



# БАЛЕТ

# BALLET

март–апрель  
№2 (221) 2020



ПРЕМЬЕРЫ

К юбилею

В. Васильева

ФЕСТИВАЛИ

# ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

## «Душа танца» 2019

«УЧИТЕЛЬ»

**Ярослав Сех**  
педагог кафедры хореографии  
ГИТИС (Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

**Марина Васильева**  
педагог Академии Русского балета  
имени А.Я. Вагановой  
(Санкт-Петербург)

«УЧИТЕЛЬ»

**Денис Медведев**  
педагог Московской  
государственной академии  
хореографии (Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

**Андрей Беспалов**  
педагог Новосибирского  
хореографического училища  
(Новосибирск)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Григорий Пейсахович**  
директор лицея «Бауманский»  
Республика Марий Эл  
(Йошкар-Ола)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Марина Куклина**  
директор театра танца «Гжель»  
(Москва)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Айдар Шайдуллин**  
директор компании  
«Глобэк промоушен»  
(Москва)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Сергей Аникин**  
педагог-репетитор  
Ансамбля народного танца  
имени Игоря Моисеева  
(Москва)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Виктор Барыкин**  
балетмейстер-репетитор Большого  
театра России (Москва)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Эльвира Тарасова**  
педагог-репетитор Мариинского  
театра оперы и балета  
(Санкт-Петербург)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Виктор Дик**  
педагог-репетитор Музыкального театра  
имени К.С. Станиславского  
и Вл.И. Немировича-Данченко  
(Москва)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Галина Шляпина**  
педагог-репетитор театра «Кремлёвский  
балет» (Москва)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Наталья Моисеева**  
педагог-репетитор Пермского театра  
оперы и балета (Пермь)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Юрий Ромашко**  
балетмейстер-репетитор Астраханского  
театра оперы и балета  
(Астрахань)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Ольга Коханчук**  
педагог-репетитор  
театра «Русский балет»  
(Москва)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Ольга Васюченко**  
балетмейстер-репетитор  
Краснодарского театра балета  
Юрия Григоровича  
(Краснодар)



**ЦЕРЕМОНИЯ ВРУЧЕНИЯ И ГАЛА-КОНЦЕРТ СОСТОЯТСЯ 19 МАЯ  
НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА  
ИМЕНИ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ.И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО.**

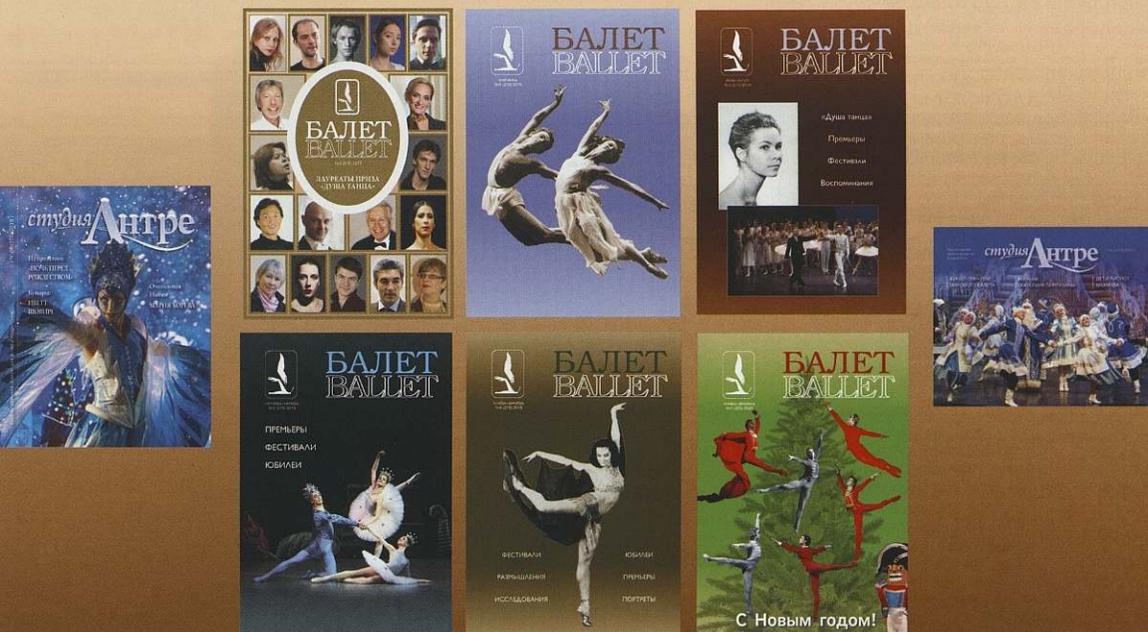
В гала-концерте примут участие артисты Большого театра России, Мариинского театра, Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, театра «Кремлёвский балет», театра «Русский балет», театров оперы и балета Перми, Астрахани, Краснодара, учащиеся Московской государственной академии хореографии, Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, хореографических училищ Новосибирска и Йошкар-Олы, артисты Ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева, театра танца «Гжель».

# 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



Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
март–апрель  
№2 (221) 2020  
выходит шесть раз в год

# БАЛЕТ BALLET

Главный редактор  
В.И.УРАЛЬСКАЯ

**Редакционная коллегия:**

Ю.П.БУРЛАКА  
Т.В.ВОЛЬФОВИЧ  
А.Д.МИХАЛЕВА  
В.С.МОДЕСТОВ  
Н.Е.МОХИНА  
Я.В.СЕДОВ  
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ  
Е.Я.СУРИЦ  
Е.Г.ФЕДОРЕНКО  
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

**Творческий совет:**

Б.Б.АКИМОВ  
Г.М.АПАНАЕВА  
С.Р.БОБРОВ  
Н.Н.БОЯРЧИКОВ  
М.Х.ВАЗИЕВ  
В.В.ВАСИЛЬЕВ  
В.М.ГОРДЕЕВ  
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ  
С.Ю.ЗАХАРОВА  
А.В.ЗИНОВ  
К.А.ИВАНОВ  
Н.Д.КАСАТКИНА  
В.Г.КИКТА  
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ  
М.К.ЛЕОНОВА  
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>

## ЮБИЛЕИ

### 4 К ЮБИЛЕЮ ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВА

### 12 В.Котыхов. Танцующая кисть Владимира Васильева



### 14 В.Уральская. Мастерам будущего

## ПРЕМЬЕРЫ

### 16 Т.Вольфович. Светлана Захарова и ее новый проект



### 18 В.Модестов. Артист – профессия зависимая

### 20 В.Модестов. Рождественская сказка для детей и взрослых



### 22 Л.Абызова. Ах какая драма – «Пиковая дама»

- 24 «Бахчисарайский фонтан» «Фонтан любви, фонтан живой...» (материал подготовлен **А.Ельцовой**)

- 26 **П.Яценков.** Начо Дуато:  
«Я думаю, в моем балете гораздо больше Индии, чем было у Петипа»



## ФЕСТИВАЛИ

- 29 **Е.Морозова.**  
Фестивальное движение продолжается

- 32 **Е. Васенина.** Огранка талантов

- 34 **О.Розанова.** «Весна священная» и ирландский степ

- 36 **В.Уральская.** Два фестиваля имени Махмуда Эсамбаева

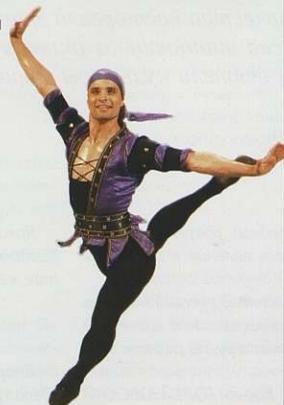
- 38 Сияющие вершины Кавказа (фоторепортаж **Е.Пушкиной**)



- 40 **С.Лалетин.** Немалые дела «Малого Нуреевского»

## МЕЖДУНАРОДНАЯ ФЕДЕРАЦИЯ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

- 42 Интервью генерального директора Международной федерации балетных конкурсов **С.А.Усанова**



## КАФЕДРА

- 44 **А.Галичанин.** Классический танец в современной России: парадигмы развития

- 46 **С.Терентьев.** «Ярославна. Затмение» – Vita Nova

## POST SCRIPTUM

- 48 **В. Уральская.** Размышления после премьеры «Жизели» в Большом театре

### Над номером работали:

**Т.В.ВОЛЬФОВИЧ**  
(Ответственный за выпуск)

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

**Э.И.ВАСИЛЬЕВА**  
(Технический редактор)

**М.Ю.ОРЕХОВА**  
(корректор)

**Редакция:**  
А.В.ЕЛЬЦОВА  
М.В.БАРАНОВА  
О.Ю.ПАНФЕРОВА  
Н.Н.ЧИСТОВА

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации  
Регистрационное свидетельство ПИ № 7711097 от 9.11.2001  
© «Балет», 2020

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.

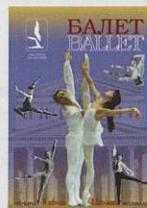
### Отпечатано в типографии:

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

Номер заказа 01093-20.  
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:



К юбилею  
Владимира  
Васильева

# К ЮБИЛЕЮ ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВА

## ПОРТРЕТ УСТАМИ МЭТРОВ ИСКУССТВА



*Каким артистом был Васильев, знают многие, если не все. Он оставил на сцене неизгладимый след. Его творчество восторгало зрителей в стране. Ему аплодировали зрители всего мира. Васильева танцовщика-актера высоко оценивали коллеги профессионалы, выдающиеся деятели культуры мира.*

*Им мы предоставляем слово.*

*Васильев не просто танцовщик редкой одаренности, он в буквальном смысле слова выдающееся явление в искусстве хореографии... Это во-первых.*

*Во-вторых, он скромный, добрый, честный русский человек. Сердце его полно любви к людям. Это доказывает его отношение к товарищам по искусству, по театру, по работе и по жизни за много лет...*

Касьян ГОЛЕЙЗОВСКИЙ

*...Говоря слово «Бог» применительно к Васильеву, я имею в виду... чудо в искусстве, совершенство... По разноликости он не идет ни в какое сравнение ни с кем... Такого диапазона возможностей у его предшественников не было... Он ведь и тенор, и баритон, и, если хотите, бас.*

Фёдор ЛОПУХОВ

*Яркий и мощный мастер, в Большом театре «правит бал» Владимир Васильев. Лучше, чем он, танцевать невозможно, так же, как он, – трудно, а хуже – бессмысленно.*

Пётр ГУСЕВ

*Спартак Владимира Васильева... В двадцать восемь лет он сделал роль, которая сразу встала в тот избранный, имеющий общекультурное и вневременное значение ряд, где Лебедь Анны Павловой, Джульетта Галины Улановой, Кармен Майи Плисецкой. Та же в ней высота: постигнуть мир и танцем, пластикой выразить это достижение...*

Асаф МЕССЕРЕР

*1962 год. Он памятен не только Васильеву. Его запомнили все, кто так или иначе связан с балетом, с искусством хорео-*

графии. В мае этого года Владимир Васильев впервые выступил в балете «Дон Кихот», и я не ошибусь, если скажу, что он открыл новую эру в истории мужского классического танца... Он создал новый эталон, ставший классическим и у нас в стране, и во всем мире...

Базиль Васильева породил совсем новые критерии не только в отношении «Дон Кихота», но и мужского танца вообще. Вспомните, именно вслед за Васильевым московские, а потом и ленинградские солисты стали пересматривать свои вариации, усложняя их.

Мировая слава (я не преувеличиваю, это действительно так!), высочайшее профессиональное признание его таланта, шквал аплодисментов и толпы поклонников во всех странах, где он выступает, всё это не снизило творческой активности Владимира Васильева. В каждой новой своей работе он ставит перед собой и решает новые задачи, никогда не повторяясь, стремясь найти новые, еще не использованные ранее краски.

Юрий ГРИГОРОВИЧ

В искусстве невозможно расставить артистов как в спорте: кто первый, второй, третий... И всё же есть люди – как редкое исключение, о которых говорят: первый среди равных. Владимир Васильев, я думаю, относится именно к таким людям. Я когда представляю себе Володю мысленно, всегда вижу его летящим. Это не только потому, что у него изумительный прыжок. Его герои, они душой устремлены ввысь...

Галина УЛАНОВА

Помню Володю Васильева белокурым, красивым, благородным юношей, блистающим в самых разных спектаклях Большого театра. Лучшего него на сцене не было никого! Я очень люблю его за теплоту и свет, который он дарит всем нам на сцене и в жизни.

Ольга ЛЕПЕШИНСКАЯ

Могучий, ликующий прыжок, отточенное мастерство виртуоза, динамика и экспрессия движения...

Вахтанг ЧАБУКИАНИ

Светлый и мужественный, наделенный редким обаянием и какой-то особой легкой дерзновенностью в свободном полете, он прямо-таки ворвался на московскую сцену, как луч, как весенний ливень, как гром.

Михаил БАРЫШНИКОВ

Левитация – вот причина взлета Владимира Васильева. Он не раз нарушал законы мироздания. Его полеты над сценической площадкой есть зримое воплощение фантастического Дара, Воли и Вдохновения.

Марк ЗАХАРОВ

Екатерина Максимова и Владимир Васильев – два гения русского балета. Эту уникальную пару знают и помнят во всем мире. Думаю, их подвиг в искусстве беспримерен.

Эльдар РЯЗАНОВ

Закончился век, и у нас нет сомнений: Владимир Васильев – первый его танцовщик. Вершина, недостижимая для других. Он среди тех избранных, кто определил высшие достижения столетия, его новаторские открытия. Для меня «тайна» творчества Васильева в его феноменальной пластической одаренности, в способности насытить каждое движение, каждый жест максимальной образной содержательностью. Пластическая выразительность его тела неисчерпаема... Вспомните движения фигур Микеланджело в капелле Медичи. Они равнозначны по смысловой выразительности и накалу чувств трагедии Шекспира. Любите ли вы Владимира Васильева так, как люблю его я? Тогда мы одной с вами крови.

Ирина АНТОНОВА

«Бог танца», «танцовщик века»... Володя Васильев – наша легенда, наш Спартак, олицетворение духа и таланта нации, ее гордость и слава. Для меня Володя человек неимоверной доброты и достоинства, увлеченный, творчески необыкновенно одаренный и энергичный, всегда и во всем искренний и естественный.

Юрий БАШМЕТ

Для меня Владимир Васильев – олицетворение настоящего русского человека с его мощным талантом, удачливостью, добротой и злостью, бескомпромиссностью и мудростью... Возможно, его творчество напоролил поэт: «Песнь бескорыстная – сама себе хвала: Утеха для друзей и для врагов смола». Он поцелован самим Богом, который, несомненно, его не оставит никогда. Я его глубоко уважаю и нежно люблю.

Евгений КОЛОБОВ

Я хорошо знал Нижинского, он считался лучшим танцовщиком в мире. Но теперь я могу с полной ответственностью утверждать, что Васильев превзошел своего знаменитого предшественника во всем. Он великолепен.

Серж ЛИФАРЬ

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

Морис БЕЖАР

Кто такой Владимир Васильев? Великий танцовщик – скажут многие. И быть великим танцовщиком уже не мало. Но Владимир Васильев намного больше, чем великий танцовщик. Он – символ. Символ для поколения, выросшего вместе с ним. Олицетворение прекрасной мечты...

Карла ФРАЧЧИ

Дорогие, обожаемые мои друзья! Я бы хотел, чтобы вся жизнь была такой, какой Вы дарите ее нам своим гением, своим талантом...

А Ваше присутствие в Искусстве всегда живо и в сердце каждого из нас.

