть и слушать в своем театре оперное и балетное искусство, к чему они явно проявляют большой



Ксения Шевцова – Одетта.

интерес. Летом здесь состоялась премьера балета «Лебединое озеро».

Значение этой премьеры, собравшей огромный амфитеатр зрителей, оценивают руководитель оперного театра Нина Найденова и хореограф-консультант по вопросам балета Боряна Сечанова.

Нина Найденова,
директор Государственной оперы Пловдив,
доцент, доктор наук:

Балетная труппа Оперы Пловдив – молодая, состоящая из сильно мотивированных танцовщиков различных национальностей, которые выбрали этот город для начала своей балетной карьеры. В 2019 году Пловдив и итальянский город Матера избраны европейскими столицами культуры. В связи с этим

Сцена из балета «Лебединое озеро».





Никола Хаджитанев – Ротбарт
и Дмитрий Соболевский – Зигфрид.



Ксения Шевцова – Одиллия
и Дмитрий Соболевский – Зигфрид.

возникла идея руководства оперы собрать интернациональную балетную труппу, чтобы соответствовать новому уровню города Пловдива – европейской столицы культуры 2019 года. И вот танцовщики девяти национальностей объединены, чтобы создавать классическое искусство с амбицией, вдохновением и любовью, присущей молодым. К этому времени главным консультантом труппы хореографом Боряной Сечановой уже были сделаны постановки балетов – «Золушка», «Жизель», «Кармен», несколько балетных концертов с участием международно известных балетных артистов. В этом году творческим пиком для труппы стала постановка «Лебединого озера» в уникальном античном театре, которая была частью программы «Пловдив – европейская столица культуры 2019» и фестиваля «Опера Ореп». Для чего в этот важный и престижный для молодой труппы проект, по идее руководства театра, была приглашена русская постановочная группа, доказавшая свой высокий творческий уровень, – балетмейстер Константин Уральский и дирижер Валерий Воронин. У Уральского была сложная задача – работать с танцовщиками различных школ и различным уровнем под-



Танец маленьких лебедей.

готовки и поставить спектакль в довольно сжатые сроки. Эту ответственную задачу Уральский осуществил, пользуясь своим авторитетом, сильным педагогическим чутьем и творческим импульсом, создав целиком совершенный, волнующий и красивый спектакль. Для нас, как руководства театра, сотворение спектакля исключительно важно, поэтому мы благодарны балетмейстеру с такой богатой творческой биографией за то, что принял наше приглашение работать и развивать труппу в таком комплексном проекте, как «Лебединое озеро». Мы исключительно довольны тем, что на спектакле присутствовало более 2000 зрителей. Удовлетворенная и благодарная публика для нас важный факт, который мотивирует нас продолжать развиваться. Мы уверены, что молодая балетная труппа Оперы Пловдив уже завоевала свое постоянное присутствие в творческой жизни нашей страны, стала важным фактором и необходимостью для публики города Пловдива и привлекает всё больше новых почитателей. Вопрос внимательно выстроенной стратегии на пять лет вперед – точно выбранные спектакли, постановщики и педагоги, что составляет основу профессионального развития не только для труппы, но и для ее публики. Планка поставлена высоко, но она заслуживает того, чтобы ее одолеть.

**Боряна Сечанова,
руководитель-консультант балетной труппы:**

Мы очень хотели, чтобы на празднике города, объявленного культурной столицей Европы, на сцене открытого театра было показано именно «Лебединое озеро». Зная академические тре-

бования к исполнению шедевра русского классического балета, я понимала, что труппа не готова. И честно сказала об этом, приглашая Константина Уральского для постановки. И очень благодарна, что он согласился. Но когда на прогоне увидела своими глазами, что он сделал, не поверила своим глазам: труппа выглядела как настоящий балетный театр. «Лебединое озеро» – это экзамен на право называться балетным театром.

Труппа пловдивского театра молодая, она собрана за последние полтора года. Молодая она и по составу артистов. Работая над спектаклем, хореограф проявил себя как профессионал, он стал для молодых старшим товарищем-наставником, педагогом. Это человеческое качество. Он сумел экзерсисом, беседами совместно с репетитором воспитать труппу и в короткий срок поставить столь сложный спектакль.

Меня поразила четкость линий и живая пластика лебединых сцен, красота композиции последней картины, напоминавшей русские хороводы. Спектакль смотрелся как современное произведение и, вместе с тем, являл собой классическое наследие. Хореограф объединил элементы двух времен и сделал это очень интеллигентно. Особенность спектакля в том, что он создан для открытого театра, что создает особые трудности для постановки. С одной стороны, предельная величественность, с другой – сама сцена не приспособлена для театрального спектакля. Это старинный театр. И большая заслуга хореографа в том, что он выбрал молодых солистов и ввел их в атмосферу спектакля-действия. Сегодня, я вижу, всё больше увлекаются техникой. Но это только способ, а не цель. И то, что Уральский сумел сделать с труппой,



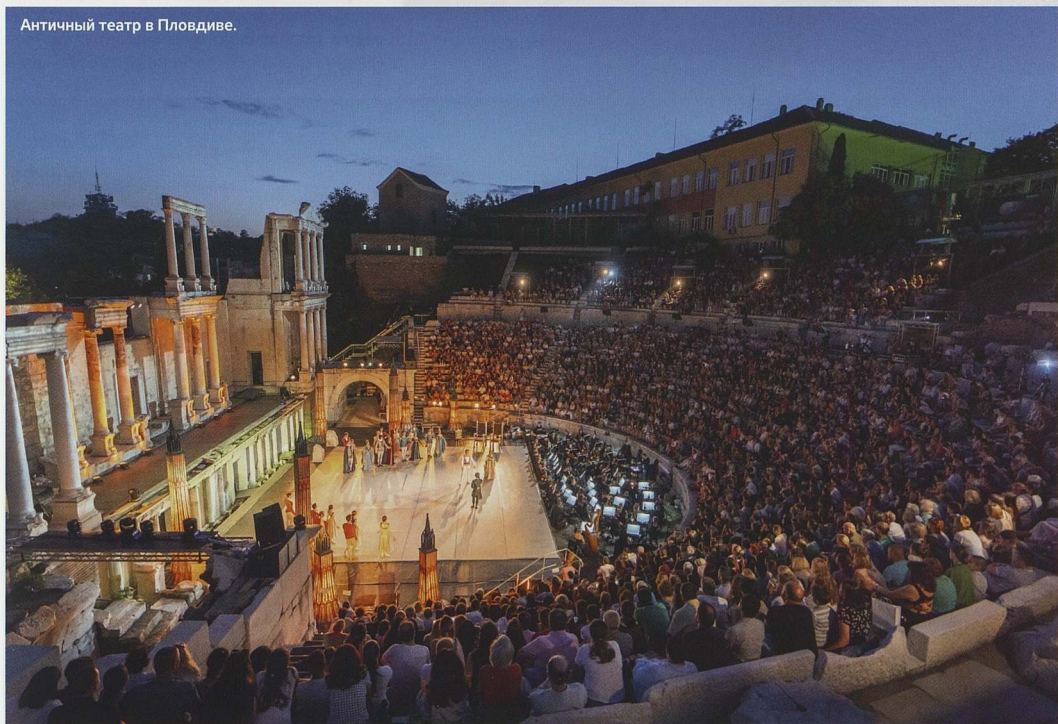
Сцена из балета.

заслуживает особого внимания. Он создал поэтический мир, где жива свежая струя души танца.

Способствовали подлинному успеху спектакля дирижер Валерий Воронин, тонко чувствующий хореографическую версию Уральского, Наталья Коробейникова – репетитор, художник по костюмам Елена Долгалева. Результат дружной работы всего коллектива – ярко прозвучавшая премьера «Лебединого озера» на сцене старинного театра в городе Пловдиве, культурной столице Европы 2019 года, современное дышащее жизнью произведение. Всё свидетельствовало о высоте профессионализма, что так важно и для роста труппы, и для зрителей, получивших радость общения с подлинно прекрасным.

Фото: ©Alexander Богдан Thompson

Античный театр в Пловдиве.



Галерея «Кармен»

Именно в художественной галерее проходит действие спектакля под названием «Кармен – Коллекция» в ансамбле, а точнее сказать, театре «Арабеск» в Софии – столице Болгарии. Авторы спектакля – хореограф Боряна Сечанова, композитор Петар Дундаков, художник Николина Костова-Богданова и артисты этой известной в стране и за ее пределами труппы. Скажем сразу, этот своеобразный современный балет смотрится на одном дыхании. Целостность композиции языка музыки и танца, органика исполнения создают это художественно целостное впечатление. Либретто спектакля, написанное Боряной Сечановой, оригинально интерпретирует тему вечного символа – Кармен. Она символ, она



Таня Кацарова – Кармен.

же существо жизни, человеческой природы. Отсюда это и модный вернисаж костюмов, тема которых – Кармен, и сама жизнь тех, кто собирает и организует эту галерею. Герои обозначены безымянно: Она, Он. Она и есть тот самый дизайнер, который создает удивительные модели. Художник по костюмам Нина Костова-Богданова сделала костюм Кармен ярким и многоликим. Рожденный ее фантазией, он очень хорошо соответствует образу этой героини. Один из ее костюмов – 10-метровое красное платье (потребовалось 138 метров шелка) – своеобразный акцент на ту, что привлечет внимание героя. Он – муж дизайнера, в период семейного конфликта переключает свое внимание на модель. Разыгрываются два треугольника: Он, Она, модель и Он, модель и ее муж. Вот как театр и авторы излагают свою концепцию. «Если мы попытаемся выразить себя в контексте Фрейда, может быть, Кармен поэтически олицетворяет свою идею женского нарциссизма как «сущность» и «судьба» женского существования.

Самовлюбленная женщина смотрит на себя глазами восхищенного ею мужчины. Она любит себя гораздо больше, чем своего мужчину. Ее большая привлекательность имеет и обратную сторону: неудовлетворенный характер влюбленного мужчины и подозрение женщины. Человек, плененный ее обаянием,



Александра Савова в роли модели в ревю дизайнера.

больше не будет иметь ни перспективы, ни будущего. Если он не в состоянии совладать с этим, он уничтожит ее и себя. Это также отношения, которые связывают любовь к смерти. Чувство, любовь, ревность живы, как в реальной жизни, так и в искусстве.

Для создания спектакля была написана специальная музыка: она включает авторский текст композитора Петара Дундакова, цитаты знаменитых тем Жоржа Бизе и записанные и исполненные танцовщиками ритмы национально яркого колорита. Все это соединил в единую музыкальную драматургию композитор, точно воссоздающий сценарный и хореографический замысел Боряны Сечановой.

За годы моего знакомства с творчеством Боряны я не могу не отметить собственный авторский, только ей присущий язык танца. Он включает в себя знание современной техники танца, пластичность и выразительность хореографической фразировки, кантилену переходов и связки движений создают выразительность, образность и смысловую ясность передачи содержания. Ее спектакли («Кармина Бурана», «Ромео и Джульетта», «Фауст») и данное произведение концептуальны. Их отличает художественное восприятие мира самой Сечановой, потому обеспечивает их своеобразие, рождающее интерес у смотрящих.

Сегодня театр «Арабеск» – ее авторское явление. Созданный когда-то другой талантливой выпускницей ГИТИСа Маргаритой Арнаутовой, он как нельзя органично получил свое развитие в названной ею своей преемнице. Боряна Сечанова закончила балетмейстерский факультет ГИТИСа у профессора О.Г. Тарасовой, учителя многих хореографов, чьи имена знает общественность: Е. Панфилов, К. Уральский, Е. Богданович, Г. Адамова. Ольга Георгиевна вложила в них знания и вкус, музыкально осмысленное и стилистически богатое понимание природы танцевального действия в театре. Это определило авторское, собственно хореографическое творческое начало, столь важное для появления спектаклей, причем спектаклей-образов, спектаклей театра танца, к которым, несомненно, относится и «Кармен». Потому зритель и Болгарии, и других стран принимает его с восторгом, долго не отпуская артистов, в чьем исполнении видит действие.

Несколько слов в конце об исполнителях. Они – артисты «Арабеска», они – артисты Боряны Сечановой, они – единое художественное целое. Кармен – Тая Кацарова, Хосе – Василий Дипчиков, Она – Даниела Иванова, Он – Асен Наков, Смерть – Теодора Стефанова. И конечно, наличие такого ансамбля – это единое понимание искусства, которое обеспечивает команда: репетитор-хореограф Олеся Панткина, менеджер Мая Михайлова и весь верный художественному руководителю Боряне Сечановой коллектив театра танца «Арабеск».

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Даниела Иванова (Она) и Асен Наков (Он).



Сцена из спектакля «Кармен – Коллекция».
Фото Костадина ЧЕРНЕВА



ГДЕ МЕЛЬНИЦЫ, ВЕРТЯСЬ, ТАНЦУЮТ

*Всему свое время,
И время всякой вещи под небом.
Книга Экклезиаста*

В Екатеринбургском театре оперы и балета Юрий Бурлака человек не новый. Прежде он осуществил здесь собственную версию классической сюиты «Наяда и рыбак». Поэтому очередное приглашение хорошо знающего свое ремесло и деликатного в общении с коллегами Бурлаки было встречено коллективом театра, не только балетной труппы, с нескрываемым восторгом.