Франко ДЗЕФФИРЕЛЛИ

# ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ – ХОРЕОГРАФ, ТВОРЕЦ И ЕГО ТВОРЕНИЯ

*Приглашение Владимира Васильева в свою «сборную команду» хореографом «Авось» – удачнейшая идея Захарова. Васильев исключительно одаренный, тонко чувствующий, чутко реагирующий на сегодняшний день искусства.*

**Родион ЩЕДРИН**

*Я считаю Васильева настоящим музыкантом, с великолепным слухом и памятью... Мне особенно дорого чисто художническое ощущение мелодической фразы, его сотворчество в создании синтеза музыкальной и хореографической мелодии...*

**Сергей СЛОНИМСКИЙ**

*Кордебалет фантастически вышколен, и надо отдать должное Васильеву, который создал для них замечательно построенную хореографию.*

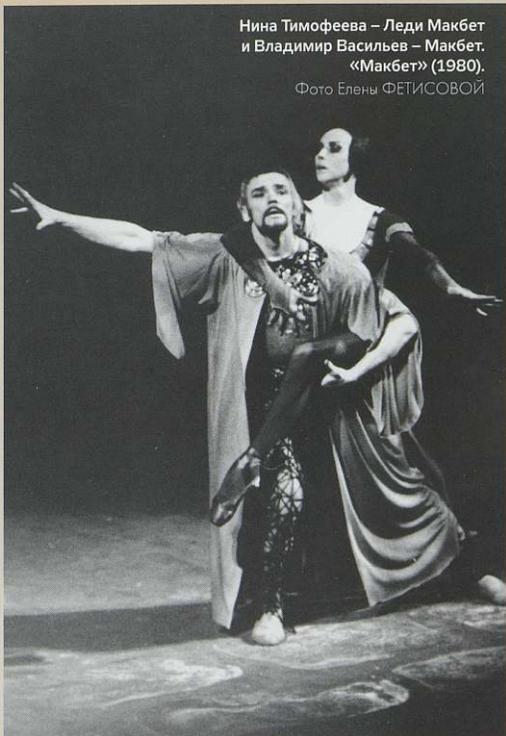
**Газета «Таймс» о спектакле В.Васильева  
«Лебединое озеро» (28.07.1999, Лондон).**



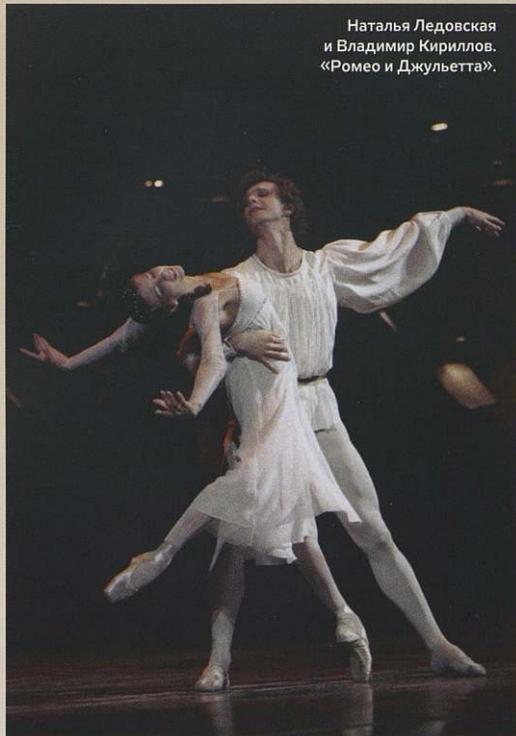
«Лебединое озеро».  
Фото Елены ФЕТИСОВОЙ

Нина Тимофеева – Леди Макбет  
и Владимир Васильев – Макбет.  
«Макбет» (1980).

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ

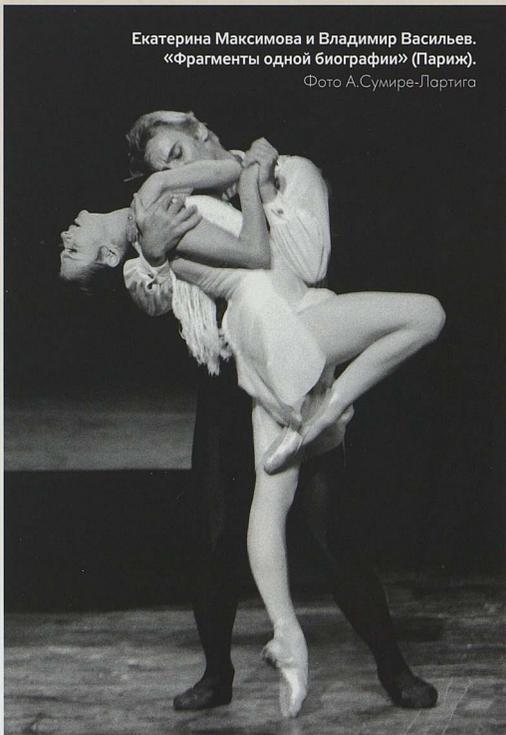


Наталья Ледовская  
и Владимир Кириллов.  
«Ромео и Джульетта».



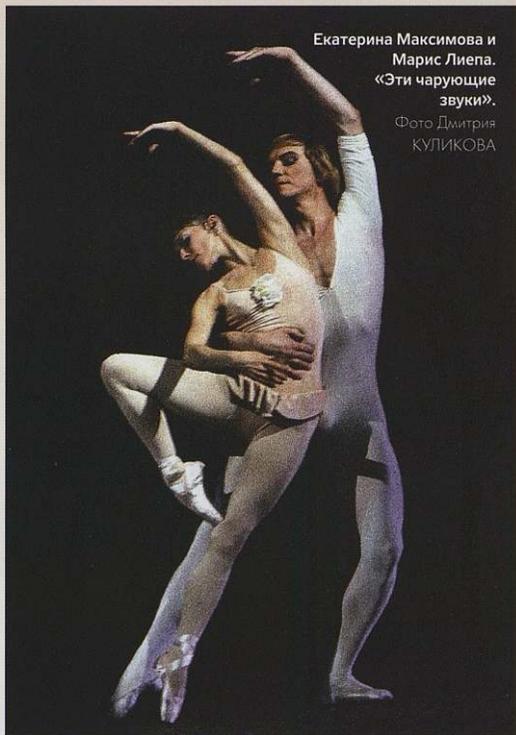
Екатерина Максимова и Владимир Васильев.  
«Фрагменты одной биографии» (Париж).

Фото А.Сумире-Лортига



Екатерина Максимова и  
Марис Лиэпа.  
«Эти чарующие  
звуки».

Фото Дмитрия  
КУЛИКОВА



«Даруй нам мир». Солисты А.Гомес и М.Тимаев  
(Татарский театр оперы и балета имени М.Джалиля,  
хореография и постановка В.Васильева).

Фото Л.БОБЫЛЕВА



Сцена из балета «Красный мак». Солистка Анна  
Оль (Красноярский театр оперы и балета,  
хореография и постановка В.Васильева).

Фото Дмитрия КУЛИКОВА





Эскиз к балету «Макбет» –  
В.Васильев.

Красный мак. Эскиз к балету (В.Васильев).



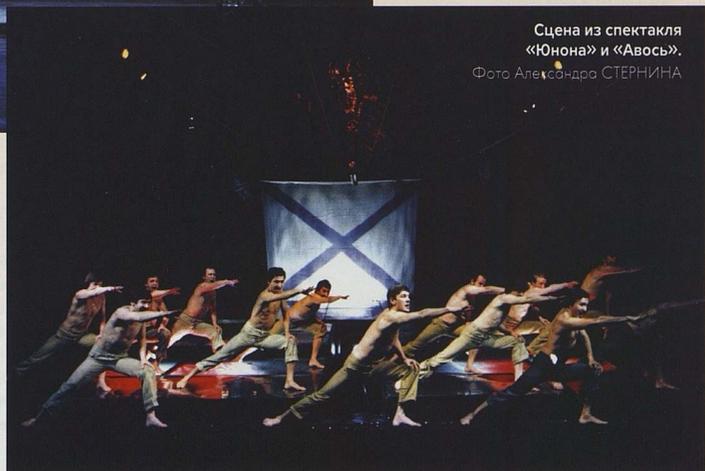
Д.Хохлова и В.Васильев. «Баллада»  
(2010, Нью-Йорк).

Фото Нины АЛОВЕРТ



Сцена из спектакля  
«Юнона» и «Авось».

Фото Александра СТЕРНИНА



## КОГДА ОН НЕ НА СЦЕНЕ

Владимир Васильев для нашего искусства драгоценен, как, наверное, орден Святого Владимира... Мы впервые творчески столкнулись с ним, когда он ставил движение в рок-опере «Юнона и Авось»... Тогда модерн считался запретным... Васильев превратил драматических актеров в звезд современного балета. Актеры любили его несмотря на деспотично изматывающую работу.

Я видел его репетицию с группой «Метро», которую он вытаскивал на сцену Большого театра. Он легко прыгнул на сцену и показывал молодым артистам современные ритмы движений. Ниспровергатели классики глядели на него с обожанием.

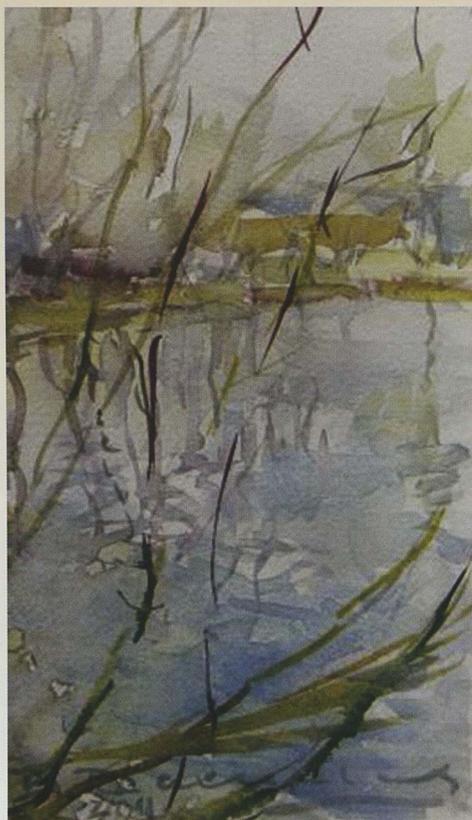
Я часто вижу Васильева на заседаниях жюри премии «Триумф». Характер цепкий, упрямо принципиальный, он очень профессионален в своих суждениях.

Однажды на стене в кабинете Евгения Колобова я увидел портрет хозяина, написанный Васильевым в постимпрессионистской манере, с тонким соотношением цвета.

Как часто истинные мастера работают сразу в нескольких жанрах, обращаясь не только к музыке, но и к живописи.

Белокурая копна волос и легкость Владимира Васильева у меня почему-то связаны с вольным воздухом моего родного города Владимира.

*Андрей Вознесенский*



Осенняя прозрачность. В.Васильев (2011).



Автопортрет (2014).

\*\*\*

Поэт только тогда поэт,  
Когда его не тяготят оковы  
Тяжелой рифмы, зажимающей уста,  
И мысль летит в гармонии со словом,  
И в каждом слогe отблеск Божества.

И всё же я могу назвать себя поэтом.  
Пусть только в танце и ни в чем ином.  
Но дар сценический когда-то, где-то  
Возьмет и выльется законченным стихом.

\*\*\*

Не думайте, что вы незаменимы.  
Подумайте о тех, кто был до вас,  
Кто чувствовал себя неотразимым,  
Сверкал, горел и вдруг погас.

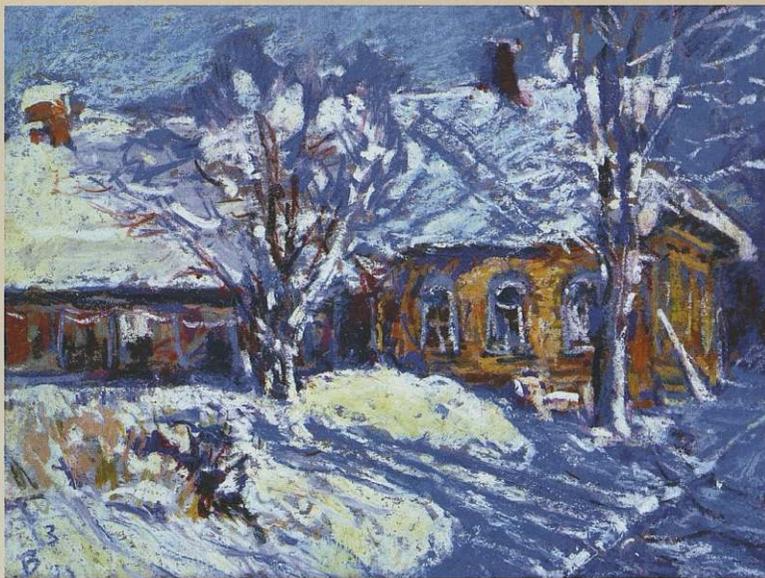
О тех, кому всегда мечталось  
Оставить свой неповторимый след,  
Кому когда-то доставалась  
Вся сладость радостных побед.

Кто, как и вы, хотел бессмертья,  
Кто, как и вы, желал любви,  
Кто, как и вы, сумел заметить  
Всё то, что замечали вы.

Не обольщайтесь! Всё не ново!  
Ошибки те же под Луной.  
И после вас найдут другого,  
И кто-то вам на смену снова  
Всплывет над жизненной волной.

Не думайте, что вы незаменимы,  
Ведь заменили тех, кто был до вас.  
Порой нам кажется непогрешимым  
Всё то, что так греховно в нас.

Не обольщайтесь! Все мы заменимы.  
Незаменимо только Божество!  
А впрочем... И оно сменяемо.



Солнце. Зима. Рыжевка. (1997)

\*\*\*

Не в том беда,  
что мыслишь о себе велико.  
Беда, когда поверишь,  
Что и впрямь велик.

\*\*\*

Мои слова не все еще пропеты,  
И алфавит мой не дописан до конца.  
Брожу в вопросах без ответов  
В надежде отыскать тропинку мудреца!

\*\*\*

Ни дня без строчки,  
Ни дня без мысли,  
Ни дня без радостных надежд.  
Писать попроще, без одежд,  
И не пытаться всё осмыслить.  
Писать для умных и невежд,  
Писать и доводить до точки,  
И чтобы слог был чист и свеж.

\*\*\*

Да, беспредел в искусстве меня гнетёт.  
Мне отвратительно и гнусно, когда цветет  
Ложь и обман, коррупция и жадность.  
Растет во мне чудовищная данность  
Необратимости процесса.  
А я всё жду, когда завеса дурмана вдруг спадет  
И народится порядочность людей,  
И возродится былая атмосфера прежних дней.

#### Гимн Большому театру, август 2000 г.

Слава поющим! Играющим слава!  
Слава танцующим! Слава ушедшим!  
Слава живущим, животворящим!  
Слава тебе, наш театр Большой!

Ты – наша жизнь, наша радость и горести.  
Здесь наша сцена, наш истинный дом.  
Храм, исцеляющий собственной совестью  
Каждого, кто растворяется в нем.

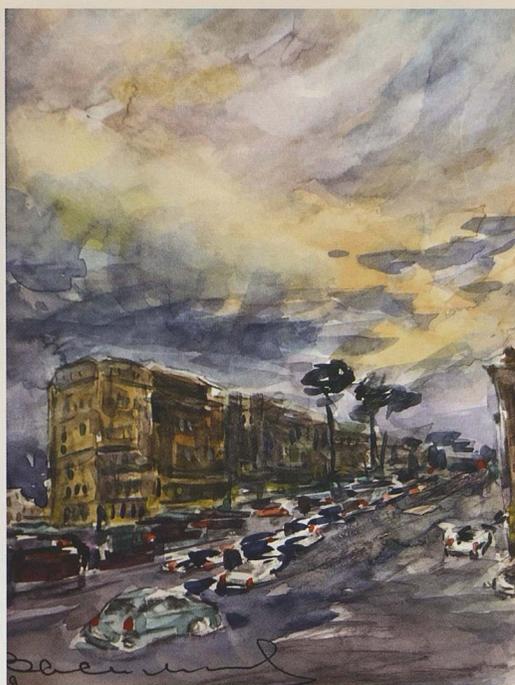
Глория! Глория! Глория миру!  
Глория – вечной любви парафраз!  
Глория неповторимому пиру  
Дивных искусств, возвышающих нас!

# ТАНЦУЮЩАЯ КИСТЬ ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВА

Так была названа экспозиция живописи и акварелей прославленного танцовщика в рамках выставки «Русский балет — мода навсегда» в Музее моды. В центре экспозиции кружевной, ажурный, легкий архитектурный образ Большого театра. Сколько красоты и любви к театру в этой небольшой акварели. Но, наверное, не стоит удивляться его любви. Вся танцевальная карьера Владимира Васильева была пронизана любовью, высокой любовью к театру и танцу. И в живописных произведениях Васильева тоже любовь.



Владимир Васильев за мольбертом.



Via Appia Nuova. Рим. (2019).

Владимир Васильев пишет картины уже более двадцати лет. Пишет в разных техниках — маслом, пастелью, акварелью... Сам создает эскизы для своих хореографических постановок. «Странно, но в моем увлечении живописью меня никогда особо не привлекали закулисные и сценические сюжеты, в отличие от природы. Именно красота природы и разных ее состояний — чаще всего заставляет меня взяться за кисть. Дома и в поездках со мной всегда акварельные краски и бумага — без этого я теперь не могу», — говорит в одном интервью Владимир Васильев.

Что же увидел и что предлагает зрителям артист-художник Владимир Васильев?

Убатуба — небольшой бразильский поселок на берегу Атлантического океана, которому посвящено несколько картин. «Убатуба», «Убатуба. Закат над морем», «Убатуба ночью», «Погода портится. Убатуба». Понимаешь — увлекло это место Владимира Васильева. Серо-сиренево-голубое небо. Бесконечный, волнующий океан, протяженная песчаная линия. Есть в этом месте завораживающая нереальность. И другая нереальность — «Зачарованный бор в тумане». Тихий, уютный, трогательный бор, укутанный туманом. Стоя у этой картины, впитываешь не только образ бора, но, кажется, чувствуешь воздух, которым дышит бор. И снова небо, но уже другое, нежно-нежно-голубое. Можно было увидеть на выставке и другие увлекательные, захватывающие, дорогие художнику места. Это и «Дача в Снегирях», и «Португалия. Кабо да Рока», и «Вид с веранды в Риме», и «Утро туманное. Искья», и «Осень в парке. Пермь» — хрустальная, легкая работа. И необыкновенная «Дорога к амбару. Рыжевка». Снежная, уютная и несмотря на снег такая теплая. Захватывают и натюрморты Владимира Васильева. Среди них фантастические «Маки». Матово-красные, с угольной сердцевинкой, тихо горящие в стеклянной кружке.

Работы художника пронизаны тем же светом, добром, красотой, которыми было отмечено и танцевальное искусство артиста.

Владимир КОТЫХОВ



Дача в Снегирях. (2018).



Ю.Т.С. 2018

Маки. (2018).

Убатуба.  
Закат над морем. (2018).



Осень в парке. Пермь. (2018).

Погода портится. Убатуба. (2018).



Зачарованный бор в тумане. (2018).

# МАСТЕРАМ БУДУЩЕГО



Мастерская по Н.Гоголю. Финал спектакля.  
Фото Эдуарда ТИХОНОВА

*Свой юбилей Владимир Викторович Васильев встречает в кругу молодежи. Он не только возглавляет ряд конкурсов молодых артистов балета, даря им общение и мастер-классы, но и придумал и осуществляет работу творческой мастерской.*

В творческой мастерской Владимира Васильева принимают участие молодые хореографы, большинство из которых работают в разных стилях современного танца. Секрет и задумка автора проекта ввести подчас посвящающего себя поискам движенических композиций хореографам в русло театра, предполагающего драматургическое развитие фабулы сценического произведения.

Обращаясь к литературному первоисточнику, Васильев помогает молодому хореографу создать хореографическую интерпретацию произведения для театра. Среди источников литературных авторов за эти годы были найдены решения произведений Платонова, Астафьева, Гоголя, Толстого и Шукшина. Процесс постановок происходит на базе прославленных трупп в Воронеже, Красноярске, Перми и Барнауле. Работой хореографа руководит сам Владимир Викторович на этапе сценарного

плана, музыкального материала и работы с актерами-исполнителями. Более того, Васильев принимает непосредственное участие в самом спектакле, выступая от имени автора с чтением цитат литературного произведения, а также в качестве сценографа, где в ряде спектаклей его живопись украшает и ориентирует содержание спектакля и его эмоциональный настрой.

Живая школа мастерства, и думается, что самих молодых хореографов уже не будет устраивать просто поиски сочетаний различных положений тела, для них творчество приобретает смысловую основу театрального действия. И их способность сочинять движения на основе разных стилей современного танца послужит тому, чтобы на театре рождались произведения, имя которым – балет, а значит танец, посвященный образному действию рассказу о жизни, чувствах и мечтах.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



В.Васильев с хореографами Мастерской по В.Шукшину.

Редакция благодарит М. Панфилович за помощь в подготовке материала.

# Поздравляем с наградой!



**ЕЛИЗАВЕТУ ЯКОВЛЕВНУ СУРИЦ**  
с присуждением Международной премии Станиславского.

Имя Elizavety Surits в мире балета знают все. На ее книгах выросло несколько поколений талантливых и думающих танцовщиков, хореографов, педагогов, а также историков театра и музыки. В послужном списке Суриц значатся сотни статей для научных и энциклопедических изданий на русском и иностранных языках, выступления на конференциях в России и за рубежом, публикации редких архивных документов, справочники, монографии и главы в коллективных трудах.



**ГЕННАДИЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ЛЕДЯХА**  
с награждением государственной наградой РФ – медалью ордена II степени «За заслуги перед отечеством».

Геннадий Васильевич руководит московским колледжем «Школа классического танца». В прошлом – премьер Большого театра. Танцовщику Геннадию Ледахе аплодировали в 32 странах мира. В репертуаре Геннадия Ледаха множество партий в балетах классического наследия и новых постановках балетмейстеров. Он танцевал со всемирно известными балеринами – Ольгой Лепешинской, Ириной Тихомировой, Софьей Головкиной, Раисой Стручковой, Ниной Тимофеевой, Мариной Кондратьевой, Екатериной Максимовой и многими другими. На первом международном конкурсе артистов балета в Москве жюри присудило Геннадию Ледахе специальный диплом «Лучший партнер».



**МАРИНУ ФЁДОРОВНУ КУКЛИНУ**  
с присвоением почетного звания «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

Марина Куклина является большим профессионалом в области культуры. Как разносторонне одаренная личность она проявила себя в самых разных сферах театральной деятельности. В сфере искусства она уже 25 лет. За этот период она внесла огромный вклад в развитие и популяризацию российского искусства. Особенно ярко талант Марины Фёдоровны как руководителя раскрылся в театре танца «Гжель», директором которого она является с 2013 года. При формировании афиши театра, сохранения и продолжая традиции, она стремится к поиску новых художественных форм для коллектива, осуществляет уникальные проекты, которые не имеют аналогов, к примеру «Платформа народного танца».



**ВАЛЕНТИНУ ИВАНОВНУ СЛЫХАНОВУ,**  
главного балетмейстера Государственного академического театра танца «Гжель», с награждением орденом Дружбы!

Валентина Слыханова – педагог народного танца, балетмейстер, заслуженный работник культуры Российской Федерации, лауреат Государственной премии Российской Федерации в области образования, кандидат культурологии, профессор. Много лет она руководила народным отделением Воронежского хореографического училища. С 1998 года ее жизнь неразрывно связана с театром танца «Гжель». Под ее руководством труппа выросла и возмужала и продолжает активную творческую жизнь. Расширился репертуар театра, в котором теперь есть не только новые программы народного танца, но и спектакли.

**Желаем дальнейших творческих успехов и продолжения безаветного служения отечественному искусству танца!**

# Светлана Захарова и ее новый проект



Сцена из балета «Gabrielle CHANEL».

*Прошедший год Светлана Захарова, балерина, которая в специальном представлении уже не нуждается, ознаменовала новым проектом. Он состоит из двух одноактных спектаклей, поставленных разными хореографами и в разное время под общим названием MODANCE (мода и танец). Премьера состоялась в июне и повторена осенью.*

Первый из них – балет в одном действии на музыку Георга Фридриха Генделя «Как дыхание» – представлял из себя бессюжетное повествование. Трудно представить, что хореограф этого спектакля Мауро Бигонцетти имел в виду. Возможно предположить, что сам танец, который для него сродни самому дыханию, то есть естественной форме жизни человека, возможно, что-то другое, тут уж зритель волен решать сам. А по сути это спектакль абстрактного танца, составленного из движений, весьма разнообразных, иногда причудливых, иногда узнаваемых по своей близости к классическому танцу. Всё произведение состоит из отдельных эпизодов: соло, дуэты, ансамбли, которые чередуются в особом ритме, что и составляет его внутреннюю, сугубо танцевальную драматургию. Чувство формы здесь автору также не изменяет. Весь спектакль он заключает в незамысловатое композиционное построение (в начале и в конце), то есть выстраиванием исполнителей в одну линию, где в центре сама прима. И можно сказать, на этом композиционные излишества заканчиваются, всё очень просто, очевидно как само дыхание. А если добавить, что и сценография удивительно проста, как и костюмы исполнителей, то естественно предположить, что основное выразительное средство – хореография. Что же можно сказать о ней?



Светлана Захарова – Коко Шанель – и Якопо Тисси – Артур Кейпл.

Во-первых, она весьма разнообразна, во-вторых, достаточно сложна, но можно ли увидеть в этом смысл. Своеобразным лейтмотивом являются замысловатые движения рук, с которых начинается почти каждый эпизод. Именно они являются структурирующим произведение. Возможно, это какое-то математическое моделирование пластики, отражающее некий конструкт сознания автора-хореографа, его можно почувствовать, но понять весьма сложно, тем не менее, за ним интересно наблюдать. Графичность языка и движения, доходящие до трюков, бесспорно, впечатляют. Может быть, мы не привыкли к такому изложению материала, поэтому нашему российскому сознанию больше нравится попереживать. Тем более что фортепианное сопровождение, а весь спектакль шел именно под фортепиано, не может заменить эмоционального многообразия оркестра.

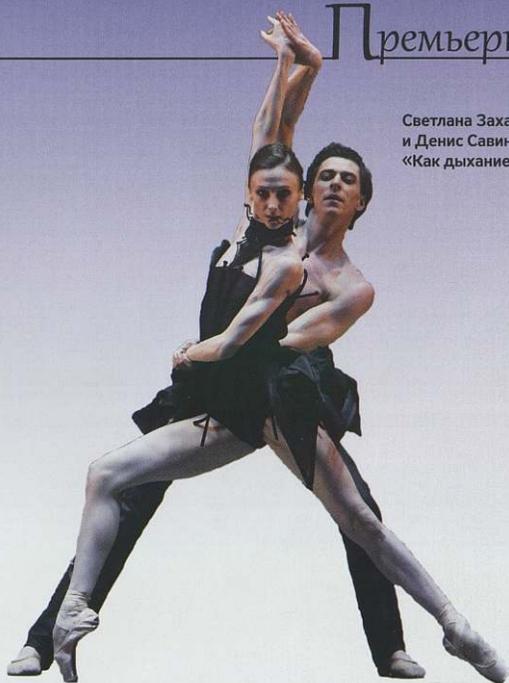
Но чем полезно такое произведение, так это тем, что дает исполнителям возможность продемонстрировать свои технические качества, что с успехом сделали артисты Большого театра

и в первую очередь сама Светлана Захарова, свободно и легко исполняющая сложные движения в своем виртуозном соло.

Следующий спектакль совсем другого характера, он предполагает сюжет и весьма традиционное развитие действия. Автор либретто Алексей Франдетти, создавший сагу о жизни и творчестве королевы моды Габриэль Шанель, именно так и называется представленное произведение. Дом CHANEL сделал для него 805 эскизов костюмов, отражающих эпоху, в которой жила и работала Шанель.

Спектакль начинается весьма эффектным эпизодом: сидящей на авансцене Захаровой в образе модельера в легко узнаваемой и хорошо знакомой по многим фотографиям позе. И сама поза, и внутреннее состояние актрисы демонстрируют образ Коко Шанель уже на пике своей карьеры. Однако дальше спектакль построен как воспоминания героини — от выступлений в кабаре до создания самого престижного дома моды, включая самые знаковые события: встреча с Этьеном Бальсаном (Михаил Лобухин), убедившего героиню стать модельером. Роман с олигархом Артуром Кейплом (Якопо Тисси) и его гибель в автокатастрофе. Таким образом, в спектакле проходит несколько сюжетных линий, которые не очень тесно переплетаются и идут как бы параллельно: становление героини как модельера, ее личная жизнь и в массовых сценах, прерывающих основные линии, образ эпохи. Конечно, такая многослойность придает спектаклю некую многомерность, а частая смена эпизодов создает динамику действия, однако она не позволяет достичь необходимой разработанности образов. Жизнь героини проходит панорамно. Возможно, авторы поставили слишком большую задачу для одноактного произведения.

Ярче всех проявляется именно линия личной жизни героини, которая дается через несколько дуэтов и несколько соло, что демонстрирует разработанность образов. А вот линия становления модельера проходит несколько схематично, к примеру эпизод, когда героиня у женщин оборвала часть верхней одежды, упростила стиль, или эпизод появления новой парфюмерии, передается простым бытовым действием без должной разработанности и пластического наполнения. Всё это снижает степень драматургического напряжения, которое незаметно в течение всей первой части спектакля, где разные эпизоды чередуются весьма равномерно и равнозначно. И сам образ главной героини выглядит в этот период несколько среднестатистическим. Всё меняет ее первое соло, идущее после гибели



Светлана Захарова и Денис Савин. «Как дыхание».

героя, в котором прослеживается некое перерождение персонажа, тем более что перед этим как раз была надпись о ее бесконечном стремлении к свободе. Его можно считать кульминацией спектакля. Он пластически интересно сделан и очень вдохновенно исполнен, с внутренним осознанным переживанием и проработанностью этого внутреннего состояния. А также с эмоциональной выразительностью. Потому в этот момент и наступает так необходимая произведению драматургическая напряженность. Второе соло героини уже не имеет той внутренней глубины, которое дает первое. В драматургическом отношении это произведение больше напоминает ревью. Но, может быть, это и было задачей авторов, тем более что и музыкальное сопровождение не содержит необходимой степени драматизма.