На сей раз постановщика старинных балетов призвали для воплощения на главной академической сцене Екатеринбурга балета «Дон Кихот». Бурлака остановил выбор на версии Александра Горского, которую двадцатидевятилетний балетмейстер осуществил в Большом театре в 1900 году по сценарному плану Петипа, к явному неудовольствию последнего.

Екатеринбургский «Дон Кихот» – это попытка «максимально собрать информацию о хореографическом тексте Горского и его вариантах». В фокусе внимания исследователя оказались партитура Минкуса, архивные источники, включившие кадры кинохроники, подробные печатные программы «Дон Кихота», старые эскизы декораций и костюмов, монтировочные снимки сцены, бесспорно, общение с артистами разных поколений. Всё это суммировалось, позволив восстановить многие утраченные детали и мизансцены. К примеру, финальный дуэт Китри и Базиля.

Бурлака убежден, что получивший профессиональное образование в Санкт-Петербурге, Горский и в Москве сохранил петербургский тип мышления, так что его «Дон Кихот» 1900 года был компромиссом – «восторженным взглядом петербуржца

на Москву». Бурлака придает большое значение «московскому духу» спектакля Горского. Верный канве Петипа, Горский, тем не менее, не мог отрешиться от впечатлений от оперных антреприз Мамонтова и Морозова, от художественных открытий Станиславского и Немировича-Данченко. Проявляя удивительную глубину знаний и художественной интуиции, Бурлака акцентирует используемые Горским атрибуты современного ему московского искусства. Так в балете появляется асимметрия танцевальных ансамблей, ведется более тщательная разработка характеров, по-новому используются элементы грима и костюма. Однако глядя ваясь внутренним взором в произведение Горского, хореограф идет еще дальше. Он делает убедительный вывод о том, что подобно тому, как в хореографии Петипа привычно усматривались впечатления от упорядоченности Версальского парка, архитектурных ансамблей и «небесной линии» Петербурга, на хореографические композиции Горского оказали также влияние асимметрия московских улиц, «нерегулярность города, всех этих кривоколенных переулков».

Следуя за Горским, Бурлака составил музыкально-хореографический план спектакля. По нему отчетливо виден «львиный» процент Горского в хореографической ткани балета, осуществленной Юрием Бурлакой. Лишь в «Болеро» на музыку Минкуса из балета «Зорая, мавританка в Испании» (к слову, выигрывшо заменившем убаюкивающее «Трио с гитарами») и в танце Эспады на музыку Минкуса из балета «Бандиты» (вторая картина – «Испанский кабачок» – второго действия) появляется авторство

Сцена из второго акта. В центре: Мерседес – Камила Бекназарова.



Юлианы Малхасянц по мотивам Горского. Малхасянц – давняя соратница Бурлаки, специализирующаяся на характерном танце и хорошо его чувствующая. Из «инородных вкраплений» лишь вариация Петипа из балета «Весталка» как дань традиции в картине «Сад Дульцинеи» и вариация Базиля (финальное па де де) в редакции Алексея Ермолаева для Владимира Васильева, которая со временем стала канонической.

Когда-то «Дон Кихот» Горского раскритиковали за «толчею в ступе», «размахивание веерами и кастаньетами», за «пестроту», «чертей и лошадей, ослов и цветов»... Однако спектакль оказался жизнеспособным. Изначально он был задуман не как повествование о судьбе заглавного героя. Его фигура лишь объединила эстетику народно-сценического, классического и «испанистых» *demi-caractère* танцев, а также драматическую составляющую. Музыкальная и хореографическая стихии балета излучают оптимизм, а сам жанр обогатился столь редким качеством, как «комедийность». Именно это качество «Дон Кихота» как раз исчерпывающе выявил исследователь хореографических архивов своим спектаклем. Он раскрыл и музыкальные купюры, возникшие за долгие годы сценического бытования «Дон Кихота» на российских подмостках.

Бурлака умеет наполнить живой жизнью средневековые городские площади. Это доказали уже его «Корсар» и «Эсмеральда». В «Дон Кихоте» мы видим простолюдинов, поварят, цветочниц, маленьких уличных оборванцев, тореадоров, в облике которых нет и намек на привычную гламурную роскошь («взятые на подбор молодцы-танцовщики» тореадоры Горского заменили «грациозных» артисток-травести Петипа). Наконец, площадь взбудоражена прибытием странных наездников: оруженосец Санчо Панса на осле и нелепо худощавый идалго, его господин – на коне. Здесь театр несколько погрешил против первоисточника. Ослепительно-белый жеребец под седоком совсем не похож на некогда «гримированную лошадь». У Горского «грим» лошади состоял в том, что ее измазали вдоль и поперек чем попало, лишь бы была достигнута убогость, требующаяся от Росинанта».¹

В Екатеринбурге копытных использовали максимально. Верхом Дон Кихот и Санчо Панса покидают городскую площадь. Кстати, здесь в партитуре рефрен «Сегидильи», позволяющий усилить комичную мизансцену (рефрен был написан Минкусом еще к первой постановке Петипа 1869 года, который Горский возродил в своем спектакле 1900 года). В ней танцующие мешают Лоренцо и Гамашу броситься вдогонку за Китри, убежавшей с Базилем, и незадачливые преследователи лишь смешно наталкиваются друг на друга.

В отличие от столичной версии, мы видим животных и в третьей картине («Среди мельниц»). А в шестой картине («Герцогская охота») верхом на том же коне, правда, уже прикрытом богатой попоной, выезжает Герцог, супруга которого не шествует рядом. Именно ей отвел Бурлака (по Горскому) роль приглашения забавных путников Кихота и Санчо на празднество в родовой замок. Отсутствие второй лошадки и дамского седла Бурлака, снимая неловкость, обыграл мизансценой: знатная дама не семенит за наездником, а прогуливается по лесу в сопровождении кавалеров.

Урал Балете Бурлака восстановил и не идущий в нынешней версии Большого театра лирический дуэт Китри с Базилем, с которого начинается «цыганская картина». Еще одно «новшество» или, точнее, возврат забытого: лопасти мельницы начинают вращаться, от нее отделяется видение Дульцинеи. Звучит незнакомая напряженно-тремолирующая музыка (подлинный Минкус). На диске луны Дон Кихот видит лицо Дульцинеи, из глаз катятся слезы. Луна выпадает из поля зрения Кихота, и он принимает это за происки великанов-волшебников. Начинается гроза, сверкающая молния усиливает всеобщее сматнение. Стремясь защитить Дульцинею, Дон Кихот кидается с копьем наперевес на мельницу, которую принимает за злодея-великана, но падает, раненный вращением лопастей. Обессиленному Кихоту вновь мерещатся пугающие образы, паук плетет огромную паутину, лесные феи творят свой грозный танец (возобновление оригинальной хореографии Горского). Лесные феи в танце рисуют образы популярного в начале XX века танца

Картина «Сад Дульцинеи».



Картина «Среди мельниц».



«Серпантин», придуманного американской танцовщицей Лой Фуллер.

В сценической структуре пресловутая «асимметрия Горского», красивые скульптурные группы, графичные позы. «География» передвижений дриад также меняет рисунок, делает его особенно насыщенным и динамичным. Лейтмемой становится *sissonne – ballonné – chassé – entrechat quatre*. Если вариации Повелительницы дриад и Дульцинеи смотрятся вполне привычно, то двенадцати амурам (кода) добавлено несколько тактов позднее исчезнувшего соло маленьких воспитанников Императорского училища. Затем их диагональное построение, совместно с кордебалетом дриад, «расцветающих» в *port de bras*, дополняет композицию фона *grand pas de chat* солисток. Одновременно у правой кулисы несколько дриад водят хоровод вокруг Дон Кихота. В конце концов, его голову венчают лавровым венком. И тут снова появляется Дульцинея-дама, манящая «победителя» в неведомые дали. А в реальности появившиеся егеря трубят в рога. Знатные охотники пересекают лесную поляну, на которой Санчо и Базиль уложили больного Кихота, а теперь зывают о помощи.

Даже погруженный в безмятежное веселье спектакля зритель, придиричиво следящий за сюжетом, тем не менее, не раз задастся вопросами. Главный – почему Горский, вольно или невольно создавший своим произведением жанр балета-обозрения, отвлекся от драматургически более выверенного либретто Петипа московской версии 1869 года (обращение к нему кажется куда логичнее), а использовал переработанную Петипа петербургскую версию 1871 года. Отсюда и более частные недоумения: как это Дон Кихот не узнает Базиля, который сидит с ним бок о бок и странно увенчан короной (конечно, болящая фантазия героя может многое оправдать). Но как во дворце герцога столь же неожиданно оказываются Китри (о которой зритель позабыл после дуэта с Базилом в начале третьей картины), племянница Кихота Антонина и Самсон Караско, которому отведена еще роль Рыцаря Серебряной Луны? Ответ один: Горский чувствовал свое духовное родство с Рыцарем печального образа (параллели есть даже в личной биографии балетмейстера), и при всей своей тяге к правдоподобию и реализму легко предавался поэтическим мечтаньям. Балетмейстер, по-видимому, был более увлечен не драматургической стройностью повествования, а воплощением собственных хореографических идей. Другое объяснение в наивной театральности, свойственной спектаклям прошлого, одной из основополагающих задач которых была

развлекательная эффектность. Так стоило ли удивляться появлению на празднике в замке уже знакомых нам амуров в хитонах и дриад в тюниках? Есть же шанс представить эволюции классического танца, эмоционально контрастирующие с народными плясками и не очень выгодно – с тяжелыми парчовыми одеяниями средневековых сеньор.

В свое время критике подверглись не только Горский, но и работа художников: «Декорации Коровина и Головина по манере письма и по колориту представляют интерес новизны и вносят крупный раскол в область декорационного искусства. Отсутствие перспективы и употребление вместо красок грязи и сажи едва ли привьются к нашей сцене. Публике ни в коем случае эта серятина не понравится».²

Впрочем, писано это всё тем же петербургским пером, уничижительно отрицавшим «московский привоз» и «отпечаток всего московского». Время доказало ошибочность подобных утверждений. Бурака же, стремящийся к максимально возможному приближению к образу спектакля Горского, вновь обратился к подлинным эскизам декораций и костюмов. Так что сцена лишь верхняя, видимая, часть айсберга этой почти научно-исследовательской работы. К ней балетмейстер подключил сценографа Альону Пикалову и художника по костюмам Татьяну Ногининову. Союз получился на славу! Пикалова занялась восстановлением декораций Константина Коровина и Александра Головина. Увы, на сегодняшний день в архивах не осталось ни одного макета, приходилось использовать живые впечатления от декораций Мариинского театра, черно-белые постановочные фотографии начала XX века из музея Большого театра, тщательно изучать технику, манеру письма художников-декораторов. Татьяна Ногининова кропотливо двигалась в направлении изучения эскизов костюмов Головина и Гулли Теляковской к постановке Большого театра 1900 года, подбирая ткани, опираясь на предшественников в собственном творчестве. Всё получилось! Правда, пришлось учитывать размеры сцены.

Партитуру спектакля воспроизвел Алексей Богорад. А екатеринбургские танцовщики воплотили замысел балетмейстера. Но это уже отдельная тема.

Александр МАКОВ

Фото: ©Ольга Керелик / Урал Опера Балет

Примечания

1. Петербургская газета, – 1902. – № 26. – 27января.С.9.
2. Там же.

VARNA STAGE
IS WAITING FOR YOU IN

2020



VARNA

Where stars are born

29th
INTERNATIONAL
BALLET COMPETITION

15-30 July 2020



varna-ibc.org



На XIII Генеральной ассамблее IFBC

В Ярославле с 12 по 18 сентября 2019 года проходил II Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов в номинации «Современный танец в музыкальном театре». В рамках его программы с 16 по 18 сентября состоялась XIII Генеральная ассамблея Международной ассоциации балетных конкурсов, в которой приняли участие представители международных конкурсов артистов балета и хореографов в Москве, «Арабеск» в Перми, «Молодой балет мира» в Сочи, «Гран-При Сибири» в Красноярске, имени Махмуда Эсамбаева в Грозном, конкурса в Сполетто (Италия), Берлине (Германия), конкурса и Балтийского фестиваля в Риге, Сеульского конкурса (Южная Корея), конкурса в Джеконе (США), молодежного конкурса в Алматы, конкурса в Сингапуре (кандидат на вступление в Федерацию).

В первый день Ассамблеи совместно с ФГБУК «Росконцерт» был представлен «Вечер современной хореографии» в исполнении лауреатов I Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов в номинации «Хореографы» и «Современный танец в музыкальном театре».

В программе вечера был представлен одноактный балет на музыку ленинградского композитора Валерия Гаврилина «Письма с фронта» (хореография лауреата I Всероссийского конкурса в номинациях «Хореографы» и «Современный танец в музыкальном театре» Нины Мадан). А также гала-концерт лауреатов всероссийских и международных конкурсов, молодых артистов балета московских театров: Большого театра, Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, а также Детского музыкального театра им. Н.И. Сац.

На следующий день состоялось пленарное заседание Генеральной ассамблеи, на которой была освещена и обсуждена деятельность организации, а также намечены пути её дальнейшего развития. Также был рассмотрен проект подготовки Федерации к 15-летию юбилею и намечен план мероприятий к этому событию. Были приняты поправки к регламенту приема новых членов Федерации и её структуре. На третий день члены Ассамблеи приняли участие в круглом столе по проблематике современной хореографии. Следующая Генеральная ассамблея должна состояться в Шанхае (Китай) во время очередного Международного конкурса балета.

Информация:

В Сочи с 30 сентября по 6 октября 2019 года будут проходить Черноморские ассамблеи Юрия Григоровича. В программе этого международного Черноморского форума балета VII Конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира», мастер-классы высшего исполнительского мастерства, пресс-конференции, круглый стол, художеские чтения, спектакль «Лебединое озеро» в редакции Ю.Григоровича.

В Москве с 28 по 31 октября в Московской академии хореографии будет проходить финал международного молодежного конкурса «World Ballet Grand Prix» по 5 возрастным категориям. Полуфинальные отборы проводились во многих зарубежных странах. В финале выступают 70 отобранных молодых исполнителей.



ТРИУМФАЛЬНОЕ ТОРЖЕСТВО: 30-ЛЕТИЕ ТВОРЧЕСТВА

Ярким событием стало празднование юбилея совместного творчества Соли Леон и Пола Лайтфута. Хореографы всецело и плодотворно посвятили свою жизнь Нидерландскому театру танца – Nederlands Dans Theater (NDT). Отмечая историческую веху творческого пути, Леон и Лайтфут составили юбилейную программу, включив в нее пять наиболее значимых и любимых ими пьес. Они отразили красоту и магию стиля хореографов, богатство и таинство их авангардной эстетики. Программа осветила многие грани творческого альянса Соли и Пола, их вдохновенное исследование мира танца. Высших комплиментов заслуживают все исполнители: высокопрофессиональные артисты NDT продемонстрировали превосходное владение стилем и лексикой хореографов.

Соль Леон и Пол Лайтфут – новаторы современного танца

Танцевальный дуэт талантливых артистов чудодейственным образом превратился в хореографический тандем великих мастеров, чарующих изысканным стилем и самобытной лексикой, сложившихся на базе рафинированной эстетики нашего времени. Хореографическое искусство Леон и Лайтфута является не только выдающимся явлением, но и высоким достижением в мире современного танца. Сегодня невозможно адекватно оценить все достоинства их многоликих произведений. За три десятилетия совместного творчества они создали обширный и уникальный репертуар. Он включает почти 60 произведений, которые хотя и отличаются друг от друга, но всегда имеют особую обворожительную суть, выражающую нетрадиционное хореографическое мышление авторов.

Юбилейная программа, показанная пять раз на сцене Zuiderstrandtheater в Гааге, ознаменовала творческий путь всемирно известных хореографов, которые уже 30 лет вдохновенно и одержимо служат миру современного танца.

Обзор юбилейной ретроспективы

Каждая пьеса программы является шедевром, но творения гениального озарения описать невозможно. Поэтому постарайтесь лишь обозначить главные особенности творческого кредо хореографов, ярко отраженного в них. Прежде всего, оно захватывает и восхищает мощной, в то же время нежной, а порой и юмористической эстетикой танца, которая постоянно уходит корнями в эмоции и часто опирается на театральные аспекты. Чувственный мир причудливых, магических явлений, насыщенных мистикой и тайной, составляет художественную суть развития хореографических произведений. Танцевальное действие каждой пьесы гипнотически мягко происходит, словно фантастическое сновидение, в котором являются загадочные персонажи. Они вступают в сложные взаимоотношения и формируют замысловатые композиции, пленяющие пластическими метаморфозами. Хореографические видения начинаются и завершаются в глубокой темноте; при просветлении на сцену медленно выходят, обычно из её глубины и часто из оркестровой ямы, отдельные персонажи, напоминающие призраки. Исполнители, одетые в черные костюмы и платья, некоторые солисты с обнаженным торсом, часто движутся отрешенно и периодически замирают в скульптурных позах или растворяются в темноте. На

сцене же царит непрерывно текущая пластическая кантилена: её составляют неожиданно возникающие и плавно угасающие соло, дуэты и трио. Они развиваются, как правило, независимо друг от друга, однако между ними постоянно существует внутренняя взаимосвязь, так как каждый исполнитель является смысловой частью мозаики всего танцевального действия. Для своих пьес Леон и Лайтфут всегда сами придумывают сценографию и костюмы, что вполне оправданно. Каждое хореографическое действие развивается в мире чувственных иллюзий, для создания которых постановщики используют многие средства и прежде всего свет.

Сценический свет играет особо важную роль, так как пьесы предстают обычно в темном пространстве. Для его оживления требуется световое оформление, не только рельефно подчеркивающее пластические связи, но и контрастно акцентирующие хореографические композиции. Насыщенная, разнообразная световая партитура, которую с богатой выдумкой и новацией сочинил Том Вевоорт, позволяет создать полифоническое пространство с рядом оригинальных эффектов, крупных планов и фантастических трансформаций. Редкостный талант Вевоорта наиболее широко проявляется в пьесах «От начала до конца» и «Без разницы». В первой пьесе легкая ферма с дюжиной софитов таинственно парит над задымленной сценой и периодически взлетает над ней, формируя светящиеся облака, которые чудодейственно оживают благодаря возникновению в них текущих танцев. Во второй пьесе линейные ансамбли, состоящие из трех десятков световых лучей, наполняют сценическое пространство не только стройными масштабными формами, но и загадочной многомерной динамикой. Изысканно выстроенные световые инсталляции Вевоорта – одно из главных достижений и достоинств программы.

Музыка – фундаментальный аспект произведений Леон и Лайтфута

Для своих постановок хореографы часто используют классическую музыку или сочинения современных композиторов, имеющих высокий статус в танцевальном мире. Прежде всего, это композиции американского минималиста Филипа Гласса, музыкальная стилистика которого наиболее полно отвечает танцевальной эстетике Леон и Лайтфута. Но самое удивительное и уникальное в их работе с музыкой состоит в том, что она является не только органичной частью хореографического действия,

но и его активным партнером. Можно сказать, что гениально придуманный танец сам по себе настолько музыкален, что является как бы звучащим инструментом, вдохновенно и виртуозно солирующим под аккомпанемент оркестра. «Танец звучит» так красочно и ярко, что в итоге приводит к обогащению и усилению колористической палитры даже самой музыкальной партитуры. Это потрясающее явление особенно убедительно проявляется в пьесе «Объект перемен», которая разворачивается в сопровождении драматически напряженного Струнного квартета Шуберта «Смерть и девушка». Когда созерцаешь изысканную вязь дуэта солистов, возникает невероятное ощущение, что звучит не столько квартет, сколько секстет, так как танцующая пара излучает собственную прекрасную музыку. Это вызывает шок восхищения! Никогда ранее мне не доводилось слышать в самом танце его музыку, которая своей мелодикой могла бы так утонченно украшать звучание инструментального произведения.

«От начала до конца» – 22-минутная пьеса, в ней звучит «Траурная музыка для королевы Мэри» (1698) Пёрселла, «Королевский торжественный марш» Толлета, Adagio из Концерта для гобоя с оркестром до минор, опус 9, №2 (1722) Альбини, The Cranberries: No need to argue и Largo из оперы «Ксеркс» (1738) Генделя. Вдохновленные печальной историей английского короля Георга III, который вследствие душевной болезни потерял разум, постановщики пьесы изображают то, что находится внутри нас как танцовщиков. Это относится к началу любых любовных отношений, когда два молодых, невинных человека думают о совместной жизни и о семье, но вслед за этим следует безумие. Пьеса показывает эволюцию отношений Танцовщика и Танцовщицы. Представление разворачивается на сумрачной сцене, над которой таинственно блуждает световой поток, исходящей от парящей фермы с дюжиной софитов. По мере её подъема и увеличения освещенного пространства под барабанный бой на сцену выходят три артиста: Танцовщик и Танцовщица эффектно исполняют сольные и дуэтные номера, а третий

участник почти непрерывно произносит текст, сопровождая его криками и жестами. При этом из тьмы в глубине сцены появляются четыре барабанщика, одетых в старую военную форму. Выстроившись в линию, они зловеще бьют по барабанам и медленно продвигаются к авансцене. Начинается траурная музыка Пёрселла, и она органично сливается с барабанной ритмикой. Барабанщики исчезают, а на сцене появляется танцевальный ансамбль: семь артистов, синхронно и мелодично двигаясь под красочную музыку барокко, формируют пластические композиции, чаруя кружевными веерами диковинных жестов. Позвучи музыка и текста периодически возникают экспрессивные соло и дуэты с обилием текучих движений и сложных связей, отражающих внутренний мир персонажей и развитие их отношений. После ослепительной вспышки света герои оказываются наедине с телевизором: на его экране идет старый черно-белый фильм; Танцовщик извергает потоки жизненной энергии, а у Танцовщицы растет большой живот. При этом все участники ансамбля, лежащие на сумрачной сцене, поочередно встают, снимают свои одежды и нагими медленно уходят в темноту. Последними исчезают, тоже нагими, оба героя пьесы, и на экране телевизора появляется титр «Конец». Публика наградила овациями всех исполнителей пьесы, среди которых особенно сильное впечатление производили Гуидо Дутилх и Хлоя Альбаре, создавшие яркие образы, соответственно, неистового Танцовщика и нежной Танцовщицы.

«За закрытыми ставнями» – 4-минутная миниатюра, в ней вместо музыки звучит стихотворение «Законченный портрет Пикассо», которое сочинила и сама же читает Гертруда Стайн (запись 1912 года). Этот текст является как бы её ответным жестом художнику и представляет собой попытки найти соответствие в поэтическом языке тем приемам, которые использовали кубисты в живописи. Следуя такому подходу, Леон и Лайтфут создали очаровательный и остроумный номер, в ходе которого два исполнителя, асимметрично одетые в бело-черные купальни, постепенно продвигаются вдоль авансцены и на высокой

«От начала до конца».



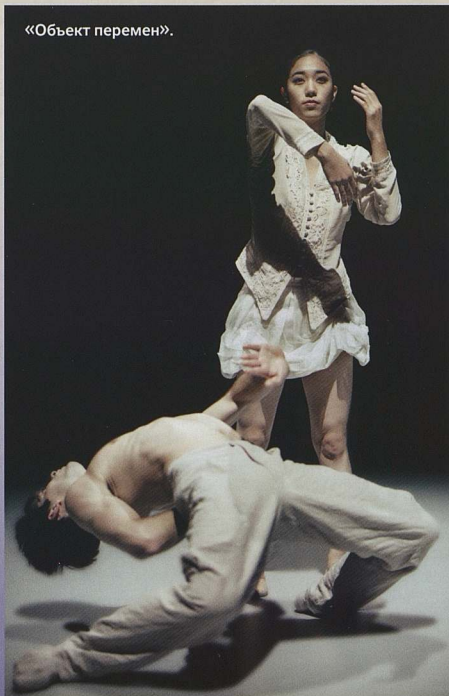
«За закрытыми ставнями».



скорости ритмично выполняют каскады замысловатых графических жестов, которые как бы формируют кубические объемы в соответствии со специфическим произношением поэтического текста. Язык и ритм жестов органично вписывается в кубическую структуру стихотворения, погружая зрителей в мир чистой красоты. Необычайно образную и оригинальную миниатюру, танцевально-пластически воплощающую слова Г. Стайн, потрясающе четко и виртуозно исполнили Арам Гаслер и Чак Джонс. Публика наградила их лавиной оваций! В 2003 году пьеса «За закрытыми дверями» была удостоена премии Zwaan Award за лучшую танцевальную постановку.

«**Объект перемен**» – 15-минутная пьеса, в ней звучит вторая часть Струнного квартета №14 до минор D 810 «Смерть и девушка» (1824) Шуберта в аранжировке для струнного оркестра Малера (1894). Знаменитая волнующая музыка позволила постановщикам пьесы выразить в наивысшей мере свою

«Объект перемен».



феноменальную фантазию и новацию. Танцевальное действие с участием шести исполнителей предстает потрясающе красиво. На сумрачной сцене появляется Солист, и по ходу его вариации четверо танцовщиков медленно раскатывают рулон большого красного ковра. Именно он и становится пламенной ареной, на которой разворачивается гнетущий роковой дуэт между любящими друг друга Девушкой и Солистом. Бурные, экспрессивные танцы органично сливаются с трагической музыкой Шуберта, придавая ей визуальные формы, рельефные контрасты и пронзительные интонации. В захватывающем динамичном действии активно участвуют четверо танцовщиков. В строгих черных костюмах, как бы олицетворяя посланников смерти, они вкрадчиво движутся по темной сцене и эффектно манипулируют красным ковром, который для Девушки становится фатальной ловушкой. По ходу соло и дуэтов героев, исполняющих сложные вариации на ярко освещенном ковре, танцовщики то вскакивают на него и с криками выплывают, то заворачиваются в его утлах, то быстро крутят его, то устраивают на нем волновые пульсации, то протаскивают его по сцене, то создают из него высокую стену... Столь удивительные манипуляции не только захватывают зрителей, но и непрерывно нагнетают на сцене как танцевальное, так и эмоциональное напряжение. Непрерывный поток хореографических явлений завершает гениальный дуэт: завораживая красотой музыкальных линий, герои изящно сплетают кружевные связи, магически замирают в диковинных позах и дарят друг другу последний поцелуй. На сильных руках партнера Девушка дивно парит и как бы возносится над миром, а танцовщики неумолимо сворачивают красный ковер. Музыка исчезает, сцену охватывает темнота, и зал содрогается от взрыва оваций. Публика стоя приветствовала всех исполнителей и прежде всего солирующих Юкино Такауру и Оливьера Коэффарда. В 2003 году пьеса «Объект перемен» была удостоена премии Zwaan Award за лучшую танцевальную постановку.