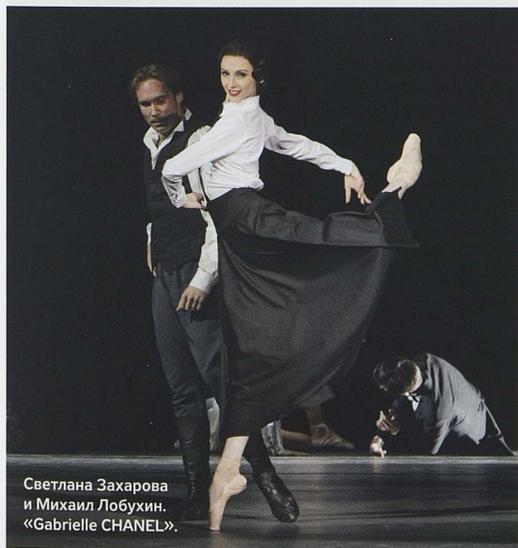
О музыке к спектаклю следует сказать особо. Не так часто в наше время она пишется специально для балета, да еще и в содружестве с хореографом. К настоящему спектаклю Илья Демущий подошел уже зрелым автором, имеющим за плечами несколько балетных сочинений. Его нельзя назвать суперсовременным авангардистом или новатором в музыке. Но, как и в других его произведениях, она танцевальна, эмоциональна, временами экспрессивна, выглядит живой и естественной. Однако сугубо индивидуальные и неповторимые темы здесь найти трудно.

Оттого, возможно, и хореография Юрия Посохова, который следует за партитурой, не отличается свойственной ему в других произведениях выразительностью и неповторимостью. Тем не менее, хореография во многом говорящая, и особенно интересна в дуэтах и соло.

Исполнительский состав не вызывает каких-либо сомнений как в своих технических возможностях, так и в эмоциональной выразительности. В спектакле кроме исполнительницы главной героини Светланы Захаровой участвуют солисты балета ГАБТ Денис Савин, Михаил Лобухин, Якопо Тисси, Вячеслав Лопатин, Ана Туразашвили и другие.

Всё хорошо и интересно, всё красиво, всё нет главного — нет глубины, всё выглядит, как картинки с выставки. Возможно, это просто ревью, но тогда слишком узнаваемо содержание.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ  
Фото Батыра АННАДУРДЫЕВА



Светлана Захарова и Михаил Лобухин. «Gabrielle CHANEL».

## АРТИСТ – ПРОФЕССИЯ ЗАВИСИМАЯ

Сцена из балета «Картинки с выставки».



На Малой сцене Детского музыкального театра имени Н.И. Сац состоялась премьера. Ко дню рождения театра художник балета Кирилл Симонов и петербургский художник Вячеслав Окунев поставили балет «Картинки с выставки» на музыку Модеста Мусоргского, до неузнаваемости обработанную австрийским композитором Вольфгангом Миттерером. Это очередная совместная работа двух театров: Детского музыкального и Венского камерного Ташенопер (Taschenoper), специализирующегося на экспериментах в области оперы и балета.

Тема спектакля весьма актуальна сегодня: в детском приюте брошенные малыши мечтают о родителях и настоящем доме. СМИ переполнены подобными историями.

Балет поставлен по сценарию соиты музыкальных пьес Мусоргского «Картинки с выставки». Только вместо арт-выставки, посвященной другу композитора, одному из основоположников «русского стиля» в архитектуре и дизайне Виктору Гартману, – детский дом с казенными кроватями и строгой воспитательницей, а вместо музыкального променада по галерее и перехода от одной картины к другой – хореографическое путешествие по детским снам.

Блуждая вместе с артистами от одного сна к другому, юные зрители могут встретить страшного клоуна или ангелов, увидеть с девочкой-сиротой, мечтающей обрести родителей, или мальчиком, победившим в «игре в войнушку», а то и с самой Бабой-Ягой, которая «на лицо ужасная, добрая внутри».

Хореография этих снов довольно однообразная, без креатива и «открытий чудных». В «Картинках» много суеты, беготни из одной стороны в другую, что, по замыслу постановщиков, должно, вероятно, изображать неуемную детскую энергию.

Спектакль явно тяготеет к дивертисменту различных мини-шоу, решенных без человеколюбия по отношению к исполнителям.

По воле хореографа изображающие детей взрослые дяди и тети дерутся подушками, да так, что пух и перья летят во все стороны, оседая на них, на зрителях в первых рядах, белым пуховиком покрывают сцену, на которой они, между прочим, танцуют и крутят пируэты. А в «кулинарном шоу» повара в исполнении тех же актеров посыпают себя и всё вокруг мукой, превращая половину сцены теперь уже в настоящий коток. Приходится только удивляться, как артисты умудряются танцевать на скользком от слоя пуха, перьев и муки полу.

Хотя чему удивляться? В своем стремлении ошарашить публику многие современные режиссеры пускаются во все тяжкие, не особенно заботясь об исполнителях.

В балете «Весна священная», например, «золотомасочница» Татьяна Баганова заставляла артистов изображать каких-то мрачных людей в темном тряпье, которые в клубах песка и пыли топтались в грязи под льющейся из казарменных леек водой.

В спектакле Кирилла Серебренникова «Машина-Мюллер» пластический аккомпанемент разыгрываемому действию и сегодня создает группа молодых перформеров, которые, подобно хору в античных трагедиях, разъясняют смысл происходящего, правда, в отличие от древнегреческих актеров, почему-то нагишом.

В спектакле «Пер Гюнт» режиссер Юрий Бутусов заставляет артистов прямо на глазах у потрясенной публики купаться в ван-

не с грязью и бегать мокрыми по сцене, рискуя простудиться от вечных сквозняков.

Так что новации Кирилла Симонова в его «Картинках» не так уж и новы.

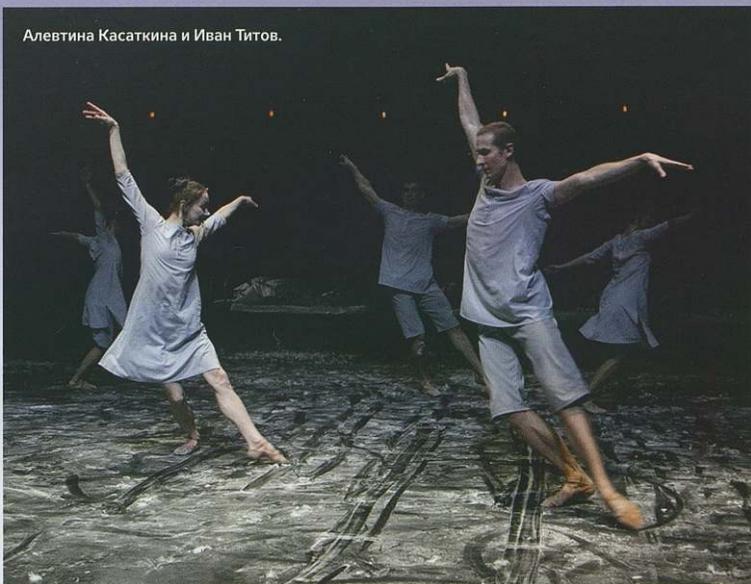
В представлении много спецэффектов, которые заглушают музыку шумами и другими посторонними звуками; заполняют сценическое пространство «дымом», который должен создавать иллюзию сна. Визуальная анимация на стенах и подвесном пандусе добавляет спектаклю драйва. Получается вполне законченная «картина с выставки» современного хореографического искусства, когда нет никаких условностей, когда всё по-настоящему, всё всерьез и главное – в двух шагах от зрителя в буквальном смысле этих слов, поскольку действие разыгрывается в Малом зале театра.

«Картинки с выставки» Мусоргского – пример программной музыки, в которой оригинальным образом сочетаются картины из реальной жизни со сказочной фантастикой и образами прошлого. Однако ее материализация столь натуральными средствами превращает «музыкальные картинки» в обычные бытовые зарисовки, далекие от обещанной в программке «сценической фантазии на тему детства».

Что касается артистов, то они, надо отдать им должное, на совесть оттанцовывали не самую выразительную хореографию.

Остаются вопросы, почему спектакль называется «Картинки с выставки», и нравится ли такая режиссура исполнителям?

Алевтина Касаткина и Иван Титов.



К слову сказать, в 1963 году в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко шел одноактный балет в 11 эпизодах с таким названием.

Тогда в своем спектакле один из основоположников современной хореографии Фёдор Лопухов попытался пластически воплотить великую музыку Модеста Мусоргского. Говорят, отчасти ему это удалось.

Валерий МОДЕСТОВ  
Фото Елены ЛАПИНОЙ

Сцена из балета.

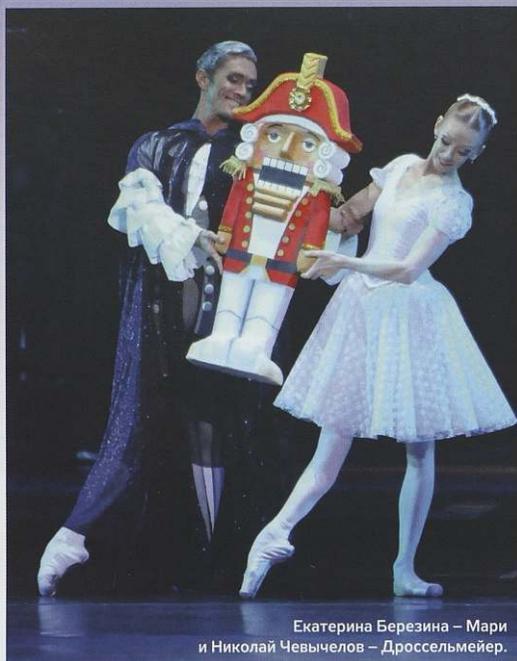


# РОЖДЕСТВЕНСКАЯ СКАЗКА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ВЗРОСЛЫХ

На сцене Большого театра состоялся показ премьерного спектакля Московского театра классического балета Натальи Касаткиной и Владимира Василёва «Кракатук» (по сказке Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король»). Почему в Большом? Потому что в этом театре состоялась исполнительская карьера известных хореографов, здесь в начале 1960-х они начинали свою балетмейстерскую деятельность.

Несмотря на обилие хореографических версий балета «Щелкунчик» у нас в стране и за рубежом, есть в этой рождественской сказке Гофмана какая-то не разгаданная до сих пор тайна, поэтому ее эмоционально-образная драматургия продолжает будоражить фантазию балетмейстеров.

Когда-то Наталья Касаткина и Владимир Василёв в размышлениях о своей будущей хореоповести «Кракатук», повествующей о взрослении девочки Мари и ее всепоглощающем чувстве первой любви, задумали сделать акцент на предыстории превращения прекрасного юноши в деревянного уродца для щелканья орехов, которому суждено было вернуть свой прежний облик только благодаря... Конец этой «назидательной новеллы» мы знаем с детства из наших сказок «О мертвой царевне и семи богатырях» и «Аленький цветочек».



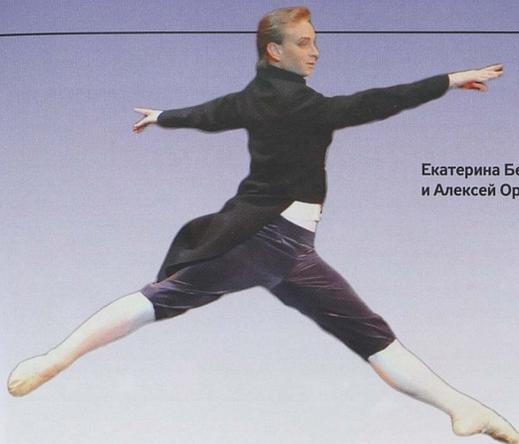
Екатерина Березина – Мари  
и Николай Чевычелов – Дросельмейер.

Теперь Наталья Касаткина этот творческий замысел воплотила в сценический образ нового балета.

Другим новшеством стало участие в спектакле вокального ансамбля «Вокадемика» (руководитель Николай Азаров) и учащих балетной студии «АкТер» (руководитель Оксана Терещенко). Так что иногда происходившее на сцене напоминало больше шоу или детский утренник. Хоровое и сольное песнопение



Сцена из балета.



Екатерина Березина – Мари  
и Алексей Орлов – Принц.



в хореографических представлениях ныне модно, однако здесь его слишком много, порой в ущерб танцу. Ну а дети, их непосредственность – половина успеха любого предприятия.

Кракатук – это не просто волшебный орех, это символ вечной мудрости, сверхъестественных сил и любви, символ гофмановской философии о том, что фантастическое и реальное – две стороны действительности, в которой живут и страдают люди, оставаясь одинокими даже в толпе.

За целым каскадом необыкновенных приключений героев, в хаотическом хитросплетении сюжетных линий и ходов на всем их пути от рождения до совершеннолетия постановщики разглядели и попытались передать в пластике эмоциональный смысл одинокой души великого сказочника, который, подобно Дроссельмейеру, был мастер устраивать счастье юных влюбленных.

«Кракатук» поставлен на изящно смонтированную музыку Петра Чайковского и Эдуарда Артемьева, известного широкой публике работами к фильмам «Солярис», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви»... В этом образно-музыкальном единстве противоположностей постановщики уловили ритмы современной жизни, которые граничат порой с фантазма-

горией, но оставили их только фоном, без хореографического воплощения.

Идея «авторских снов» и «театра в театре» в балетных спектаклях не нова, однако в «Кракатуке» она воплощена Касаткиной с выдумкой и достаточно воинственно для года Мыши. Это рассказ Дроссельмейера (Николай Чевычелов) о злой Мышьильде и ее сыне принце Крысике (Виталий Елагин), о неблагодарной принцессе Пирлипат, о волшебном орехе и смелом юноше, племяннике Дроссельмейера, который вместе с игрушечным войском поборол мышиную нечисть, но навсегда по воле Мышьильды был превращен в щелкунчика, раскалывающего орехи.

Но навсегда ли?..

После жестокой битвы армии щелкунчиков с мышами и победы добра над злом, после волшебных возвращений героев из колдовских перипетий в реальность рождественский спектакль без привычного праздничного дивертисмента, но с пожарным и ангелами закончился по-голливудски хэппи-эндом и свадебным адажио Мари (Екатерина Березина) и Принца (Алексей Орлов).

Валерий МОДЕСТОВ

Фото Александра ШОКИНА



Сцена из балета.

# Ах какая драма — «Пиковая дама»



Сцена из балета.

*Пушкину в балете повезло, недаром поэт любил этот вид искусства. К его сюжетам на балетной сцене обращаются на протяжении двух веков со времен Глушковского и Дидло. История «Пиковой дамы» вдохновила хореографов Сержа Лифаря, Николая Боярчикова, Ролана Пети, Лайам Скарлетт.*

**Н**овая постановка «Пиковой дамы» появилась в Санкт-Петербургском государственном академическом театре балета имени Леонида Якобсона. Премьера прошла 5 декабря на сцене Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова. И это символично: спектакль решен в редчайшем ныне жанре драмбалета большого масштаба. В балете три акта, пролог, семь картин продолжительностью два с половиной часа.

Над хрестоматийной русской историей трудилась команда иностранцев. Художественный руководитель театра Андриан Фадеев не впервые привлекает для работы в труппе специалистов со всего света. В 2016 году таким первым опытом была постановка «Спящей красавицы» Жаном-Гийомом Баром, известным французским хореографом, педагогом и танцовщиком Парижской оперы. К 200-летию со дня рождения Мариуса Петипа воспитанник Школы Датского Королевского балета, премьер Датского Королевского балета и Лондонского Королевского балета Йохан Кобборг поставил «Дон Кихот».

Не стал исключением и новый спектакль. Аранжировку и оркестровку музыки оперы «Пиковая дама» Петра Ильича Чайковского сделал аргентинец Андрес Риссо. Спектакль прошел в сопровождении Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра под управлением Александра Титова. Оформила спектакль итальянская супружеская пара: Эцио Фриджеро — художник-постановщик, Франка Скуарчапино, обладательница премии «Оскар», — художник по костюмам. Главной фигурой стал аргентинец Иньяки Урлезага,

бывший танцовщик Театра Колон в Буэнос-Айресе и Лондонского Королевского балета, хореограф, среди постановок которого значатся солидные работы («Сильвия», «Щелкунчик», «Травиата», «Лебединое озеро»).