«**Выстрел в Луну**» – 22-минутная пьеса, в ней звучит вторая часть Тирольского концерта для фортепиано и оркестра

«Выстрел в Луну».



Ф. Гласса (2000). Необычайно зрелищное произведение предстает как еще один крупный театральный спектакль с чередой сценических картин, таинственно проистекающих в анфиладе трех комнат, в каждой из которых оживает своя история любви. Благодаря изобретательному повороту центральной конструкции с лучистым расположением трех стен, на сцене поочередно появляются интерьеры, возможно, комнат отеля. Все они очень похожи по единому орнаменту стен, хотя окна и двери у них белые или черные. В той же черно-белой гамме выполнены орнаменты стен, сценические костюмы и видеопроекции. Ювелирно снятые скрытой телекамерой, крупные планы персонажей и мизансцен в прямой трансляции появляются на двух экранах, находящихся над белой сценой. Видеокадры позволяют глубже проникнуть в духовный мир героев спектакля, для которых двери и окна в другую комнату кажутся одновременно открытыми и закрытыми, а за ними простираются манящие, но недоступные новые миры. Хореографическое действие посвящено исследованию личных взаимоотношений между партнерами каждой из трех пар, обитающих в разных комнатах, отличающихся лишь световым оформлением. Благодаря смене комнат грустные и одинокие персонажи предстают как существа, заблудившиеся в лабиринте жизни. Часто замирая и вслушиваясь в происходящее за дверью, каждый персонаж ищет духовного соучастия и моральной поддержки. Замысловатые танцевальные партии, искусно составленные из графических линий и пронзительных движений, причудливых связок и затыликовой акробатики, выражают психологическое и эмоциональное состояние партнеров. Ярко проявляя свои скрытые чувства в трепетном виртуозном танце, персонажи гипнотически и отрешенно движутся в бесконечном потоке жизни, однако ностальгические звуки Тирольского концерта Гласса обрекают их на мучительную безысходность. В 2006 году пьеса «Выстрел в Луну» была удостоена премии Zwaan Award за лучшую танцевальную постановку.

«Без разницы» – 24-минутная пьеса; в ней звучит третья часть Симфонии №93 (1995) и четвертая часть Струнного квартета №5 (1991) Ф. Гласса. Пьеса рассказывает о том, каким раз-

му в партер, периодически семенит бравый солдатик с длинной саблей. Главным элементом оформления сцены является лучистый свет. Его подвижные композиции трансформируют темное пространство и придают ему впечатляющую динамику. Лучи света, собранные в плоские ансамбли, вырываются из боковых щелей и фронтального задника, эффектно прорезая и структурируя задымленное пространство сцены. Необычайно зрелищное, магическое и полифоническое представление напоминает шоу театрального сюрреализма, в котором танец используется как в символической, так и в буквальном смысле. Танцевально-пластическое действие постоянно изменяется, но остается преданным экспрессивной лексике и рафинированной эстетике хореографов. Важным компонентом пьесы является замысловатый текст. Он звучит ярко и часто: разные фразы поочередно произносят все семь исполнителей, снабженные портативными микрофонами. Наиболее забавно выглядит скороговорка в синхронном исполнении трех артистов: сидя на авансцене, они сопровождают текст образной и ритмичной пантомимой, вызывая живую реакцию в зрительном зале. В игровом представлении, напоминающем развлекательный дивертисмент, многие элементы, кажущиеся случайными, органично объединяет монотонная музыка Гласса. По окончании пьесы ее исполнители и оба постановщика долго и радостно кланялись под грандиозные овации публики, которая стоя приветствовала героев творческого торжества.

Заклучение и анонс юбилейного сезона NDT

Показ юбилейной программы стал уникальным праздником феноменального стиля, неисчерпаемой энергии и высокой этики великих хореографов. На все пять представлений, состоявшихся на сцене Zuiderstrand theater, крупнейшего театра в Гааге, билеты были раскуплены заранее. Каждый вечер в двух антрактах почти четырехчасового спектакля для более тысячи зрителей были предложены бесплатные вина и напитки. В театре царила возвышенная атмосфера, все пьесы завершалась бурными овациями. Это был подлинный триумф хореографического творчества Соли Леон и Пола Лайфута, а также исполнительского мастерства артистов труппы NDT 1.

В следующем театральном сезоне NDT будет отмечать свое 60-летие. В связи с этим обе труппы Нидерландского театра танца – NDT 1 (27 артистов) и NDT 2 (10 артистов) примут участие в представлениях ряда хореографических программ и образовательных проектов, которые будут проходить с сентября 2019 года по август 2020-го. В хореографические программы включены как премьерные, так и популярные произведения выдающихся мастеров современного танца. Среди них Соль Леон (Испания), Пол Лайфут (Англия), Иржи Килиан (Чехословакия), Ханс ван Манен (Голландия), Кристал Пайт (Канада), Марко Гёке (Германия), Охад Наарин (Израиль), Йоган Ингер (Швеция), Мед-хи Валерски (Франция), Эдвард Клуг (Румыния), Дамьен Жале (Бельгия), Габриэла Карризо (Аргентина), Йоанн Буржуа (Франция), Шарон Эйяль и Гаи Бехар (Израиль).

Подробная информация о содержании юбилейного сезона NDT представлена на сайте www.ndt.nl, на этом же портале анонсированы и гастрольные туры обеих трупп театра, в частности трехдневные выступления NDT 1 в Москве 23–25 октября 2019 года.

NDT завоевал и прочно удерживает репутацию одного из лучших в мире театров современного танца! Под артистическим руководством Пола Лайфута талантливый коллектив не боится идти на художественные риски, он смело и успешно раздвигает границы в творчестве и искусстве танца. Несомненно, что впереди у NDT множество новых открытий и ярких побед!

Виктор ИГНАТОВ
Фото: ©Rahi Rezvani



«Без разницы».

рушительным может быть человеческий эгоизм и как просто от него избавиться. Представление является увлекательным путешествием в неведомый мир, в котором воскресают страшные сказки из нашего детства. Постановщики пьесы предлагают зрителю погрузиться в эти истории, чтобы понять, какой части сказок он принадлежит. Многоголокое сценическое действие, похожее на фантастический сон, разворачивается широко и масштабно: наряду с танцевальными соло, дуэтами и трио, таинственно возникающими на белой сцене, параллельно в черной оркестровой яме мистически проистекают пластические мизансцены, а по ленточному трапу, огибающему сцену и выходяще-

Нельзя дважды войти в одно «Озеро»

Древнегреческий философ Гераклит учил: «Всё течет, всё меняется. Нельзя дважды войти в одну и ту же реку. Потому что река уже не та и человек уже не тот». Так и «Лебединое озеро»: оно менялось вместе с мироощущением, становясь всё глубже.

Как в воду глядели

Если окинуть «Лебединое озеро» 1895 года современным взглядом, оно не захлестнет волной разочарования, но не вызовет и бурю восторга. Одну из первых реконструкций произвела Агриппина Ваганова. Потрясение от встречи с Одеттой испытывает принц – и вместе с ним зрители. Однако изначально это была скучная пантомима. Ваганова создала чисто танцевальный вариант первой встречи, который поражает до глубины души. Эта сцена гармонично слилась с «Озером», и ее исполняют до сих пор во всех отечественных редакциях. Мало того, Ваганова расправила лебедям крылья, развернув кисти танцовщиц в привычные для нас allonge.

Начиная с премьеры важную роль в «Лебедином озере» играло оружие: на берег выходили охотники на лебедей, принц держал в руке арбалет. В постановке Юрия Григоровича 1969 года Злой гений гипнотизировал и приводил к лебединому озеру безоружного героя. «Черный человек» танцевал синхронно с принцем, и зритель, знакомый со сказками Андерсена, понимал: это тень Зигфрида, отделившаяся от него и выросшая в могучего духа.

Сначала балет заканчивался трагически: Одетта и принц утонули в бушующих волнах. У Вагановой конец тоже был печальный: фон Ротбарт убивал белого лебеда, после чего Зигфрид закалывался. Потом было много редакций, однако ни в одной из них главный герой не застрелил противника в образе хищной птицы. В Советском Союзе с его наивной верой в то, что зло можно побороть только силой, принц, конечно, вступал в финальную схватку с хищником, но побеждал его голыми руками, отрывая врагу крыло. Финал сделали оптимистическим, что принято порицать: это, мол, дань официозу. Но такая концовка больше подходила для выражения тайной концепции балета, которая была еще не вполне ясной для авторов первых либретто и с каждой новой отечественной постановкой становилась всё отчетливее.

Григоровича критиковали за то, что в своем варианте «Лебединого озера» он поставил на пуанты исполнительниц национальных танцев. Прежде это были вставные номера для оживления сцены бала у Владетельной принцессы. В новой версии иностранные гости стали невестами из разных стран взамен прежних, безликих, похожих одна на другую суженых принца. Зигфрид отвергает всех, включая русскую невесту. Именем Одетта часто нарекают девочек во Франции, и может показаться, что возлюбленная принца – француженка. Имя повелительницы лебедей действительно несет определенный смысл, но не столько национальный, сколько хореографический.

Действие «Лебединого озера» происходит в условной Германии, и невольно вспоминается Александр Блок: «Нам внятно всё – и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений». Чайковскому были близки обе страны: среди его пред-

ков были французы и немцы. Прадед композитора по матери, французский скульптор Мишель-Виктор Асье, лепил модели для знаменитых майсенских фарфоровых статуэток. В Саксонии он женился на дочери офицера. Может быть, поэтому в творчестве Петра Ильича важное место занимает западноевропейская тематика: оперы «Орлеанская дева» о Жанне д'Арк (по трагедии немца Фридриха Шиллера) и «Иоланта» о провансальской принцессе (по драме датчанина Хенрика Херца), балеты «Спящая красавица» по сказке Шарля Перро и «Лебединое озеро», навеянное судьбой короля Людвига II Баварского.

Поскольку принц (а в его лице российский зритель, невольно ассоциирующий себя с главным героем) отдает предпочтение Одетте, а не Одиллии, может показаться, что Чайковский предвосхитил отказ России от многолетнего, еще с наполеоновских



Галина Уланова – Одетта.

войн, союза с немцами и переход к альянсу с галлами – французами. Гипотеза любопытная, только вряд ли верная: композитор сочинял «Озеро» в 1875–1876 годах и при всей своей гениальности едва ли мог предвидеть франко-русский союз, заключенный Александром III в 1894-м. Хотя к авторам балета так и просится выражение «как в воду глядели». Rotbart – прозвище германского императора Фридриха I Готенштауфена, более известного как Барбаросса (rotbart по-немецки – то же, что barba rossa по-итальянски: «рыжебородый»). В честь него и был назван план нападения нацистской Германии на СССР. Мороз по коже от такого пророчества...

Одиллия – имя, распространенное и в Германии (варианты: Одилия, Оттилия), и во Франции (Одиль). Особенно популярно оно в Эльзасе, который считали своим обе страны. У католиков почитается святая Одиллия Эльзасская. По преданию, она родилась слепой, но после крещения обрела зрение: похоже на судьбу Иоаннны. Если связать Одиллию с Германией, возникнет противоречие: черный лебедь танцует виртуознее белого. Близка, конечно, Адель Гранцова, но балетной меккой в XIX веке был всё-таки Париж, а не Берлин, тем более не Мюнхен – столица Баварии.

Одетта не столько французенка, сколько олицетворение балета, который родился в Италии, но именно во Франции обрел известный всем вид. Поэтому и названия элементов французские, чарующие для русского уха слова: emboîté, en dehors, croisée, renversé...

А точно ли Одиллия дочь Ротбарта-Барбароссы?

Вечная Женственность и Петипа – пророк ее

У искусства свои законы, как и у зрительского восприятия. Героиня не может возникнуть из ниоткуда и кануть в никуда. Мало кто задумывается, почему Ротбарт, прибыв на бал с Одиллией, является в заключительном акте без нее. У Константина Сергеева и Юрия Григоровича в последнем действии вместе с белыми лебедями танцуют черные, но Одиллии среди них нет. Куда же она подевалась? А не было никакой Одиллии, просто Одетта преобразилась, чтобы испытать принца. Тайна простая и одновременно внушающая трепет. «Лебединое озеро» – идеальный балет, требующий идеальной балерины, которая создает образ идеальной женщины. Главная героиня выступает в двух равно пленительных обликах, возвышается над национальностями и сословиями, потому что Одетта (псевдоним – Одиллия) – богиня красоты и любви, балетная Афродита, выходящая не из пены морской, а из лебединого озера (священной птицей Афродиты был лебедь). Нежная и строгая, целомудренная и обольстительная, смиренная и властная, милостивая и неумолимая, спасающая и карающая. Поэтому она не может умереть, как в старом либретто: боги бессмертны. Царица лебедей – более чем Афродита: это та самая Красота, которая спасет мир.

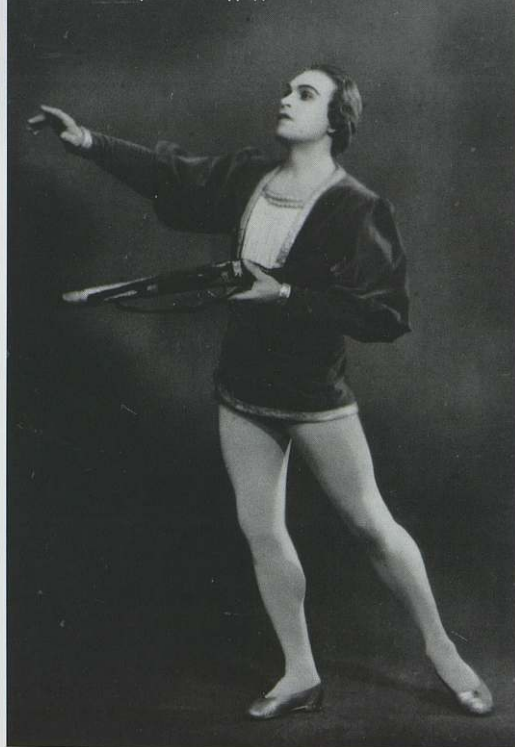
В 2001 году Юрий Григорович вернул в свой спектакль трагический конец, выразив этим мрак лихих 90-х, когда казалось, что свет в России погас надолго, если не навсегда. Но советский финал «Лебединого озера», когда главные герои остаются в живых, больше соответствует потаенной идее балета. Она заключается в том, что не Зигфрид пытается спасти Одетту, а она спасает принца. Это наглядно выражено в постановке 1969 года: Одетта заслоняет принца от Злого гения – и тот разбивается о белую лебедию грудь. Смертельно раненный, доползает до скалы и там испускает дух.

Много веков назад утвердилась идея превосходства мужественности над женственностью, которую бросили за борт, «в набежавшую волну». Но она всплыла Русалкой в драме Пушкина, операх Даргомыжского и Дворжжака, вынырнула Наядой в балете Пуни, прилетела Сильфидой, явилась Одеттой.

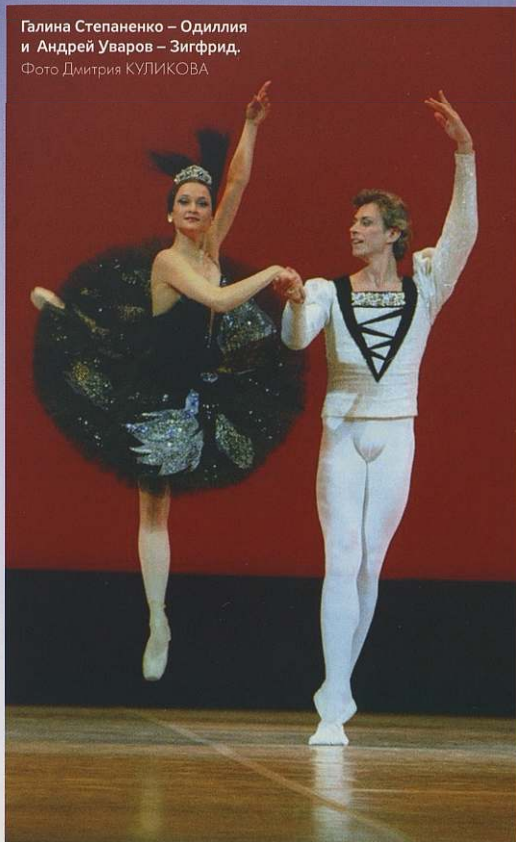
И манила мужчину: «Иди ко мне». В «Фаусте» Гёте вывел формулу возвышенного: «Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan» – «Вечно-женственное влечет нас ввысь». Согласно великому немцу, вечно-женственное начало управляет вечно-мужественным. В России певцами этой идеи стали Владимир Соловьев и Александр Блок. Существенное дополнение: Мариус Петипа и Лев Иванов. В 1890-х эта идея носилась в воздухе и над водой. Стихотворение «Вечная Женственность» Соловьев написал в 1898 году. Чехов писал «Чайку» в 1895–1896 годах, почти одновременно с постановкой «Лебединого озера» в Мариинском театре. И создал «пьесу в пьесе», сочиненную Треплевым мистерию, где есть «колдовское озеро» и действует Мировая Душа в образе девушки, которая горько говорит: «От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить».

Это она, Вечная Женственность (Владимир Соловьев отождествлял ее с Софией, Премудростью Божией), предстает перед Зигфридом на берегу озера: «Полюбуйся на меня, гляди, как я хороша! Поклянись, что будешь мне верен!» На балу, переодевшись в черное, испытующе глядит ему в глаза: «Узнал ты меня или нет? Быть со мной – упоение». Ей надо подвергнуть принца испытанию, даже помучить его, чтобы он был потрясен, чтобы терзался сомнениями, раскаивался, это полезно для его инфантильной души. В Испании принц – инфант, в психологии инфантильность – ребячество. Наконец, в последнем действии она призывает: «Брось свои глупые мальчишеские игры, оставайся со мной навсегда! Всё безумие, бред, морок, кроме любви, ведущей в мир света и добра». В «Лебедином озере» женская душа спасает мужскую, выводя ее из мира выпивок (танец с кубками) и убийств (сначала покушение на лебедей, а потом и на людей – какое еще призвание у мужчины?).

Константин Сергеев – Зигфрид.



Галина Степаненко – Одилия
и Андрей Уваров – Зигфрид.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Очарованы-околдованы

У братьев Гримм есть сказка «Три черные принцессы», где юноша попадает в заколдованный замок.

«И явились три принцессы, одетые во всё черное, – только лицом они были чуть белые; и сказали ему, чтобы он не боялся, что ничего ему злого от них не будет и что он может освободить их от злого заклятья. Он им ответил, что охотно бы на это согласился, если бы знал, что надо для этого сделать. Тогда они сказали, что он целый год не должен с ними говорить и не должен на них смотреть...»

Юноша приходит домой и рассказывает обо всём матери.

«И сказала тогда мать, что тут таится что-то недоброе и что он должен взять с собой святую восковую свечу, зажечь ее и капнуть принцессам на лицо растопленным воском. И вот он снова вернулся туда, ему было страшно, но он капнул воском на лицо им, когда они спали, – и они стали наполовину белые. Тогда все три принцессы вскочили и сказали:

– Проклятый пес, наша кровь вызывает о мести, и не родился еще и не родится на свет тот человек, который смог бы нас освободить от злого заклятья; но есть у нас три брата, они закова- ны семью цепями, они их разорвут».

В «Лебедином озере» сходный мотив: юноша может помочь загадочной девушке, если даст обет и останется ему верным. Символично, что в первом действии на принце обычно черно-белый костюм: он между тьмой и светом. Потом переодевается в белое, становясь подобным лебедю. Но подобие – не тождество. В либретто пишут, что на балу принц принял Оди-

лию за Одетту. Ох уж эти либретто! В балете первична хореография, вторична литература. Если партии белого и черного лебеда исполняет одна балерина, то и Одетта с Одилией – одно и то же лицо. Уж мы научены детективными романами и фильмами, когда один персонаж выступает под разными масками.

Черный Ротбарт сродни гётевскому «духу отрицания, духу сомнения». «Фауст» был очень популярен в XIX веке, Петипа сам танцевал в одноименном балете. Желая того или нет, создатели «Лебединого озера» придали Злому гению черты Мефистофеля. Однако если у принца есть злой гений, демон-губитель, у него должен быть и добрый гений, ангел-хранитель. И это – Одетта. Еще один довод в пользу версии, согласно которой повелительница лебедей – существо из высшего мира и сама испытывает Зигфрида: если бы Одетта была просто заколдованная девушка, как она могла мгновенно узнать об измене принца? Не в окошко же лебединая дева подглядывала, подобно вульгарной кумушке. На балу внезапно появляется белый лебедь, и в театральной программе можно прочитать, что это Одетта, но такая версия некорректна, хореографически фальшива. Белого лебеда в классических постановках исполняет прима-балерина. Артистка, игранная белого лебеда на балу, – не столь высокого ранга. Это лишнее доказательство того, что Злой гений сотворил призрак Одетты – похожую, но бледную ее копию, чтобы морально уничтожить Зигфрида, показать ему, что он подлец, клятвопреступник.

Дух отрицания и сомнения презирает человека, после встречи принца с Одеттой он мог сказать ей: «И ты ему поверила? Да это ничтожество, предатель! Смени образ, переоденься, выступи под другим именем – и услышишь от него те же слова!» И принц не выдерживает проверки. Если он действительно ничтожество, Одетта вправе ненавидеть и проклинать его. Но Зигфрид мог подумать, что его ночная встреча с белой лебедью – грёза, игра воображения. Вдруг он заснул на берегу озера, и ему приснилась чудесная девушка в белом? А днем, на балу, рядом с матерью, он видит реальную красавицу в черном. Почему бы не предложить ей стать владычицей его сердца и владений? Реальность лучше мечты.

Одетте не нужен замок, наследство Владетельной принцессы. Она не собирается царить в феодальном мире, ей важно увести принца в свой, высший мир. «Лебединое озеро» – абсолютно религиозный балет. Да, человек слаб, но за него нужно бороться. Если душа человека спит, ее надо разбудить. Для этого необходимо подвергнуть принца испытанию. Если ему окажется не всё равно, если он будет в ужасе от того, что натворил, значит, у него есть совесть, и он достоин прощения.

Для чего мы ходим в театр, смотрим фильмы, читаем книги? Чтобы найти то, чего нам так не хватает в жизни – сильные эмоции, глубокие чувства. На балу Одетта-Одилия и Ротбарт-Мефистофель творят для Зигфрида спектакль в спектакле, мистирию, делая принца ее участником. Два гениальных актера, два гения – злой и добрый – играют с принцем в жестокую игру и совершают взрыв: не в замке, а в душе юноши. Он переживает катарсис – нравственное очищение через трагедию, переодевается, теряет старое сознание, обретает новое – и вместе с ним новую жизнь. Пусть в данном случае нам поможет литература. Одетта может перефразировать слова другого принца, Гамлета: «Чтоб доброй быть, должна я быть сурова». А Мефистофель подтверждает свое амплу: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

До тех пор, пока люди не готовы воспринимать балет в чистом виде, придется прибегать к загадкам, детективам, логическим построениям, литературным сценариям, религиозным концепциям. Главное то, что классический балет – это очень интересно и очень глубоко.

Сергей МАКИН
Фото из архива редакции.

ПРИНЦЕССА АВРОРА И ВРЕМЯ

PRINCESS AURORA AND TIME

Коротко об авторе

Игнатьева Анна Александровна – старший преподаватель кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского гуманитарного университета Профсоюз, аспирантка СПбГУП (научный руководитель доктор искусствоведения, профессор Д.Н. Катышева).
E-mail: ignatyeva66@mail.ru

About the author

Ignatieva Anna Alexandrovna – Senior Lecturer, Department of Choreographic Art, St. Petersburg University of the humanities and social sciences, postgraduate student of St. Petersburg State Unitary Enterprise (scientific adviser, Doctor of art history, professor D.N. Katysheva).
E-mail: ignatyeva66@mail.ru

Краткая аннотация на статью

Статья посвящена определению роли и степени ответственности ведущих солистов в концепции сохранения классического наследия на примере партии Авроры в балете М.И. Петипа «Спящая красавица» в исполнительской традиции петербургских балерин.

Summary of article

The article is devoted to determining the role and degree of responsibility of leading soloists in the concept of preserving classical heritage, using the example of the Aurora party in the ballet M.I. Petipa «Sleeping Beauty» in the performance tradition of St. Petersburg ballet dancers.

Ключевые слова:

сохранение наследия, Мариус Петипа, Пётр Чайковский, Карлотта Брианца, петербургские традиции, исполнительские школы.

Key words:

preservation of heritage, Marius Petipa, Pyotr Tchaikovsky, Carlotta Brianza, Petersburg traditions, performing school.

Балет «Спящая красавица» был поставлен в Мариинском театре в 1890 году. С тех пор он не сходит с этой прославленной сцены и остается одной из вершин классического балетного искусства и творчества Мариуса Петипа. Спектакль о принцессе Авроре, погруженной в сон силами злой колдуньи Карабос и возвращенной к жизни феей Сирени, чтобы выйти замуж за прекрасного принца Дезира, был близок и интересен публике конца XIX века, но он сохраняет свою прелесть и жизнеспособность и поныне. Причиной тому – музыка Чайковского и конгенитальная хореография Петипа, существующая вне времени и наполненная совершенно непередаваемым словесно-смысловым. Тем не менее, многие авторы в течение более чем ста лет, прошедших с момента премьеры, пытаются описать происходящее на сцене, проследить жизнь спектакля, его преломление в творчестве разных танцовщиков в разные исторические эпохи, каких с тех пор сменилось уже несколько. К ним можно отнести дореволюционный театр, ранний советский период, расцвет советского балета, 1980-1990-е годы, 2000-2010-е.

Что касается идейной концепции балета «Спящая красавица», то она масштабна и глобальна, раскрывая тему победы добра над злом. С философской точки зрения балет имеет глубокий смысл, он полон художественных обобщений. Главная его идея – победа созидания и добра над разрушением и злом, неподвластность настоящей любви и красоты влиянию времени. Конечно, нашлось место в спектакле прославлению монаршей власти, благословленной свыше.