«Пиковая дама» — дебют Урлезага на российской сцене. Здесь он выступил и хореографом, и автором либретто, где смешал историю пушкинской повести с оперным либретто Модеста Чайковского. Мизансцены воспроизведены точно по плану оперы, к семи картинам лишь прибавлен пролог, где за карточным столом рассказывается о секрете старой графини. От Пушкина же сохранен финал судеб главных героев. Лизавета хотя и порывается броситься в воду, не успевает даже намочнуть, ее спасает Елецкий. Сошедший с ума Германн тоже остается живым.

Декорации лапидарны и дают условную картинку Петербурга без точных зарисовок: за решеткой Летнего сада расположился Медный всадник, Лизавета пытается утопиться в Екатерининском канале, что против Никольского собора. Костюмы, напротив, близки к историческим, но пышные юбки, капоры и мундиры не мешают танцу, ведь жанр драмбалета не предполагает сложных хореографических элементов.

Из всех спектаклей периода расцвета советского драмбалета Урлезага мог видеть только «Бахчисарайский фонтан», Ростислава Захарова он вряд ли читал. Однако аргентинский постановщик удивительным образом глубоко проникся заповедями Захарова, бывшего не только главным идеологом драмбалетного жанра, но и самым плодотворным пушкинистом на нашей

Алла Бочарова –  
Лизавета  
и Денис Климук –  
Елецкий.

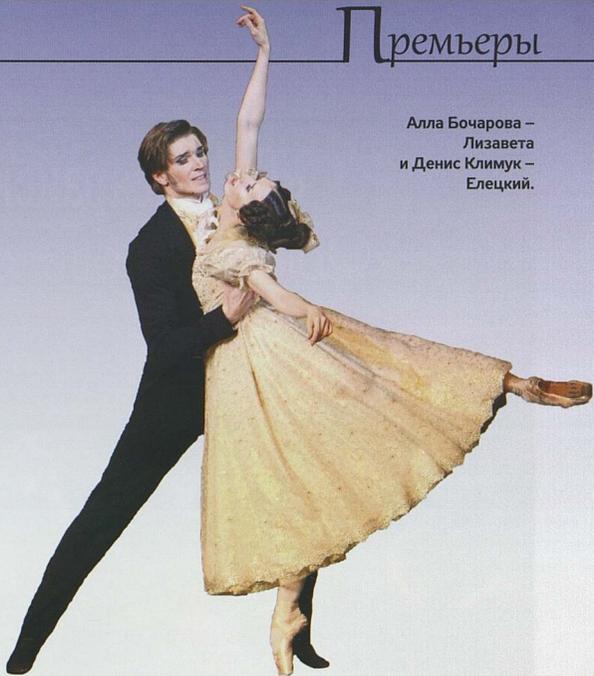
балетной сцене, на счету которого кроме «Бахчисарайского фонтана» еще «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка», «Медный всадник». Урlezага показал себя последователем Захарова, приверженцем системы Станиславского в музыкальном театре. Артисты труппы явили замечательное умение решать поставленные задачи. Они очень натурально проводят детально разработанные сцены карточной игры – ими начинается и заканчивается спектакль, они с изяществом пьют кофе и алкогольные напитки, вышагивают на прогулках. Запомнилась Служанка Графини (Евгения Ровная): как серьезно она подносила чашки, как тщательно вытирала пыль – сначала тряпочкой, потом мелкой из перьев! Партия Графини тоже решена пантомимными средствами. Солистка труппы Светлана Свинко привыкла к танцевальным партиям, в ее репертуаре Одетта-Одиллия, Феи Сирени и Бриллиантов. Молодой, полной сил танцовщице понадобилось, вероятно, немало упорства, чтобы скупыми движениями изобразить старуху. Подспорьем артистке служила палка, подчеркивающая хромоту и помогающая отчаянно бороться за жизнь при нападении Германна.

В традиции драмбалета, не требующей сложных компьютерных эффектов, решена сцена безумных грез Германна. Графиня, сообщая ему тайну трех карт, является в виде трех «настоящих» призраков – фигур в черных одеждах с капюшонами.

В роли Лизаветы хорошо вписалась в ткань спектакля Алла Бочарова, воспитанница Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, ученица Людмилы Ковалёвой. Бочарова обладает крепкой техникой, сдержанной манерой и красивой внешностью.

Иньяки Урlezага scrupuleзно следует законам драмбалета, а потому вызывает недоумение странный номер в завершающей картине. В аристократическом доме Чекалинского, где идет карточная игра, собравшихся обслуживают лакеи, которые вдруг пускаются в буйный пляс. Возможно, развеселые прыжки, щучки, кульбиты и шпaгаты должны оттенить следующие трагические эпизоды безумия Германна, но стилистически этот развеселый балаган выбивается из стиля остального спектакля. Ведь в драмбалете всё должно быть правдоподобно, а разве можно назвать правдоподобным столь вызывающее поведение слуг в аристократическом доме?

Возвращает к трагедии финал, где особым актерским мастерством отличился Андрей Сорокин в роли Германна. Передать



сумасшествие героя долгим мимическим монологом по силам не каждому драматическому артисту. Танцовщик же Сорокин, неподвижно сидя за карточным столом, сумел сфокусировать внимание зрителей на своем лице, поданном «крупным планом», где отразилась трагедия утраты человеческой личности.

Прием публикой премьеры «Пиковой дамы» позволяет заключить, что зрителям поднадоели современные бессюжетные, часто заумные опыты, а потому появление большого драмбалета «с историей» встречено с интересом. Немаловажен и тот факт, что в Санкт-Петербургском театре балета имени Леониды Якобсона артисты обладают способностями не только исполнять танцевальные партии, но и достойно играть драматические роли.

Лариса АБЫЗОВА

Фото Стаса ЛЕВШИНА



Алла Бочарова – Лизавета и  
Андрей Сорокин – Германн.

# «Бахчисарайский фонтан»

## «Фонтан любви, фонтан живой...»



Татарская пляска.  
Фото Андрея СТЕПАНОВА

2019 год — год 220-летия Пушкина. К сожалению, балетные театры не заметили этой даты. Тем отрадней стало появление в афише театра «Русский балет» спектакля «Бахчисарайский фонтан» в постановке Вячеслава Гордеева. 85 лет назад учитель Вячеслава Михайловича Ростислав Захаров поставил на сцене Ленинградского театра имени Кирова свой первый балет — «Бахчисарайский фонтан». Стало ясно, что на балетную сцену пришел выдающийся талант. Именно этот балет положил начало и славной творческой карьере Захарова, и эпохе драмбалета, и балетной пушкиниане.

Долгие годы версия Захарова считалась эталонной и ставилась на сценах страны и мира. Однако со временем стала очевидна необходимость обновления балета Бориса Асафьева. И вот в ноябре 2019 года театр «Русский балет» представил новую версию «Бахчисарайского фонтана». Гордеев обновил режиссуру, заново поставил хореографию, оставив в память об учителе татарскую пляску в постановке Захарова. Балет стал более лаконичным (сократился почти на час), но не менее выразительным. Постановщик наделил пушкинских героев образной,

«говорящей» пластикой, усложнил их хореографический язык. Солисты труппы увлеченно постигают во многом новую для них стилистику драмбалета, где необходим не только виртуозный танец, но и глубокая актерская игра. Пожалуй, именно над постижением образов им еще предстоит поработать. Созданию атмосферы пушкинской поэмы способствуют пышные, исторически выверенные декорации и костюмы.

Премьера в «Русском балете» доказала, что «Бахчисарайский фонтан» Асафьева — шедевр на все времена.

После спектакля мы побеседовали с художественным руководителем театра «Русский балет» Вячеславом Гордеевым и ведущими солистами труппы о новом спектакле.

Михаил Мартынюк (Нурали): «В так называемом драмбалете танцюю впервые. Танцевального текста не так уж много — хотелось бы побольше. Роль Нурали одна из самых ярких — он отрицательный персонаж. У меня всего два-три выхода. Не знаю, как завоевать сердце зрителя. Вячеслав Михайлович ставил очень быстро. Я выучил партию Нурали за неделю. Драмбалет основывается на литературной основе. С годами, перетанцевав такие чисто танцевальные партии, как Базиль, Фигаро, я полюбил серьезные «литературные» роли, такие как, например, Ромео. Благодаря таким партиям начинаешь по-новому исполнять классические роли. Я счастлив, что танцую у Вячеслава Михайловича в «Русском балете». Здесь в мой послужной список добавились такие балеты, как «Коппелия», «Семь красавиц» (тоже, кстати, драмбалет), «Наяда и рыбак».

Сиори Фукуда (Зарема),  
Максим Фомин (Гирей),  
Юлия Звягина (Мария).

Фото  
Светланы ЯКОВЛЕВОЙ



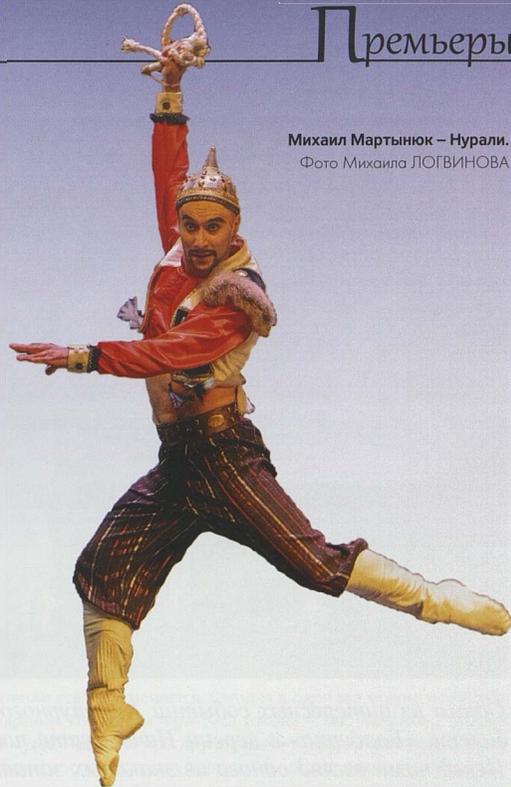
В «Русском балете» можно попробовать себя в самом разном репертуаре».

Дмитрий Котермин (Вацлав): «Моя мама впервые в жизни увидела балет в Москве. И это был «Бахчисарайский фонтан». Этот балет стал самым прекрасным воспоминанием в ее жизни. Она всегда мечтала, чтобы я когда-нибудь станцевал в этом балете. И вот после пятнадцати лет работы в труппе у Вячеслава Михайловича я звоню маме и сообщаю, что буду танцевать Вацлава! Она обязательно хочет приехать, чтобы вновь увидеть свой любимый балет. Готовясь к партии, я перечитал поэму Пушкина. Мне интересна эта партия. Она небольшая – всего лишь первый акт, но в ней можно многое сказать. Мне очень нравится музыка – мелодичная и выразительная. Когда начинается мазурка, хочется пуститься в пляс! Партия Вацлава ставилась на меня – это вдохновляет. Каждый танцовщик мечтает о своей партии. Вячеслав Михайлович очень интересно поставил адажио и вариацию. Мне легко танцевать – не надо было ничего учить по видео, всё ставилось в расчете на мои данные. Когда танцую эту партию – душа поет. Я счастлив, что станцевал Вацлава».

Максим Фомин (Гирей): «Партию Гирея танцевать интересно и сложно одновременно. Нужно убедительно провести драматическую линию. В то же время Вячеслав Михайлович поставил сложные поддержки, прыжки. Необходимо всю хореографию пропустить через себя и выдать зрителю. Всегда интересно танцевать что-то новое».

Сиори Фукуда (Зарема): «Над балетом работали очень сложно, на пределе сил. Приходилось совмещать текущие спектакли и репетировать новый балет. Работая над образом, смотрела записи прошлых лет. Конечно же, очень нравится, как танцует Зарему Плисецкая. Для меня Зарема – сильная и самоотверженная. Именно такой я хочу показать ее зрителям».

Вячеслав Гордеев, художественный руководитель театра «Русский балет», постановщик спектакля: «Я взялся за «Бахчисарайский фонтан» не случайно. Этот год – год 220-летия Пушкина. Пять лет назад был присоединен Крым. Всё сложилось. Я считаю, что «Бахчисарайский фонтан» один из лучших мировых спектаклей. Постановка Ростислава Захарова – расцвет драмбалета, уже после появился «Ромео и Джульетта». Я оставил



Михаил Мартынюк – Нурали.

Фото Михаила ЛОГВИНОВА

здесь татарскую пляску как цитату из старой постановки. Вместе с тем было понятно, что постановка Захарова устарела – многое в наше время в ней кажется скучным. Мне было обидно за «Бахчисарайский фонтан».

Я сделал свой вариант этого балета, чтобы он стал интересен и артистам, и зрителям сегодняшнего дня. Танцовщики работают с удовольствием, их увлекает новая хореография».

Материал подготовила Анна ЕЛЬЦОВА



Юлия Звягина (Мария) и Дмитрий Котермин (Вацлав). Польский бал.

Фото Светланы ЯКОВЛЕВОЙ

# Начо Дуато: «Я думаю, в моем балете гораздо больше Индии, чем было у Петипа»



Картина «Тени».

*Одним из интересных событий Культурного форума в Санкт-Петербурге стала премьера балета «Баядерка» в версии Начо Дуато, поставленного в Михайловском театре. Перед нами взгляд одного из знаковых западных хореографов-модернистов начала XXI века на русскую классику.*

Начо Дуато уже продемонстрировал в Михайловском театре возможности разных подходов к классике, еще в предыдущий период руководства театром осуществив постановки «Спящей красавицы» и «Щелкунчика». Поработав несколько лет на посту интенданта Государственного балета Берлина и вернувшись в Санкт-Петербург, первой своей постановкой он выбрал именно «Баядерку».

— Дуато рассказывал, что хочет поставить «Баядерку» именно в Петербурге, потому что здесь творили Шостакович, Петипа, Чайковский. Он был заражен этой идеей и вдохновлен, — подтверждает Иван Зайцев, премьер Михайловского театра, на которого хореограф и создал этот спектакль. Если ставя в 2011 году для Михайловского «Спящую красавицу», Дуато провозгласил свой девиз «ни па из Петипа», сейчас он оказался настроен на совершенно противоположное: хореографию Петипа он охотно «вмонтировал» в свою постановку. Собственно, посмотрев на результаты «Спящей» уже тогда, 8 лет назад, хореограф понял, что, по большому счету, радикально отойти от Петипа он не сумел, и Петипа, вне зависимости от намерений балетмейстера, всё равно влияет на его творчество.

Свою «Баядерку» Дуато кроил по меркам Михайловского театра, учитывая скромные размеры его сцены и не слишком многочисленную труппу. В частности, в третьем акте, который Дуато оставил (за исключением финала) в точно таком виде, каким он и был у Петипа (изменив разве что цвет пачек: вместо белых он сделал их сероватыми), было уменьшено количество теней. Как, например, и в театре Ла Скала (там идет версия Натальи Макаровой), у Дуато их 24. У Петипа, напомним, первоначально в этой сцене было занято 64 танцовщицы, что не потянут сейчас даже такие гиганты, как Большой и Мариинский.