По замыслу Петипа в центре этих событий и столкновения стихий должна быть балерина – символ гармонии, чистоты и совершенства. Такая героиня оправдывает всю концепцию постановки, сияет в ее центре и заставляет прозвучать историю о победе прекрасного и в целом борьбы за высшие нравственные категории. Вера Красовская в своем историческом труде о русском балете писала: «Танец Авроры – обобщение, как в музыке, воплощение жизненного, вечного, непреходящего. В этом и заключается особая сложность исполнения балета Мариуса Петипа».¹

В балете несколько ведущих ролей, однако партия Авроры (как и фигура балерины) у Петипа становится центральной. Образ героини является стержнем спектакля и развивается по схеме: детство – юность – зрелость. В прологе Аврора еще в колыбели, а высшие космические силы уже вступили в схватку за ее судьбу, где исход борьбы – торжество определенных нравственных и этических ценностей. В первой сцене Аврора предстает перед зрителем совсем юной девочкой, во втором акте – лирическим видением, в третьем – молодой женщиной, вступающей в новую жизнь.

Концепция партии Авроры в балете Петипа «Спящая красавица» опирается на инструментальный виртуозный танец. Хореография роли существует в условной системе классического балетного спектакля, она лишена явной личностной окраски и строится не на личной драме героини, но на идее вечной гармонии, просветленного, созерцательного восприятия мира. При этом мы подразумеваем некий надтекстуальный

посыл, которым, несомненно, обладало творчество Петипа и который рождался из его биографии и индивидуальности. Хореограф принадлежал к французской культуре, являлся наследником и продолжателем национальных традиций, с пиететом относился к истории своей страны и к монархии как таковой. Кроме того, сознательно или нет, как и все великие творцы, Петипа умел влетать в свои спектакли космогонические идеи и транслировать принципы всеобщей гармонии. Все эти мотивы нашли отражение в «Спящей красавице». Также балетмейстер обладал необыкновенным даром создания художественных обобщений на базе вполне конкретных движений, составляющих словарь классического танца. В итоге он создал ряд спектаклей, которые пережили свою эпоху и стали символом вневременной красоты и силы классического балета и искусства в целом.

«Спящая красавица» – очень ясный балет, ясным кажется каждое танцевальное па и каждый душевный порыв героини, Авроры. В прославлении и защите ясных начал жизни – смысл всего позднего творчества Мариуса Петипа, под старость заново открывавшего для себя впитанные в детстве просветительские идеи. У романтических феерий Петипа – просветительская подоплека. Он смело сближает мир симфоний Чайковского и мир сказок Перро. Он возвращается к гармонической мудрости XVIII века.² Все эти смысловые пласты не просто увидеть и объяснить и современному балетоведу, но балерине, даже если она не занимается философским анализом спектакля, нужно многое выразить в своем танце, наметить пунктиром творческие идеи, мысли, принципы, двигаться осмысленно, визуализируя музыку Чайковского, проникаясь своей ролью и давая проникнуться ею смотрящему.

Исключительно сложная и разнообразная с точки зрения танцевальной лексики партия принцессы Авроры была поставлена на итальянку Карлотту Брианца. Петипа учитывал ее данные, не отказываясь от своих принципов и взглядов на идеал танцовщицы. Итальянская балерина не стремилась к созданию на сцене драматической выразительного образа, но при этом была исключительно виртуозна и пластически одарена. Технически совершенный, но лишенный драматизма танец соответствовал образности музыки Чайковского. Исследователю первого исполнения партии Авроры и спектакля в целом М. Константинова писала: «Виртуозность не просто как владение формой, но как эстетический принцип в таком балете – аналог активного личного начала. Но виртуозность есть и полное подчинение исполнителя воле самого движения, в этом заключается доблесть танцовщика (виртуоз – от лат. virtus – доблесть)».³ Устремления и художественные идеи хореографа и композитора развивались в едином русле, результатом чего стал гармоничный и внутренне цельный спектакль.

Каждая эпоха рождала своих исполнителей, идеологов балетного театра, вносила (нужно это признать) определенные изменения в хореографическую ткань спектакля, стремясь при этом сохранить его суть и эстетику. Значительным этапом в развитии исполнительской традиции центрального образа «Спящей красавицы» стали 1960-1970-е годы. Эти два десятилетия являются крайне значимым периодом в истории хорео-

ографического искусства и в частности в истории ленинградского (петербургского) балета. Кировский театр в это время являлся огромной творческой лабораторией, богатой актерскими индивидуальностями. Можно смело утверждать, что технический уровень исполнения классической хореографии существенно вырос в 1960–1970-е годы по сравнению с предыдущими десятилетиями. В этот период на сцену вышел ряд молодых выдающихся танцовщиков. Нельзя сказать, что исполнители 1940–1950-х годов уступали более молодому поколению с точки зрения владения классическим танцем, и всё же эстетические нормы балетного исполнительства стали новыми.

Существующие свидетельства очевидцев, балетоведческая литература, а также видеисточники красноречиво говорят о том, что эстетика и техника танца претерпели во второй половине XX века значительные изменения. Под влиянием неспрестанного роста технических возможностей артистов происходило неизбежное изменение внешнего вида и пластического наполнения образов балетной классики, но суть и основная хореографическая канва постановок сохранялись благодаря усилиям руководителей труппы и репетиторов. За этим следовали и стиливые изменения, что могло исказить авторскую идею, превратив образную мысль. Целью театра было развитие молодых танцовщиков, без ограничения их технических возможностей, в рамках аутентичного репертуара. Классики хореографии – Фёдор Лопухов, Агриппина Ваганова, Пётр Гусев, Константин Сергеев – стремились к сохранению авторского замысла и хореографического текста. Но также они учитывали эстетические воззрения данного времени, которые требовали прогрессивного движения в области техники танца. Всё это происходило в рамках одного и того же репертуара – таких классических спектаклей, как «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Жизель», «Спящая красавица».

Сложности и противоречия времени находили гармоничное разрешение благодаря тому, что поколение 1960–70-х всё же было близко к старым мастерам, которые формировали славные традиции русского балетного театра. В искусстве классического танца важна преемственность традиций, передача знания и опыта от старшего поколения исполнителей и педагогов более молодым. Именно так и происходило в эти годы. Бережное отношение старших к авторским шедеврам Петипа и других хореографов передавалось начинающим танцовщикам. Это позволило сберечь классические шедевры для будущих поколений. В этом плане особо значимую роль сыграли три ведущие балерины Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова – выдающиеся интерпретаторы образа Авроры в балете «Спящая красавица» – Ирина Колпакова, Габриэла Комлева и Алла Сизова.

Сложные задачи исполнительского искусства в указанный период решались благодаря силе традиции, существовавшей в Кировском театре второй половины XX века. Работа репетиторов, живых носителей этих традиций, приносила свои неоценимые результаты в освоение сложнейших танцевальных партитур, ставших наивысшим достижением балетной классики прошлого века. Так, Колпакова готовила партию Авроры под руководством Елены Люком, легендарной танцовщицы, на которой во многом держался весь балеринский репертуар в 1920–1930-е годы. Начало творческой жизни Люком в 1909 году совпало с периодом, когда в партии Авроры блистали Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская, Любовь Егорова и Вера Трефилова – исполнительницы, унаследовавшие роль после Карлотты Брианца. На тот момент Люком как никто другой владела глубочайшими познаниями в области классической хореографии. Кроме того, у педагога существовал определенный репетиторский подход «через образ к форме», она умела воздействовать, объяснять и вдохновлять. Педагог со своими ученицами искала очертания роли через ощущение атмосферы старинного спектакля.

Габриэла Комлева и Алла Сизова готовили партию с Натальей Дудинской. Здесь четко прослеживается тенденция преемственности поколений, как процесс передачи глубоких профессиональных познаний, исполнительского опыта лучших представительниц петербургской балетной школы. Когда-то Агриппина Ваганова считала честью называться ученицей выдающегося хореографа и педагога начала XX века Николая Легата, который руководил театром сразу после Петипа. В свою очередь Дудинская была воспитанницей Вагановой, воплотив в своем творчестве лучшие традиции вагановской школы. На смену ей пришли Комлева и Сизова, представительницы следующего поколения, которому Наталья Михайловна передавала свой опыт и мастерство.

Комлева, вспоминая свою работу с Дудинской во балете «Спящая красавица», писала: «В работе с Дудинской я постоянно открывала для себя, что сценический танец имеет свои особенности, свои законы, которые, о ужас, расходятся со школьными канонами. Мне мешали школярские навыки, рабственное преклонение перед формой классического танца. Наверное, то был необходимый этап ученического «чистосписания», и я от него не сразу избавилась. Но уже понимала, что

постигала лишь подступы к главному – образному, выразительному танцу».⁴

Колпакова, Комлева, Сизова демонстрировали чуткий подход к шедеврам классического наследия: соответствие стилю, повышенное внимание и бережное отношение к тем деталям и штрихам, которые являются неотъемлемой частью шедевра хореографии прошлого. Большая их заслуга также состоит в приведении внешнего облика партии в соответствие духу времени, что давало новое, современное звучание образу Авроры и всему балету.

Лучшими образцами, созданными предшественницами Колпаковой, Комлевой и Сизовой, можно считать интерпретации Марины Семёновой, Галины Улановой и Натальи Дудинской – блестящих представительниц ленинградской школы. Балерины, разные по своему амплу, демонстрировали широкое разнообразие подходов к наследию Петипа.

В мае 1947 года был показан спектакль «Спящая красавица», посвященный 125-летию со дня рождения Мариуса Петипа. Тогда он прошел в редакции, наиболее близкой к оригиналу, и остался в сердцах и памяти присутствующих надолго. В нем участвовали три ведущие балерины современности: Семёнова танцевала I акт, Уланова – II акт, Дудинская – III акт.

Историк балета М. Константинова писала: «Семёнова была горделивой и величественной, от нее исходило неземное величие. Лыкующее адажио I акта было, несомненно, ее стихией, и только она могла так решительно не отдавать предпочтения ни одному из кавалеров – не потому даже, что была к ним равнодушна, а потому, что ни один смертный не мог стать ровнем с ней».⁵

Второй акт был очень близок лирическому дарованию Улановой. Ее Аврора – задумчивая, смущенная вниманием поклонников в I акте, восставала видением, ощущая себя в родной стихии. По словам исследователя, «...второй акт у Улановой звучал как поэма чистой влюбленности, довольствующейся богатством своего сердца».⁶

Дудинская, которой труднее всего давался второй акт и образ видения был холоднотой, демонстрировала блистательный виртуозный танец в III акте. Несмотря на сложности двух первых актов, «в финале балета она могла во всю продемонстрировать себя, всё великолепие своего музыкального, отточенного адажио, технические блестики вариаций. Праздник этой Авроры заключается, прежде всего, в радости самоутверждения, в уверенной элегантности ее мастерства, балеринском шике исполнения».⁷

Все три участницы спектакля 1947 года сохраняли в своем танце стиль и рисунок оригинальной хореографии Петипа. Также поступали и их последовательницы. Но при одинаковой исходной точке представительницы нового поколения не могли не отличаться от старших предшественниц. При бережном отношении к шедеврам классики всё же происходит пересмысление исполнительской традиции, что приводит к установлению новой планки технического арсенала танцовщицы, а также намечает путь дальнейшей кристаллизации чистоты классического танца.

Известный балетный критик Виктор Ванслов так выразил свое мнение о мощных животворящих процессах, которые происходили в балетном театре 1960–1970-х годов: «Чем дальше развивается наше искусство, тем шире становится круг традиций, на которые оно опирается, но одновременно тем сильнее обновляются эти традиции. Прибегая к сравнениям, можно сказать: чем больше дом, который мы строим, – тем обширнее должен быть его фундамент, чем выше дерево, тем глубже корни. Единство традиций и новаторства на каждом этапе реализуется по-разному. Но оно является законом художественного развития. Осознанное отношение к этому закону должно осветить дальнейшие пути нашего балетного театра».⁸

Балерины 1960–1970-х годов, опираясь на традиции, не изменяли танцевальный текст и образную суть партии, но, как и их предшественницы, проявляли творческий подход к прочтению роли, окрашивая ее в тона собственной индивидуальности, сформировавшейся в русле эстетических требований времени.

Анна ИГНАТЬЕВА

Примечания

1. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.: М.: Искусство, 1963. С.89.
2. Гаевский В. Дивертисмент. М.: Искусство, 1981. С. 94.
3. Константинова М. Спящая красавица. М.: Искусство, 1990. С.53.
4. Комлева Г.Т. Танец – счастье и боль... СПб.: М.: РОСПЭН, 2000. С.343.
5. Константинова М. Спящая красавица // М.: Искусство, 1990. – С.167.
6. Константинова М. Спящая красавица // М.: Искусство, 1990. – С.173.
7. Константинова М. Спящая красавица // М.: Искусство, 1990. – С.174.
8. Ванслов В. Статьи о балете. Л.: Музыка. 1980. С. 190.

АКИМ ВОЛЫНСКИЙ НА ПОРОГЕ СОЗДАНИЯ ШКОЛЫ РУССКОГО БАЛЕТА

AKIM VOLYNISKY ON THE VERGE OF ESTABLISHING SCHOOL OF RUSSIAN BALLET

Коротко об авторе

Елизавета Щепелева, аспирантка кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург).
E-mail: lizashchepeleva2015@gmail.com

About the author

Elizabeth Shchepeleva, postgraduate student, Department of ballet studies, Academy of Russian Ballet A.Y. Vaganova (St. Petersburg).
E-mail: lizashchepeleva2015@gmail.com

Краткая аннотация на статью

В статье представлена деятельность балетного критика Аким Волынского как организатора Школы русского балета (Школы Балтфлота) и идеолога воспитания танцовщиков нового типа, всесторонне образованных и сознательно служащих искусству танца.

Summary of article

The article presents the activities of Akim Volynsky – a ballet critic, organizer of School of Russian Ballet (School of the 'Baltflot') and the ideologist of upbringing a new type of dancers, who are well-educated and serve the art of dance consciously.

Ключевые слова:

А. Волынский, Школа Балтфлота, Школа русского балета, Н. Легат, А. Ваганова.

Key words:

A. Volynsky, School of the Baltic Fleet/Baltflot, School of Russian Ballet, N. Legat, A. Vaganova.

Аким Львович Волынский является одной из самых значимых фигур балетной критики XX столетия, философом и теоретиком танца, автором сотен статей о знаменитых балеринах, танцовщиках и балетмейстерах эпохи Серебряного века. Ведя своего рода летопись петербургской балетной сцены, Волынский детально фиксировал и анализировал различные эпизоды истории балета первой четверти XX века. Статьи критика стали своеобразным откликом на события того времени, породив абсолютно новый взгляд на искусство танца.

Всерьез увлекшись балетным театром, Волынский посвятил его изучению около 20 лет своей жизни. Первые статьи критика появились в 1911 году в газете «Биржевые ведомости», после закрытия которой с 1920 года Волынский вел отдел, посвященный балету в газете «Жизнь искусства». В этот же период Аким Львович решил организовать собственную школу балета, которая, по его мнению, могла бы выйти на один уровень с бывшим Императорским театральным училищем. Замысел Волынского был рассчитан на создание школы, которая в дальнейшем стала бы «высшим заведением, Академией танца, как в Париже».¹ Вопрос о том, мог ли критик лично наблюдать устройство Академии танца при Гранд Опера, является спорным. Наиболее вероятно, что представление Волынского об идеальной балетной школе выросло на почве его собственных убеждений. В основе «проекта» критика лежала идея создания учебного заведения, способного выпустить всесторонне развитого танцовщика. Воплощением плана Волынского стала организованная им Школа русского балета. Но осуществить всё задуманное критиком оказалось непосильной задачей в условиях жизни в послереволюционной России.

В январе 1920 года «А. Волынский возглавил одну из драматических студий, организованных политотделом Балтфлота, и перенаправил ее на балетное искусство...», а в июне того

же года «...балетная студия под руководством А. Волынского превратилась во 2-ю Государственную балетную школу, более известную как Школа Балтфлота или Школа русского балета А. Волынского».² Программа подготовки танцовщиков, разработанная Волынским, была рассчитана, в общей сложности, на шестигодичное обучение, по окончании которого выпускникам выдавались бы дипломы о высшем образовании. Среди дисциплин были общеобразовательные предметы (русский язык, литература и т.д.), специализированные (классический, характерный, историко-бытовой танец), наряду с которыми преподавалась теория и история танцевального искусства, история театра, история костюма и многое другое. В числе педагогов значились такие именитые личности, как Николай Легат, Агриппина Ваганова, Иосиф Кшесинский, Мария Романова (мать Галины Улановой), Александр Ширяев, Александр Бочаров, Евгения Снеткова (мать Татьяны Вещеловой), Зинаида Спесивцева (сестра Ольги Спесивцевой), Евгения Обухова.

Ближайшим соратником Волынского оказался Николай Легат, у которого Аким Львович брал уроки хореографии. Тесные отношения балетного критика и артиста Мариинского театра завязались благодаря схожести их взглядов на классический танец. Как и Волынский, Легат был приверженцем традиций академизма и высоко оценивал вклад критика в теоретическую основу классического танца: «В лице Волынского, – писал Легат, – я вижу некоего Колумба на почве классической хореографии... Я совершенно убежден в том, что будущие поколения признают, что как теоретик А.Л. Волынский выше Новерра и Блазиса...».³ В свою очередь Волынский считал Легата одним из лучших представителей старой балетной школы, способным доподлинно передать будущим поколениям танцовщиков всю строгость классического танца.

Революция 1917 года отразилась на всех сферах жизни страны, в том числе и на деятельности Мариинского театра, который оказался под угрозой закрытия. В свете тех событий, лишившись рабочего места в театре, Легат решил поддержать Волынского и помочь ему в организации Школы русского балета. В докладной записке народному комиссару просвещения А.В. Луначарскому в 1921 году Николай Легат писал:

«Школа на Почтамтской в Петрограде основана А.Л. Волынским. В ней всё ново. От прежнего режима – ни следа. Всё устремлено к выработке культурно-художественного человека нового типа. Занятия идут ежедневно и планомерно. Отброшен ремесленный элемент и выдвинуто вперед понимание техники классического танца, его исторических основ и идейных задач. Читается лекции по теории и эстетике классического танца, лекции по художественной анатомии, по общей теории ритма, по истории музыки в связи с балетными постановками, по истории европейского театра, по истории театрального костюма. Лекции слушают иногда переполненные аудитории».

Надобоно сказать, что, несмотря на краткое свое существование, Школа уже приобрела широкую популярность в Петрограде и служит магнитом даже для учащихся в казенном балетном училище при Мариинском театре. Многие уже выступающие на сцене являются часто туда с такими же ходатайствами.⁴ Спрашивается, где мне следует работать в качестве преподавателя – в Школе ли русского балета, отданной сначала Балтфлотом, а потом комиссаром народного просвещения в идейное руководство А.Л. Волынскому, или же в рутинной школе старорежимного происхождения?»⁵

Школа русского балета под предводительством Волынского действительно была новым словом в области подготовки будущих артистов балета и потому вызвала к себе немалый интерес как у любителей, так и у профессионалов. В подтверждение этого можно привести относящееся к 1923 году письмо на имя Аким Львовича от танцовщика и композитора И.И. Чекрыгина, держащего свою балетную студию, с просьбой о предоставлении ученикам льготных билетов на одну из лекций Волынского: «Глубокоуважаемый Аким Львович! Многие мои ученики вместе со мною собираются на Ваш интересный доклад "En dehors", но ввиду того, что большинство из них неимущие, то не будете Вы добры поседеть за меня в получении для них льготных билетов или пропусков и, кстати, сообщите вообще стоимость билетов».

Может, Вы передадите письмо либо ответ на словах или на другой половине сей записки с подателем сего, моим учеником Л. Яковсоном?»⁶

С первых дней школа Волынского начала успешно функционировать. Но спустя год, в те трудные для России времена, стали возникать проблемы, связанные с нехваткой финансирования, недостаточным уровнем подготовки учащихся, разницей в их возрасте и состоянии здоровья и препятствующие нормальной работе. Первым тревожным знаком, буквально через несколько месяцев после открытия Школы Балтфлота, стал уход из нее Вагановой, которая не захотела тратить попусту силы на обучение разновозрастных и великовозрастных учениц. Вслед за ней забеспокоился и Николай Легат. Уже в 1921 году он писал Волынскому: «Опыт последних месяцев работы с учениками хореографических курсов привел меня к убеждению, что в таком виде она продолжаться не может и не должна. За очень немногими исключениями мужской персонал моего класса, откровенно говоря, не представляет для меня, как педагога, живого интереса. Приходится обучать курсантов элементарным правилам классического экзерсиса. Люди еще не умеют приседать. Не в силах правильно стоять на ногах и удерживать позу в равновесии. О прыжках, о сложных пируэтах, о серьезных схемах классического танца и говорить не приходится».⁷

Ситуация, описываемая Легатом, стала следствием того, что Школа, находясь под протекцией Балтфлота, была обязана принимать на обучение курсантов военно-морских училищ, а также детей и взрослых различных возрастов и уровня подготовки, а это непременно сказывалось на качестве обучения. В связи с этим на заседании правления Школы русского балета 2 июня 1921 года Волынский принял следующее решение и постановил:

- «1. Хореографические курсы временно упраздняются.
 2. Все учащиеся на этих курсах старше 19 лет получают особо-длительные свидетельства.
 3. Лица низшего возраста, между 17 и 19 годами, остаются в соответственных классах усовершенствования, с обязательством слушать лекции по объявленным предметам».⁸
- Так, от одного заседания к другому, протекали дни в Школе русского балета. Но впереди предстояло еще немало трудностей – отъезд Легата в Лондон, а вместе с этим низкий бюджет, налоговый прессинг, малопригодное для занятий балетом помещение, недовольство и нападки со стороны руководителей ГАОба. Все эти обстоятельства привели к трагическому финалу – Школа русского балета не просуществовала даже первых намеченных шести лет и была упразднена в 1925 году. Волынский вкладывал в развитие Школы не только все силы, но и все свои сбережения. Ее закрытие стало смертельным ударом для критика. Аким Львович Волынский умер вечером 6 июля 1926 года.

Елизавета ЩЕПЕЛЕВА

Примечания

1. Волынский А. Л. Книга ликования. М., 1992. С. 188.
2. Петербургский балет. Три века. Хроника. Том IV. 1901-1950 / Сост. – Зоулина Н. Н., Миронова В. М. СПб, 2015, т. 4. С. 241.
3. Цит. по: Грегори Дж. Сага о Легате. Эпизодические зарисовки о жизни и времени Николая Легата. СПб, 2014. С. 133.
4. Речь идет о ходатайствах на посещение лекций в Школе русского балета для учащихся бывшего Театрального училища.
5. Докладная записка Н. Г. Легата комиссару народного просвещения А. В. Луначарскому, 1921 г. // ЦГАЛИ. Ф. 414. Оп. 2. Д. 963. Л. 5.
6. Письмо И. И. Чекрыгина А. Л. Волынскому о снабжении учеников хореографического училища (ошибка в заголовке дела – на самом деле учеников частной студии Чекрыгина. – Е.Щ.) льготными билетами на его доклад через Л. В. Яковсона. 31 января 1923 г. // ЦГАЛИ. Ф. 87. Оп. 1. Д. 292. Л. 1.
7. Письмо артиста балета Н. Г. Легата директору Школы русского балета А. Л. Волынскому, 2 июля 1921 г. // ЦГАЛИ. Ф. 414. Оп. 2. Д. 963. Л. 9.
8. Протокол заседания правления Школы русского балета 2 июня 1921 г. // ЦГАЛИ. Ф. 414. Оп. 2. Д. 961. Л. 10.

Список используемых источников

1. Волынский А. Л. Любители балета. (Кн. А. А. Оболенская). (О классическом танце, о школе классического танца) // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. Петроград. 1912. №13321. С. 6.
2. Волынский А. Л. Книга ликования. Азбука классического танца / Подготов. текста, вступит. статья и комментарии Гаевский В. М. – М.: Артист. Режиссер. Театр., 1992. 302 с.
3. Грегори Джон. Сага о Легате. Эпизодические зарисовки о жизни и времени Николая Легата. СПб.: Издательство Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. 182 с.
4. Докладная записка Н. Г. Легата комиссару народного просвещения А. В. Луначарскому, 1921 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 414. Оп. 2. Д. 963. М.Л.Л.4/12.
5. Петербургский балет. Три века. Хроника. Том IV. 1901-1950 / Сост. – Зоулина Н. Н., Миронова В. М. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. 540 с.
6. Письмо И. И. Чекрыгина А. Л. Волынскому о снабжении учеников хореографического училища льготными билетами на его доклад через Л. В. Яковсона, 31 января 1923 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Д. 292. Л. 1.
7. Протокол заседания правления Школы русского балета 2 июня 1921 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 414. Оп. 2. Д. 961. 25 л.



Счастлива любимым делом и семьей

Виолетта Ноговицына (Афанасьева) — выпускница второго набора народного отделения Якутского хореографического колледжа имени Аксении и Натальи Посельских.

Впервые народное отделение открылось в Республиканском хореографическом училище в 1996 году для целенаправленной подготовки профессиональных кадров для Национального театра танца Республики Саха (Якутия) имени С.А. Зверева — Кыыл Уола. Первые выпускники-народники 2002 года сразу стали костяком танцевальной труппы, на них ставятся спектакли, концертные программы. Это был экспериментальный выпуск с шестилетним сроком обучения, и он оправдал себя, более того, подарил талантливых и верных своему призванию танцовщиков. Мы всегда с большой благодарностью вспоминаем основателя балетной школы Наталью Семеновну Посельскую, весь её преподавательский состав и руководство Национального театра танца за такое взаимное решение. Виолетта Ноговицына из второго состава: сильного, стабильного выпуска 2012 года, спустя 10 лет после первых народников на «трон» теперь взошли они.

Виолетта с малых лет ездила с мамой на гастроли по родному Горному улусу, приезжала на конкурсы и в столицу. Оксана Степановна мечтала в будущем видеть дочку драматической актри-

сой и упорно разучивала басни, одну из которых — «Саахарымсах сахсырба» («Сладкоежка Муха») Виолетта читала с наибольшим упоением и особо часто. Жители села до сих пор вспоминают, как весело, с подбавляющей мимикой, гримасами декламировала она эту басню, что до сих пор «Саахарымсах сахсырба» закрепилось за ней вторым именем. В 2000 году Виолетта приняла участие в республиканском конкурсе «Дыйибэ-Дьээбэ», проводимого художественным руководителем Государственного театра юмора и сатиры Алексеем Павловым. Виолетта завоевала Гран-при — телевизор. Это был её первый звездный час, хотя сама она готова была поменять телевизор на куклу Барби: ведь девочка, занявшая второе место, была награждена куклой. Уж очень хотелось ей на тот момент Барби... С этой знаменитой басней и с другими номерами Виолетта несколько лет подряд становилась лауреатом конкурса «Полярная звезда».