Балет «Баядерка» был создан Мариусом Петипа в Большом Каменном театре Санкт-Петербурга в 1877 году, и история, рассказанная в нем современному человеку, может показаться не-

сколько архаичной. Оставив в неприкосновенности саму фабулу, эмоциональную часть этой истории испанец решил сделать более понятной сегодняшнему зрителю. То тут, то там разместив по ходу спектакля прямые, но ненавязчивые отсылки к элементам современной молодежной поп-культуры... Так, Солор в первом акте, в сцене встречи с Никией, вместо того чтобы поднять руку в знак клятвы, рисует сердечко на планшете сцены. Более того, он в значительной степени разрушает саму эстетику продолжительных пантомимных монологов-диалогов, в изобилии присутствующих в балетах Петипа, заменяя её танцами. Хореограф практически полностью переставил первый акт, и то, что в классических версиях выражалось неспешно, пафосно и велеречиво, у Дуато сделано ёмко и танцевально. Это не покушение на основы классики, а своего рода попытка чуть подсветить древнюю историю, рассказанную в балете (а спектакль сделан по мотивам драмы древнеиндийского поэта Калидасы «Абхижняна-Шакунтала») легким постмодернистским лучом, делая её более компактной и интересной для современного зрителя: любовь к баядерке Никии Великого брамина, вспышки его ревности, столкновения Никии и дочери раджи Гамзати — ничего этого из балета Дуато не уходит, но излагается более кратко и выразительно.

Партия Великого брамина у Дуато переделана полностью. Этот персонаж в балете теперь затанцевал. У брамина не только другой пластический язык (причем насыщенный прыжками), но и совершенно другая внешность: перед нами довольно привлекательный, цветущего возраста мужчина, партию которого особенно выразительно исполняет артист Михайловского театра Адриан Митчелл. Более выразительно представлен в этом спектакле и факир Магедавея, партию которого во всех составах бесподобно исполняет Андрей Яхнюк. Дуато снабдил выход артиста индусской пластикой и даже заставил несколько по-другому ползать и кувыряться.

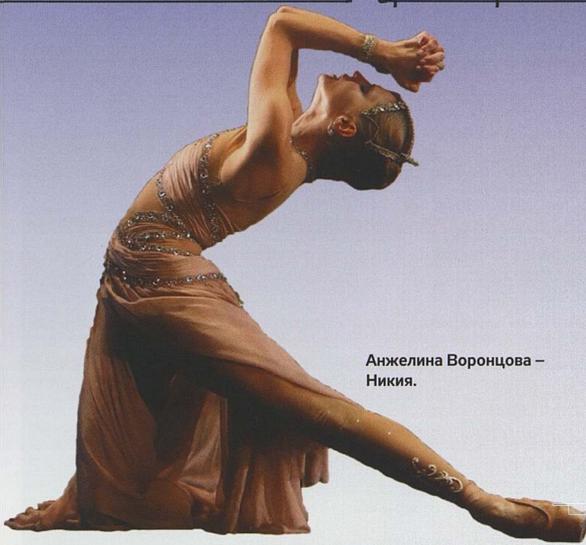
Основной конфликт в балете, как и прежде, разворачивается между тремя главными героями: Солором, его в детстве помолвленной с ним принцессой Гамзатти и его возлюбленной – баядеркой Никией. Если партию Солора танцевать оказалось несколько проще (например, хореограф «изъял» у главного героя прыжковое антре в гран па второго акта), то партия Никии стала сложнее (Дуато насытил её «индийскими» движениями рук). Соответствовали своим образам и артисты, занятые в премьер. Исполнитель партии Солора Виктор Лебедев покорила зрительный зал зависающими полетными прыжками, а Никия Анжелины Воронцовой была женственна и лирична.

Свежий взгляд на Индию дают шикарные костюмы, созданные для спектакля постоянным соавтором Начо Дуато, художником-постановщиком Анжелиной Атлагиц по мотивам как традиционных индийских костюмов (её фундаментальное понимание индийской культуры в общем основано на XVIII и XIX веке), так и по мотивам современных индийских дизайнеров (например, халаты со строчкой и с косым воротником). В результате на сцене перед нами возникают яркие и захватывающие картинки, словно сошедшие с экрана красочных фильмов Болливуда.

Наиболее уязвимым для критики оказался второй акт новоспеченной «Баядерки». Для глаз насмотренного балетомана он смотрится несколько непривычно. Дуато сочетает здесь свой современный пластический язык и современную стилистику с большими вставками из балета Петипа. Хотя, по большому счету, та работа, которую провел Дуато в этом балете, напоминает работу советских хореографов по «улучшению» классического наследия. Разница только в одном: если те делали свои вставки, сообразуясь со стилем балета и языком XIX века, Дуато проводит некий «лабораторный эксперимент», проверяя классику на прочность и совместимость с модернистскими новациями. На базе современной лексики переработаны в дуатовской «Баядерке» такие танцы, как Джампе и Танец с барабанами (теперь он исполняется без барабанов), но без изменений оставлено адажио Гамзатти и Солора и вариация главного героя.

– Как Вы относитесь к тому, что у нас (и особенно в Санкт-Петербурге) изменения, внесенные в балеты Мариуса Петипа, воспринимаются примерно так же, как если бы от «Давида» Микеланджело отпилили руку и приделали другую? – задаю я свой первый вопрос Начо Дуато, когда мы встречаемся в его кабинете после спектакля.

– Микеланджело отличается от Петипа тем, что картину или скульптуру нельзя изменить, она уже нарисована или сделана. Сам же Петипа собственноручно и постоянно менял свои постановки. К тому же мы не знаем, какими на самом деле были работы Петипа. Потому что они передавались, что называется «из ног в ноги» и поэтому менялись. Например, фея Сирени в «Спящей красавице» раньше на каблуках у Петипа ходила, а теперь она танцует. Ратманский говорит про свою «Баядерку», которую он сделал в Берлине, что это аутентичный Петипа, но я так не думаю... Балет всё-таки доходит до нас таким, каким он должен быть в наши дни. Это не картины в музее Прадо, которые как висели 200 лет назад, так и сейчас там висят. Балет же сильно меняется со временем: с изменением костюмов, со светом, с постановщиками и танцовщиками. Главное, что должно не меняться – это уважительное отношение к классике. Но я понимаю, что многим не нравится, что я трогаю Петипа. Но я делаю это лишь для того, чтобы его балеты выглядели современнее и лучше. Я вообще удивлен, что меня до сих пор не выгнали из России. Потому что я из Испании и прикасаюсь к святому, к Петипа, к русской классике. В другой стране меня бы уже давно за это выкинули, а здесь меня ценят, и наверное, что-то всё-таки в этом есть... Но в третьем акте я вообще практически ничего не изменил, за исключением самой концовки. Мне кажется, моя «Баядерка» очень подходит этому театру. Было бы странно притащить на эту сцену слона, который был в постановке Петипа. Ну



Анжелины Воронцовой – Никия.

какой слон на нашей сцене?.. А вот камерный, миниатюрный балет смотрится гораздо лучше. И вот еще я о чем сейчас подумал: если говорить о живописи, то ведь и она в современном прочтении всё-таки меняется. Сегодня в один зал можно поместить картины Пикассо и Фрэнсиса Бэкона – так, например, делают в музее Прадо. И при другом свете и другой атмосфере меняется и восприятие этих картин. Тем более балет, это искусство, которое гораздо ближе к человеку, и уж изменения в балете со временем вообще вполне оправданы и естественны.

– Когда Мэтью Боурн создавал свое «Лебединое озеро», это был полностью его спектакль, созданный в современной стилистике. У Вас первая и вторая картины абсолютно оригинальные – и это убеждает, а вот во втором действии возникает каша: тут Петипа – тут Дуато, и это несколько выбивает из колеи...

– Мне не нравится Мэтью Боурн. А в моем балете так получилось, наверное, потому, что первый акт изначально у Петипа очень статичен, там было много пантомимы, и поэтому туда хотелось, конечно, добавить танца. Во втором же акте у Петипа больше собственно танца, поэтому я там больше сохранял имеющийся материал и меньше вмешивался. Сегодня танцовщики гораздо лучше и совершеннее, чем были в XIX веке, и конечно, грешно не использовать их таланты и возможности. Мне очень нравится, когда они танцуют и двигаются.

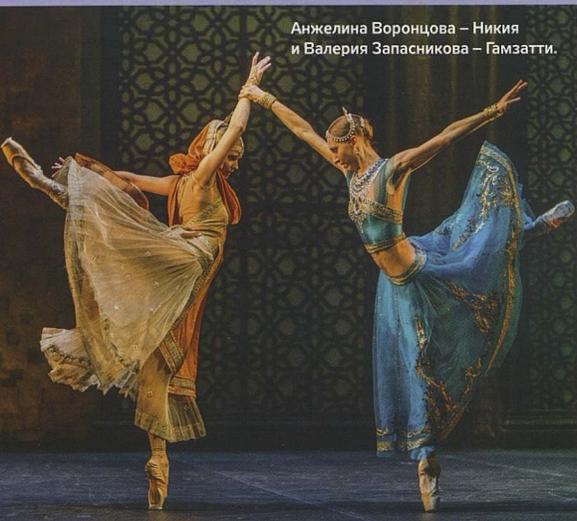
– Мне рассказали, что у Вас была такая идея, от которой Вы впоследствии отказались: Вы хотели сделать тени мужскими...

– Нет, скорее всего, я просто пошутил, но я бы никогда так не сделал, потому что это не стиль Начо Дуато.

– В сценарии у Худекова, соавтора Петипа по либретто, написано, что Солор и Гамзатти даже не обручены, а женаты, по индийской традиции, еще в младенческом возрасте. Просто по достижении совершеннолетия эта церемония повторяется. То есть трагедия Гамзатти в либретто выведена более объемно, чем показано в спектакле...

– Но я не знаю, как показать в балете, что они с детства женаты. Мы, конечно, можем держать это в голове, но то, что видит наш зритель, это то, что Гамзатти смотрит на портрет возмужавшего Солора. Если вы видели версию «Баядерки» Нуреева, там Никия танцует с Солором, и они танцуют почти русские танцы (смеется) и изображает, как это танцуются в версии Нуреева).

– Петипа в Индии вообще никогда не был и при подготовке «Баядерки» он вырезал встречающиеся ему в журналах картинки и ими вдохновлялся. Когда гости из Индии уже в наше время смотрят этот балет, то часто говорят: «Какой пре-



Анжелина Воронцова – Никия  
и Валерия Запасникова – Гамзатти.

*красный спектакль! А в какой стране происходит действие?» Сейчас, конечно, больше возможностей узнать об Индии. Вы сами там бывали?*

– Да, я несколько раз был в Индии. Сейчас действительно много возможностей проникнуться нужной атмосферой. Например, посмотрев индийские фильмы. И я думаю, что в моем балете гораздо больше Индии, чем было в балете Петипа. Обратите внимание на эти движения, на костюмы. Особенно в конце второго акта, когда Никия танцует с корзинкой, в которой спрятана змея. Это же действительно настоящая Индия! Может быть, если б я не жил в Санкт-Петербурге, я бы и не взялся за классические постановки. Но здесь я, наверное, выступаю в роли исполнителя заказа. А еще я в балет добавляю реальности. Например, когда Никия умирает, все вокруг нее в оригинальной версии просто стоят – это очень статично и неестественно. А мне кажется, публике надо сейчас показать больше реальности. Поэтому все герои у меня двигаются, и это выглядит и эффектнее, и естественнее. Может кому-то это и не нравится, но я думаю, что это более волнительно. Я думаю, надо проявлять уважение к либретто, к самой истории и к музыке. А третий акт – он совершенен! Поэтому менять что-либо в нем просто не имеет никакого смысла.

Павел ЯЩЕНКОВ

Фото Стаса ЛЕВШИНА

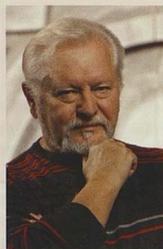
## Поздравляем с юбилеем!



**ВИОЛЕТТУ АЛЕКСАНДРОВНУ МАЙНИЦЕ,**  
балетного критика, педагога, преподавателя Московской государственной академии хореографии и Российского института современного искусства.

К своему юбилею Виолетта Александровна подошла с весьма внушительным багажом достижений. Она автор работ по проблемам современного зарубежного и русского балетного театра, портретов хореографов и танцовщиков.

И уже много лет является признанным историком и балетным критиком, пишет сценарии к фильмам о балете, статьи в иностранные и отечественные балетные СМИ, автор книги, а также является членом экспертного совета в жюри «Золотой маски». Наблюдать ее во время урока одно удовольствие. Редко можно встретить настолько живых и интересных людей. Отличным показателем профессионализма и природной харизмы Виолетты Александровны является то, что любая аудитория слушает ее с огромным вниманием.



**КИРИЛЛА АЛЕКСАНДРОВИЧА ШМОРГОНЕРА,**  
артиста балета, балетмейстера, заслуженного артиста РСФСР.

По окончании Пермского хореографического училища он стал артистом Горьковского театра оперы и балета, затем Пермского театра оперы и балета. В репертуаре Шморгонера разноплановые партии, преимущественно героико-романтические.

Закончив Государственный институт театрального искусства, Кирилл Александрович в течение многих лет преподавал в Пермском хореографическом училище, был художественным руководителем пермской балетной труппы и труппы Самарского театра оперы и балета.

Он является дипломантом Международного конкурса артистов балета и хореографов в Японии за номер современной хореографии, обладателем премии за лучший номер современной хореографии на конкурсе артистов балета «Арабеск» 1990 года и приза Мориса Бежара за лучший номер современной хореографии на конкурсе артистов балета «Арабеск» 1994 года.

**Желаем неутомимости в творческой работе,  
здоровья и долголетия!**

# Фестивальное движение продолжается

## Вечер молодых хореографов – 2019

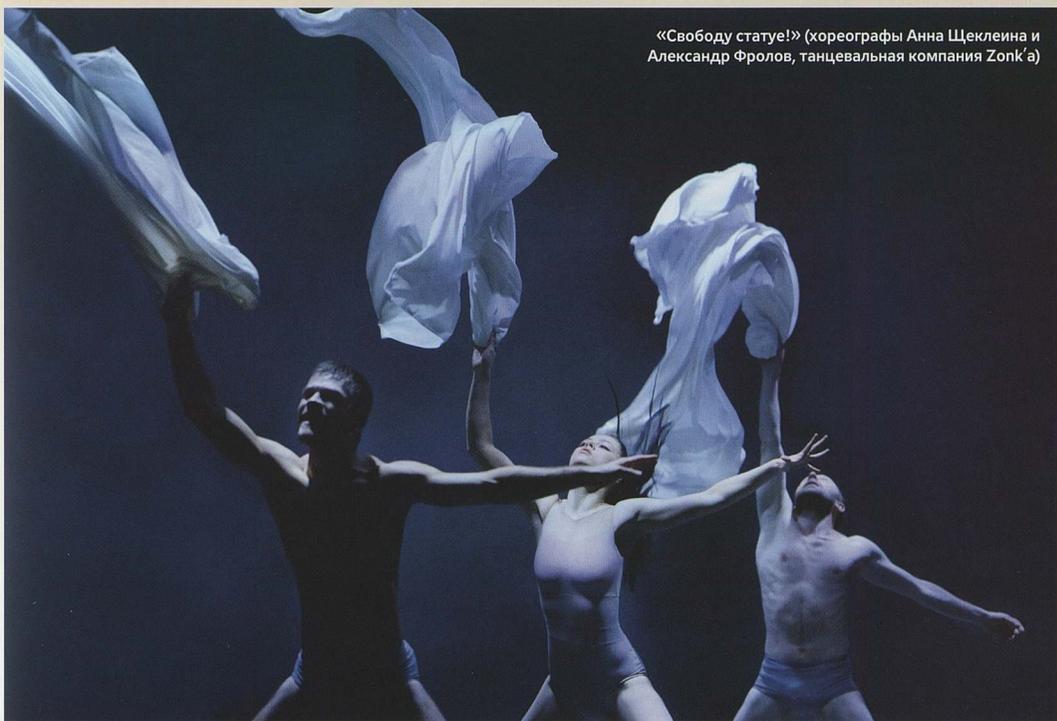
И снова фестиваль «Context», и снова Вечер молодых хореографов. Вообще российский современный танец набирает обороты, с полной силой представляя нашему зрителю достаточно богатую палитру своего разнообразия – от неоклассики до contemporary dance. И каждый из организаторов выбирает из всего этого российского многообразия соответственно своим предпочтениям и представлениям относительно того, в чем заключается современность хореографии. Фестиваль «Context», называющийся фестивалем современной хореографии, но его родоначальником является балерина, поэтому современность здесь демонстрирует то направление в современном танце, которое приближено к театру и театру балетному. Это проявляется и в выборе выразительных средств, где первое место отдается именно танцу, причем не ломаному и синкопированному, как часто бывает в contemporary, а весьма организованному и гармоничному. Но может быть, в этом и есть преимущества данного фестиваля, что они ищут способы осовременивания именно театрального танца, оттого и выбирают авторов, не порывающих с театром.

Если бросить общий взгляд на прошедший концерт, то явно можно заметить, как милое танцевание первого отделения и постановка победителя прошлогогоднего фестиваля О. Тимошенко противопоставлены острому как по поставленной проблеме, так и по способу воплощения спектаклю А. Щеклеина и А. Фролова «Свободу статуе!» в исполнении артистов труппы «Провинциальные танцы».

«Ключ в сердце» (хореограф Кирилл Радев).



«Свободу статуе!» (хореографы Анна Щеклеина и Александр Фролов, танцевальная компания Zonk'a)



А теперь подробнее о всех участвующих в этом противостоянии. Если говорить о первом отделении, то проблематика большинства работ касалась системы человеческих отношений, но интересным было то, что это отношение было обращено и к самому себе, как, например, в работе Марии Яшиковой «Больше меня», хотя окончательно здесь тоже были отношения между мужчиной и женщиной. И работа победителя Кирилла Радева «Клюв в сердце». Она, по сути дела, демонстрирует хореографическое переживание человеческой боли, с интересной пластикой, но, скорее всего, с однозначной трактовкой. Конечно, можно оправдать это условиями конкурса, где предполагалась постановка миниатюры, но однозначность, недвусмысленность, законченность как характеристики можно отнести, пожалуй, ко всем постановкам этого вечера. И в этом можно усмотреть некую дань традиции, но возможно и отставание от уже сложившихся современных способов художественного мышления.

Чем классический балет отличается от постановок, называемых современными. Во-первых, отнюдь не измененной танцевальной лексикой, неумением сломать негнущийся балетный корпус, а именно остротой постановки проблемы и способами выразительности, создающими и подтверждающими эту остроту. Вот этой остроты как раз и не доставало в представленных работах.

И именно этим отличалась «Свободу статуе!» Анны Щеклеиной (участницы прошлогоднего вечера молодых хореографов) и Александра Фролова, представляющих танцевальную компанию Zonk'a (Екатеринбург). Они уже достаточно хорошо из-

вестны на современном хореографическом пространстве хотя бы неоднократным номинированием на «Золотую маску» их работ. Обозначенный выше спектакль весьма трудно определить в жанровом отношении, настолько плотно здесь сплетаются и разные виды искусства, и разнообразие выразительных средств. Но в чем здесь нет сомнения, так это в ясности мысли, положенной в основу произведения. Это спектакль-рассуждение, хотя, возможно, по остроте изложения этой мысли термин «рассуждение» не совсем подходит, возможно, это поставленный вопрос или даже восклицание, как обозначено в самом названии спектакля, о наличии или, может быть, точнее отсутствии свободы как внутреннего проявления человеческой сущности в нашей стране. Однако весьма конкретное восклицание в названии не привело к конкретному содержанию спектакля – его нет. Как обычно в современных произведениях, здесь изложение материала тоже строится на чередовании отдельных эпизодов, не связанных логичностью построения между собой. Более того, каждый эпизод характеризуется недосказанностью изложения, но общий их ритм, пунктирный и напряженный, точно бьет в одну цель – так что такое свобода для человека?

Спектакль никак нельзя назвать театрально-танцевальным в привычном смысле слова. Пластическая палитра его включает в себя и как привычные узнаваемые движения, так и просто бытовые жесты и действия. А еще он насыщен разнообразной атрибутикой, что прибавляет ему многомерности и многогранности, а вместе с этим и ощущения современности способа художественного мышления.

## Параллельная программа



«Equal Elevations»  
(постановка Маркоса Морау, Испания).

Фестиваль «Context», в отличие от других явлений подобного плана, не ограничивается одной только художественной программой, то есть показом спектаклей-гастролеров. Сюда включаются и мастер-классы для молодых хореографов. В этом году его проводила Татьяна Баганова (хореограф театра «Провинциальные танцы»). Но подобные классы проводятся и по работе со светом. Помимо этого в декабрьскую программу входила серия кинопремьер, подготовленная совместно с компанией Beat films, режиссером Аллой Ковган к 100-летию со дня рождения этого знаменитого хореографа. Вместе с ним был показан еще один фильм – «Балет сегодня» режиссера Стивена Кантора, посвященный эксперименту известной американской балерины, собирающей разношерстную труппу для своей первой постановки. А еще «Лил Баг: настоящий лебедь» (режиссер Луи Валлекан) о творчестве звезды современного танца из Мемфиса Лили Бага, органично соединяющего уличный драйв и классический балет.



# ОГРАНКА ТАЛАНТОВ

*В Екатеринбурге состоялся  
Международный фестиваль  
современного танца «На грани».*

Фестиваль состоялся в девятый раз при поддержке Министерства культуры Свердловской области, Свердловского театра музыкальной комедии и программы губернаторских грантов Екатеринбурга. Арт-директор фестиваля – музыковед, руководитель школы театральной критики СТД Лариса Барыкина.

Главной темой «На грани – 2019» стала классическая музыка. Она звучала в большинстве спектаклей – участников программы. Хореографы и танцовщики не испугались большого музыкального материала, связанных с ним вызовов. В целом это придало звучанию фестиваля объем, высокие мотивации, новые темы для фестивального дискуссионного клуба.

Благодаря возникшей теме «классическая музыка и современная хореография», состоялась первая лаборатория «Хореографы и композиторы встречаются», где обсуждались примеры живого сотрудничества современников, молодых хореографов и композиторов, профессиональные моменты нынешнего и будущего сотрудничества. «На грани» – фестиваль преимущественно танцевального театра, спектаклей, созданных для показа на театральной сцене. Это тоже в своем роде определяет правила восприятия музыки в спектакле – музыка звучит в традиционном театральном зале, коллектив выступает на сцене.

Арт-директор фестиваля Лариса Барыкина много лет следит за творчеством эстонского танцтеатра Fine Five (когда они начинали, то и были «великолепной пятеркой», сейчас вернулись к составу квинтета через десятилетия) привез спектакль «Триольда» в постановке Рене Ныммика на музыку Рихарда Вагнера. Танцовщики Тиина Оллеск и Симо Круусмент, не касаясь друг друга, воплощают танцем любовь-притяжение, боль от невозможности быть ближе, чем кожа. В спектакле есть технологическая особенность: несколько зрителей соединены датчиками с компьютером звукорежиссера, данные их состояния влияют на звук в реальном времени. Звук почти до самого конца – ломкие скретчи, сквозь которые прорывается Вагнер. Технологии у Fine Five не дань моде, они работают на идею гуманистического театра, которым театр посвятил всю творческую жизнь. Тристан и Изаольда стремятся друг к другу, а музыка пытается прорваться сквозь компьютерные фильтры. Когда Вагнер прорывается в финале всего на несколько минут, музыка звучит как дар, как долгожданное событие. И предсмертное объятие Тристана и Изаольды, соединяющихся навсегда в Триольду, и взмахи рук-крыльев Изаольды на плечах Тристана – увидимся в других мирах.

В постановке латышского хореографа Ольги Житлухиной Fine Five показал сайт-специфик «I was here / Я был здесь» на пятерых участников театра под рондо «Воздух» Генри Перселла. «Аудиокинестетическая установка для рук» – назвала работу Житлухина, руководитель кафедры искусства современного танца в Рижской академии культуры. Минимальная амплитуда, максимальное присутствие – вот что такое «Я был здесь». Танцовщи-



«Весна священная»  
(постановка Наиля Ибрагимова,  
Казань).

ки разговаривали руками с воздухом вокруг себя, прикасались к воздуху рядом со зрителями Хрустального фойе уральской музыкальной комедии. О хрупкости и вечности наших следов сделана эта работа, посвященная родителям. «Мои папа и мама не держали друг друга за руки, пока им не исполнилось семьдесят лет. Я видела важность этой простой вещи: просто держать друг друга за руки», – говорит Ольга в предуведомлении к спектаклю. Когда ближе к финалу перформеры ложились на пол около зрителей, трогая подушечками пальцев пол, или подходили положить руку на лоб зрителя, у нас могли брызнуть слезы, такая интимность переживания сопresутствия была достигнута меньше чем за час их большой эмоциональной и невидимой физической работой. И Перселлом, конечно.

Блок уральских и сибирских спектаклей был представлен традиционно весомо. В него попали спектакль «Жизни» екатеринбургского театра «Фора» Алены Захезиной, «Петья и волк» екатеринбургского театра «Щелкунчик» в постановке Петра Базарона, программа миниатюр факультета современного танца Екатеринбургского гуманитарного университета, спектакль «Я люблю (не тебя)» екатеринбургской компании «Окоем» Александра Гурвича, «Гекла» екатеринбургской компании «Минога» Ильи Манылова, «Когда я родился» екатеринбургского проекта Александра Фролова, спектакль «Acht (восемь)» омского театра танца «НОга» в постановке Ольги Горобчук, «Бегущие» челябинского театра современного танца в постановке Ольги Пона, проект танцовщиков театра Ольги Пона «Антиципация», «Чусовская тетрадь» екатеринбургского «Эксцентрик-балета Сергея Смирнова», челябинский проект Степана Баннова «Наружное видение», «Одуванчики» артиста театра Ольги Пона Дениса Чернышова.

Соллист челябинского театра танца Ольги Пона Денис Чернышов привез моноспектакль «Одуванчики» на музыку группы «Контрреволюция» в танцевальной драматургии Татьяны Гордеевой. В маршевом шаге, меряя сцену квадратами, как плац, танцовщик рассказывает о срочной службе в российских воздушно-десантных войсках. «Одуванчики» – это солдаты, спускающиеся с неба с парашютами. На каждое действие монотонной солдатской жизни Чернышов находит свою танцевальную, жесткую комбинацию, параллельно комментируя службу от имени всех участников на самом настоящем сленге. Увольнительная, письма домой, солдатская «качалка», вылеты и линейки памяти павших – всё задокументировано танцем, переведено в регистр сценического искусства. В конце спектакля Чернышов угощает зрителей солдатским «сникерсом», сделанным из печенья и яблочного пюре, консервами из сухпайка. Это тот личный опыт, которого не всегда хватает современному танцу как искусству пластического самовыражения.

Также в рамках «На грани» был представлен блок постановок французских хореографов, поработавших с российскими коллективами. Екатеринбургский танцтеатр Олега Петрова показал

спектакль в хореографии француженки Кристин Ассид, номинированный на «Золотую маску», «Шопен. Carte Blanche». Белая неоновая рамка над сценой была тем самым карт-бланш юности, где всё можно написать впервые, с чистого листа. В светло-зеленых, как молодая листва, костюмах Анны Слепых племя вчерашних школьников прислушивалось, прикрикивалось, пританцовывалось друг к другу. Был настоящий агон между мужчинами, где ярко выделился солист театра Илья Манылов (он также показал на фестивале свой сольный проект про просыпающийся вулкан Гекла). Использование прелюдов и ноктюрнов Шопена задало вполне повествовательную сюжетную форму: знакомство, разбивка по парам, все стадии любви и соперничества, самостоятельность...

Казанский камерный балет «Пантера», также выступивший на фестивале, посотрудничал с хореографом Дени Плассаром. Его постановка «Арена», выполненная в стилистике уличной протестной хореографии на барочную музыку Жана-Батиста Баррьера, показала энергетический потенциал труппы, ее молодость. Еще одна постановка «Пантеры» – «Весна священная» художественного руководителя театра Наиля Ибрагимова – раскрыла драматический, актерский потенциал коллектива. Костюмы Эльвиры Петровой отсылали к костюмам Рериха, постановка в целом стремилась к театральности. Деревянные небольшие обручи стали главной метафорой языческих игр и мотива круга, колеса, цикличности жизни, обозначения места жертвы.

Пермский театр «Балет Евгения Панфилова» привез постановку француза Клода Брюмашона «Дикие маки» на обработанную музыку Бетховена. Оригинальную постановку начала 2000-х Брюмашон перепоставил на перьях, и пермские «Дикие маки» напомнили о том, какой была актуальная французская современная хореография двадцать лет назад: высокоэнергетичной, тансантажной, страстной, глубоко опирающейся на музыку.

Латышский хореограф Ольга Житлухина высказала на фестивале замечание, которое, мне кажется, не лишним основания: «Российский современный танец родился благодаря французским современным хореографам» еще тогда, 20 лет назад. Де-

ятельность культурных центров Франции, Нидерландов, Германии была примерно одинаково активна, но семена французских хореографов взойти активнее.

Спустя 20 лет после премьеры Татьяна Баганова представила на фестивале обновленную версию своего спектакля «Свадебка». Снова использована запись Лондонского концертного хора и оркестра имени Баха. Изменились костюмы (Юрий Помелов), сценография (Ярослав Францев). Главное – изменились смыслы. Двадцать лет назад Баганова была на стороне протестующей невесты, это был неконформистский спектакль. Теперь хореограф дает нам понять, что она на стороне старших родственников, на стороне представителей рода: покоришься – всё поймешь потом. Именно это поразило в «Свадебке» более всего. Во многих работах Багановой разных лет прочитывалась иная мысль: даже на кухне в переднике можно и нужно оставаться в своих мечтах, в «полетах во время чаепития», в своих личных странствиях по миру. Так ярко мысль о покорности и уважении к покорности в ее спектаклях случилась впервые.

Следующий фестиваль «На грани» состоится осенью 2021 года. Его программа уже формируется. Уже без участия Михаила Сафронова, генерального директора Свердловского театра музыкальной комедии, неизменно поддерживавшего фестиваль. Считаю нужным привести его слова приветствия «На грани – 2019», который теперь звучит как напутствие тем, кто теперь будет поддерживать уральский современный танец.

«Свердловский музкомедии не привыкать быть на грани. Многие десятилетия театр с успехом балансирует между классикой и современностью, традицией и экспериментом. Поэтому идея создания и проведения фестиваля «неакадемичной» хореографии в стенах академического театра для нас процесс закономерный, он отражает основной наш посыл – быть созвучными времени. <...> «На грани» стал платформой для показа премьер, фестивалем-продюсером, фестивалем, свободным от клише и стандартов, местом интересных встреч и дискуссий профессионалов».

Екатерина ВАСЕНИНА  
Фото Вадима БАЛАКИНА



«Тризольтда» (постановка Рене Ныммика, Эстония).