В 2004 году по инициативе директора Магарасского клуба Веры Николаевны Федоровой Виолетта приняла участие в улусном конкурсе «Мини-мисс Горный — 2004». Артистичная девочка произвела неизгладимое впечатление на членов жюри и зри-

С Юрием Григоровичем на конкурсе «Русский балет» (2012 год).



телей, завоевав титул первой маленькой красавицы Горного улуса. А дальше? Дальше – больше. С легкой руки Веры Николаевны Виолетта предстала на Республиканском конкурсе «Мини-мисс – 2005» в Якутске. Для участия в этом конкурсе Вера Николаевна и хореограф

О л и м п и а д а
Васильевна по-
ставили танец
«Смуглянка» для

Виолетты и двух её партнеров. Ей впервые пришлось выучить танец, до этого в основном она читала только басни и стихи. На поклон пришлось выходить несколько раз – к удивлению самой Виолетты, танец с «кавалерами» под знаменитую песню тронул зрителей, пластичную и выразительную девочку отметили призом зрительских симпатий. Ленту победителя на нее надела и вручила ценный подарок балетмейстер-постановщик Национального театра танца Людмила Семеновна Антипина. Кто бы мог подумать тогда, что по прошествии лет Виолетта будет работать под началом Людмилы Семеновны.

На талантливую девочку обратили внимание не только зрители, но и хореограф, одна из которых поведала об одаренной девочке из Магараса Марии Валентиновне Петровой – воспитателю Якутского хореографического училища. Мария Валентиновна немедленно через знакомых сообщила родителям, что в училище идет набор детей на народное отделение. Оксана Степановна, схватив в охапку Виолетту, срочно помчалась в Якутск. Пройдя через строгий конкурсный отбор Натальи Семеновны и членов комиссии, Виолетта в 2006 году вошла в число воспитанниц Республиканского хореографического училища. Так благодаря участию в конкурсе Виолетта вступила в совершенно новую жизнь – волшебный мир танца. Одним из самых любимых преподавателей в колледже, кого Виолетта бесконечно благодарит и считает второй мамой, является Дария Григорьевна Иванова. Удивительно проникновенные, нежные отношения остались с той поры у них. Дария Григорьевна всегда гордилась своей любимой ученицей.

В отличие от первого набора народного отделения, у второго появился дуэтно-классический танец, который раньше проводили только на классическом отделении. Девочки встали на пуанты и принимали участие во всех спектаклях классического репертуара ГТОИБ. Когда класс выпускался, пришло приглашение на первый Всероссийский конкурс балетных школ «Русский балет» в Москве. Художественный совет колледжа решил отправить на конкурс Виолетту Афанасьеву, студентку народного отделения на классический конкурс. Это было очень неожиданно и смело. Много готовились, была интересная работа. Должны были подготовить две вариации: Лизы из балета «Щелкунка» и Эсмеральды в хореографии Берёзова – сложнейшие вариации, очень подходящие характеру Виолетты. Она станцевала очень достойно и удостоилась диплома. Для девочки из далекого улуса, которая никуда не выезжала, кроме города Якутска, ни в каких конкурсах российских не участвовала, это было огромным достижением, смелым и отчаянным. После окончания колледжа Виолетта была приглашена на работу артисткой балета в Театр оперы и балета имени Суорун-Омоллоо-на, проработав год-два, она получила травму ноги и вынуждена была уволиться и поступить в Национальный театр танца Республики Саха имени С.А. Зверева – Кыыл-Уола, где не требовалась пальцевая техника.

Эсмеральда.



С первых дней работы Виолетта заявила о себе как солистка, обладающая хорошими физическими данными (гибкость, высокий шаг, апломб), прекрасной фактурой, яркой актерской игрой. К этим достоинствам артистки можно добавить великолепную хореографическую память и удивительную работоспособность. Хореографы ставят номера и создают роли, учитывая её неповторимую индивидуальность, на её актерские и физические возможности.

Первой ее ролью стала Оһуор Туос в этнобалете «Оһуор Туос» («Берестяночка») на музыку Василия Зырянова. Над созданием трагической роли Виолетта работала с опытной солисткой и репетитором Долааной Федотовой, которая в этом спектакле исполняла роль Удаганки Чыпчахайдаах. Старшая коллега со свойственным ей терпением, работоспособностью, требовательностью ввела дебютантку в спектакль, расставила акценты по картинам, поделилась опытом и собственным примером показала, как передавать чувства и эмоции. Этнобалет, записанный Кыыл-Уолом по старинной легенде удалки Сунтарского улуса, повествует о непримиримой вражде удаганки Чыпчахайдаах и шамана Ланха. Актриса справилась со сложной с психологической точки зрения ролью, показала, как её героиня выросла среди берез в любви и нежности матери, как она с друзьями играла в пору белых ночей, как встретила и полюбила сына Ланха Ойууна. Счастью влюбленных не суждено было сбыться. Шаман Ланха и удаганка Чыпчахайдаах ненавидели друг друга и строго запретили детям встречаться. Премьера Виолетты состоялась в селе Сунтар. Многие зрители сопереживали ей, а когда Чыпчахайдаах нанесла удар плетью, предназначенный шаману, по своей дочери, которая встала вместе с возлюбленным между враждующими родителями, героиня умерла от удара, слезы наворачивались у присутствующих в зале. Всё было сыграно героями мастерски, каждый персонаж, как говорится, был на своем месте.

По мнению репетитора, заслуженной артистки Республики Саха Долааны Федотовой, Виолетта – яркая индивидуальная личность, профессионал своего дела, предана хореографии. Мне нравится, как она относится к работе, никогда не услышишь от нее жалобы на усталость, а ведь работа у нас каждый день требует физической подготовки, порой в день без остановки приходится танцевать по восемь часов, если еще и спектакль, а ведь она зачастую в главной роли. Постоянно совершенствует свое мастерство, поддерживает внешнюю форму, к репетиции всегда творчески и физически подготовлена. Самое главное – она самокритична к себе и адекватно реагирует на замечания, умеет исправлять ошибки, так как всегда стремится к совершенству.

Виолетта – танцовщица многогранная. Она хороша в ролях лирического, характерного плана. Вторая большая роль – Кыйс Кыскыйдаан, женщины из племени абааһы части второй «Үөдэн түгэс» («Нижний мир») Полины Ивановой трилогии спектакля-олонхо «Бэрт Хара». Пред нами предстала совершенно другая Виолетта. Сатирический образ Кыйс Кыскыйдаан: у нее безобразный облик, соответствующий костюм. Самое главное желание Кыйс Кыскыйдаан – выйти замуж за богатыря Айыы Аймаҕа – Бэрт Хара. С юмором, жеманством, кокетством, кривлянием, с энергией обрисованы её старания понравиться богатырю Айыы, её страстные пляски с бубном, безудержные камания, бесконечные прыжки и верчения, кидания ног в разные стороны, шпагаты и колеса.

Одной из важных работ стала роль Күөх Кэтириис – возлюбленной легендарного сына якутского народа Манчаары. Виолетта очередной раз «пожила жизнью своей героини на сцене», доподлинно показывая разное настроение, чувства и события (лето, ысыах, первые чувства к Манчаары, любовь, счастье, горе, расставания и долгожданная встреча через много лет со своим возлюбленным). Виолетта в этой роли показала все свои технические и выразительные возможности. В феврале 2017 года спектакль показан с большим успехом в Майе, Чурапче, Ытык-Кюеле. 13 декабря 2018 года – в единый день Всероссийского старта Года театра в Российской Федерации спектакль «Манчаары» был представлен в селе Бердигестях Горного улуса. О спектакле «Манчаары» написано немало статей в республиканских СМИ, в каждой из которых отмечают лучшие актерские работы, наравне с Манчаары (Владислав Попов) называют Күөх Кэтириис – Виолетту Ноговицыну.

Мастер дуэтного танца, исполнения лирического адажио, Виолетта Ноговицына яркой актерской игрой прекрасно создала и роль Өрүүски в этнобалете «Бохсуруйуу» («Изгнание злого духа»). Проникновенно и с нежной любовью танцует дуэт со своим партнером, тяжело, но мужественно переносит смерть любимого Сэмэнчика и его воскрешение с помощью обряда «Бохсуруйуу».

Большой ответственностью и испытанием стала совместная работа с хореографом Георгием Ковтуном в этнобалете «Дети Белого Солнца» Рашида Калимуллина. Виолетта Ноговицына (Айыы Куо) с Василием Эверстовым (Юноша Тимир Уол) показали сильные во всех отношениях актерские работы. Их отношения, любовь испытываются враждой племен. Многочасовая постановочная работа, изнурительные репетиции, генеральные прогоны, сдача этнобалета под началом Георгия Ковтуна закалили характер всех артистов театра, а для солистов это был ни с чем не сравнимый мастер-класс. Красивы, самобытны, бога-

той хореографической выдумкой отличаются их любовные дуэты с обилием воздушных силовых, необычных акробатических поддержек.

Спектакль «Сааскылаана и Эрбэхчэй» Игоря Воробьева повествует о девочке Сааскылаане, о мудром Чысхаане, который помогает с помощью волшебства исполнению мечты Сааскылааны – появлению братика Эрбэхчэя. Ведь она была так одинока. В спектакле показаны удивительные приключения храброй девочки Сааскылааны, освобождения братика и лесных друзей от лап злых, коварных Муус Көтөр и Полярной Ночи. Спектакль был представлен на главном зимнем Европейском фестивале «Путешествие в Рождество» в Москве с 3 по 13 января 2019 года. Юрий Федоров, балетмейстер, заслуженный работник культуры Республики Саха: «Я считаю Виолетту примой. Все ведущие партии на её плечах. В одном человеке столько таланта, хороших балетных данных, актерского мастерства, души, вдохновения, трудолюбия и честности. Роль Сааскылааны полностью доверил ей и очень счастлив, что она играет и танцует каждый раз всё лучше. Добавляет от себя изюминки. С ней очень приятно работать. Все замечания, пожелания пропускает через себя. Век танцора, увы, короткий, а потому хочу пожелать ей серьезных ролей, счастья в призвании, счастья в личной жизни!».

Богат и солидный концертный репертуар Виолетты: она блистает изяществом, легкостью, проникновенностью в номерах «Дэйбиридээх үнүү» С. Бессоновой, «Кыыс Амма» Г. Баишева, «Утренняя бабочка». Ярко, темпераментно, пластично, с юмором, кокетством передает образ одной из девушек в хореографической композиции «Смотрины» И. Фадеева. Уверенно, с апломбом, гибкостью, легко перебирая точеными ножками, двигается в «Вечном танго» и «Танго в Париже» Д. Федотова и многих других.

Вера ЧЕРНОГРАДСКАЯ

Күөх Кэтириис. С Владиславом Поповым в спектакле «Манчаары».

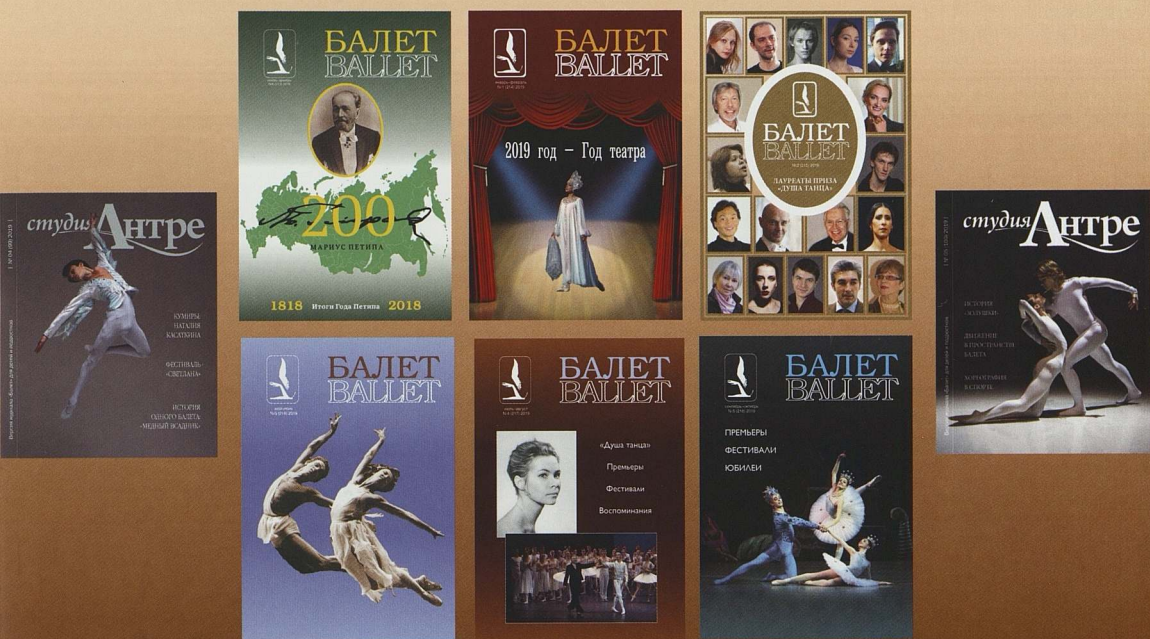


БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Внимание читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2020 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2020 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](https://www.instagram.com/balletmagazinerussia)

Grishko®

GRISHKO® АКАДЕМИЯ

НОВАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ОДЕЖДЫ ДЛЯ КЛАССОВ



Студентки МГАХ
Харука Тоёда,
Ксения Трохова

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

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