# «Весна священная» и ирландский степ

*Традиционное танцевальное искусство Ирландии знакомо в нашей стране по гастролям фольклорных ансамблей, прежде всего знаменитого «Риверданс». По обыкновению, это чисто танцевальные композиции, без каких-либо намеков на сюжетное действие. В чеканном ритме своеобразного степа их исполняет группа, притом движутся в весьма замысловатом рисунке только ноги. Это требует специфической техники, большой выносливости и абсолютного чувства ритма.*

Нечто принципиально новое по художественным задачам продемонстрировала еще не известная у нас труппа из Ирландии Eriu Dance Company, выступившая 22 ноября на Международном фестивале искусств «Дягилев РS.». Руководитель труппы – хореограф Брендан де Галли решился на смелый эксперимент – создать на основе традиционного ирландского степа балетный спектакль, то есть соединить зрелищность с действием. Намерение закономерное, если учесть биографию хореографа.

и даже подчеркивает жесткую и притом изощренную ритмику Стравинского. Но балетмейстер этим не ограничился. Громовому степу противопоставит танец без обуви – босиком. Резкий контраст двух танцевальных стилей становится драматургическим стержнем балета. Первая картина («Поцелуй земли») воспринимается как экспозиция контрастных начал. Напористый дружный степ – образ сплоченного, уверенного в своих силах человеческого сообщества. Танец босиком, напротив, говорит о смятении, разброде. Вторая часть («Великая жертва») зеркально отражает первую: сначала танец босиком, потом в обуви. Но теперь расстановка сил меняется. Смятение, даже страх, всё чаще размыывают уверенную поступь степа, группа утрачивает былую монолитность. А затем назревает и вспыхивает конфликт.

От монолитной группы отделается мужчина. Глядя в небо, он раскрывает руки и мечтательно раскачивается, будто мысленно плывет в облаках. К нему присоединяются сначала двое, а потом и остальные. Группа напоминает птичий клин в полете. Но вскоре людьми вновь овладевает тревога. Они всё чаще замирают и настороженно смотрят друг на друга. Поддавшись панике, прижимают к груди поднятые с пола туфли, но страх по-прежнему не отпускает их. В том же состоянии крайней тревоги они надевают обувь, словно ожидая от нее моральной поддержки, но еще долго бродят по сцене, растерянные, подавленные.

Но вот раздаются устрашающие аккорды (танец Избранницы, обреченной стать жертвой). Людская масса вмиг преобразается. Выстроившись в линию, люди истово топчут землю, словно атакуют невидимого врага. Позади них вспыхивают прожекторы, направленные прямо в зал, отчего фигуры танцовщиков нивелируются, становясь чем-то единым, безликим. Казалось бы, группа обретает прежнюю уверенность, но ее хватает ненадолго. Заряд энергии постепенно иссякает. Люди вновь разъединяются, пытаются найти партнера, образуя всё новые пары. Безрезультатно. Тогда, собравшись вместе, они обращаются к небу: глядя вверх, широко раскрывают руки. Молитва не избавляет от растерянности и страха.

В момент общего замешательства от группы в задумчивости отделяется мужчина. Группа немедленно реагирует, выражая недоумение и настороженность. Мужчину заставляют разуться, а группа тем временем отодвигается в сторону. Напрасно «отщепенец» пытается найти контакт с недавними товарищами – его демонстративно отвергают. Но мужчина не сдается, он продолжает двигаться вперед, повторяя короткую комбинацию движений: подскоки и прыжки с перекрещиванием ног, затем выпад в широкую позицию с руками, упирающимися в незримую преграду. Обессилив, мужчина падает, но его тут же поднимают. Так повторяется несколько раз. С заключительным аккордом измученный мужчина рушится наземь, и сцена погружается в темноту.



«Jump shot».

Фото Евгения ПРОНИНА

Брендан де Галли в 1988 году окончил Академию танца в Чикаго и получил стипендию на изучение балета, современного и джазового танца, а также степа (чечётки). С 1994 года – артист, а затем солист ирландского степ-шоу «Риверданс». В 2010-м создал собственную труппу Eriu Dance Company, где поставил несколько спектаклей. Один из них в течение пяти недель с успехом шел на сцене Ирландского театра в Нью-Йорке и был номинирован на премии «Выдающаяся хореография» и «Уникальное театральное событие». В 2016 году вернулся на сцену в качестве танцовщика, сочинив дуэт, представленный на Эдинбургском музыкальном фестивале. Между делом занялся исследованием танца. В 2009-м получил степень магистра этнохореографии, в 2013-м стал первым в мире доктором исполнительского мастерства. Но самое удивительное, что помимо всего мастер танца является еще и бакалавром в области физики.

Особо значимое событие – балет «Весна священная» на музыку Стравинского (2012). Спектакль собрал в Ирландии 15 тысяч зрителей и был удостоен престижной премии. Его и выбрали для показа на фестивале в Санкт-Петербурге. Какой же оказалась эта необычная «Весна» по-ирландски?

Конечно же, с первых движений это балет узнаваемо ирландский. Более того, мощный групповой степ идеально выявляет

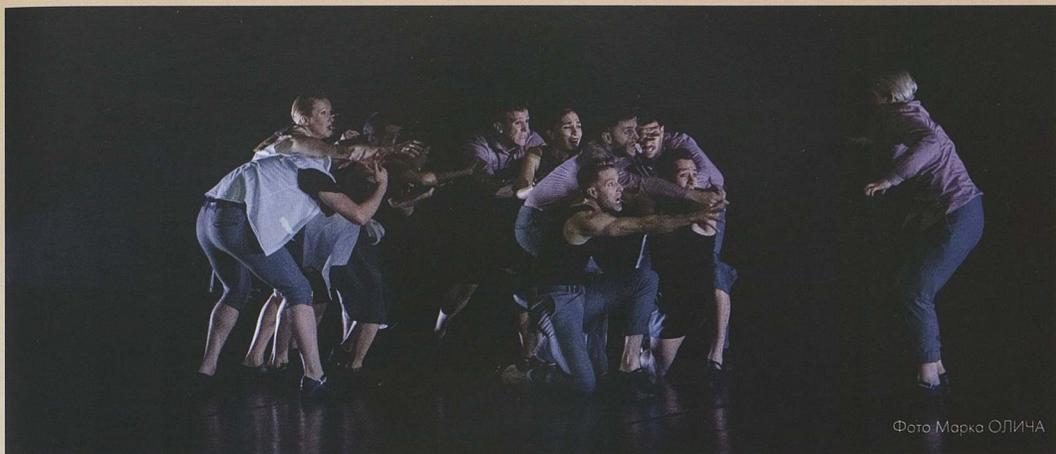


Фото Марка ОЛИЧА

Как мы видим, драматургическая конструкция балета в точности соответствует оригиналу Стравинского – Нижинского 1913 года. Но смысловая суть спектаклей различна. В первом изображен древний обряд жертвоприношения во имя жизни, во втором представлен обобщенный портрет общества, отторгающего, если не уничтожающего тех, кто посмел избрать собственный путь.

Обобщенность решения позволяет увидеть в балете Брендана де Галли не только сжатую до формулы метафору тоталитаризма, но и куда более близкий ему образ. Повседневные, несколько небрежные одежды исполнителей (джинсы, брюки и даже юбки! у мужчин в майках и безрукавках, короткие юбки и блузки у женщин) напоминают репетиционную форму артистов. Возможно, это балетная труппа, прочно усвоившая определенный танцевальный стиль, в данном случае ирландский степ. На это намекает пролог: сидя на полу артисты не спеша надевают специальную обувь. Они мастерски исполняют эффектную композицию на основе степа, но потом без видимой причины, возможно, для передышки, садятся на пол и снимают туфли. Освободившись от привычного атрибута профессии, они пробуют овладеть иным танцевальным стилем, но не достигают желаемого и впадают в депрессию. Тогда они возвращаются к хорошо освоенному, привычному, и стоит одному из них

свернуть с накатанного пути, как того подвергают остракизму и жестоко наказывают.

Если допустить, что существуют подобные труппы с малоодаренными, безынициативными, слабодольными артистами, то труппа Брендана де Галли – их антипод. Участие танцовщиков в новаторском эксперименте хореографа лучшее тому свидетельство. Мастерски владея ирландским степом, труппа освоила еще и непривычную лексику и пластику, продемонстрировав, к тому же, актерскую выразительность. Все эти новшества потребовались хореографу, чтобы создать на базе традиционного материала концертного плана балетный спектакль.

Затея удалась в полной мере во многом благодаря безошибочному выбору музыки. Партитуру Стравинского в переложении для двух фортепиано превосходно исполнили известные музыканты Сабина Дюкро и Майкл Джойс, задав эмоциональный градус действию. Взыскательная фестивальная аудитория горячо приняла работу Eriu Dance Company, оценив оригинальность постановки Брендана де Галли и высокое мастерство артистов. Петербургский дебют ирландской труппы стал значимым событием юбилейного фестиваля «Дягилев.P.S.», отметившего свое десятилетие.

Ольга РОЗАНОВА

Фотографии предоставлены фестивалем «Дягилев.P.S.».

## Поздравляем с юбилеем!



**ОЛЬГУ ИВАНОВНУ РОЗАНОВУ,**  
выпускницу ЛХУ, кандидата искусствоведения, профессора кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

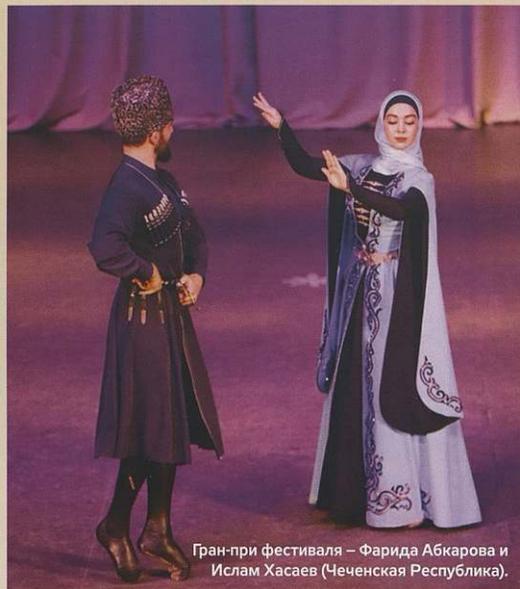
Вся ее жизнь была посвящена искусству балета. Сначала как исполнитель, а затем как педагог, исследователь, критик, популяризатор, просветитель. Она разработала собственные программы преподавания хореографических дисциплин. Неоднократно становилась научным консультантом и научным руководителем кандидатских и магистерских диссертаций. Является редактором научных трудов и монографий о балетном искусстве, автором собственных книг, участвует в российских и международных научных симпозиумах, публикуется в Европе, США, Мексике.

С 1990-х годов Ольга Розанова – член редколлегии журнала Ballet 2000 (Италия). Она неутомимый труженик!

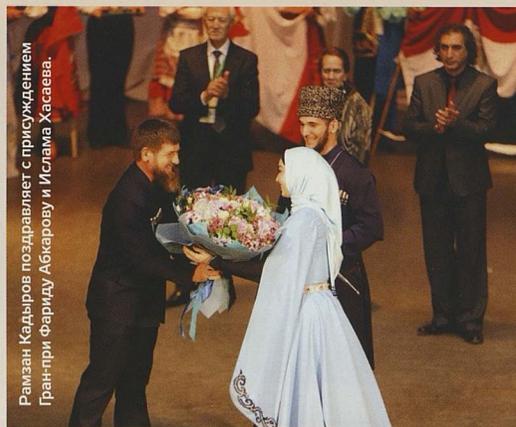
**Желаем неутомимости в творческой работе, здоровья и долголетия!**

# Два фестиваля имени Махмуда Эсамбаева

*Я не перестаю удивляться и восторгаться отношению в Чеченской Республике к творчеству ее выдающегося сына – танцовщика Махмуда Эсамбаева. Каждый раз медленно прохожу по проспекту, названному в его честь. Проходя по фойе дворца ансамбля «Вайнах», где расположена выставка рисунков детей сегодняшнего времени, общаясь со зрителями, видевшими искусство Эсамбаева, и теми, кто родился значительно позже, я понимаю, что мне довелось работать и дружить с тем, кто стал легендой и гордостью своего народа.*



Гран-при фестиваля – Фарида Абкарова и Ислам Хасаев (Чеченская Республика).



Рамазан Кадыров поздравляет с присуждением Гран-при Фариду Абкарову и Ислама Хасаева.

**К**расная дорожка, ведущая во Дворец танца, встречает членов жюри и гостей фестиваля-конкурса. С обеих ее сторон танцоры разных поколений в национальных чеченских костюмах. Фойе и зал оформлены фотографиями, портретами художников и детскими рисунками. Мир Махмуда Эсамбаева – его родина, любящая, понимающая и чествующая своего соотечественника.

На конкурс из многих городов России и стран мира съехались молодые люди (в этом году их более 150), как и он, влюбленные в танец. Со своими флагами в национальных костюмах они проходят в здание Дворца, а затем на сцене показывают свое искусство. Звучит музыка русских, грузинских, казахских, болгарских, венгерских, испанских, армянских и других народов. Сменяются ритмы и самобытные костюмы, традиционные танцы и современные стили – живой дух самого Махмуда, ищущего и творящего, ставшего создателем образов разных народов в танце и мировой звездой. И понятно, почему для всех он мировая



Мария Барашкова (Омская область) – приз журнала «Балет».



Арайлым Ашимханова (Республика Казахстан).

легенда и почему гордость народа Чечни. И почему Гран-при конкурса вот уже 11 лет считает для себя важным вручать Глава Республики Чечни Рамзан Кадыров.

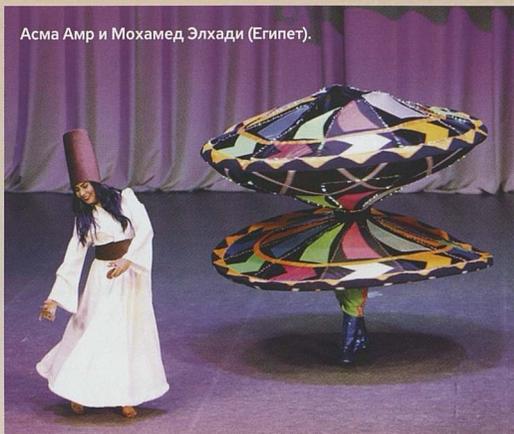
Народ отдает долг своему герою. Все танцы в его честь – и оживает улыбающийся образ самого Махмуда, вся жизнь которого – танец. А танец посвящается дружбе, единению и взаимопониманию народов, как животворная традиция и призыв к добру и миру.

То, что Махмуд Эсамбаев прежде всего чеченец – всем ясно, то, что он признанный танцор мира – тоже. Его именем назван международный фестиваль-конкурс, который ежегодно проходит на его родине, в столице Чечни Грозном и вот уже 11 лет собирает исполнителей сольного танца, танцев разных народов – это тоже известный факт.

Но для меня, все эти годы председателя жюри этого конкурса, неожиданным явился детский конкурс народного танца имени Махмуда Эсамбаева в подмосковном Одинцово. Если в Грозном есть проспект Махмуда Эсамбаева, то здесь на главной улице стоит памятник Эсамбаеву и панно, где он изображен в разных ролях.

В 2019 году был выпущен уникальный календарь с редкими фото Махмуда Эсамбаева. Это радостно и соответствует его славе и заслугам. Прекрасно, когда новое поколение детей знает и чтит своих кумиров. Подобно Махмуду, как его завет участники коллектива «Акцент» из Москвы изучают и исполняют танцы народов мира. На конкурсе они выступали с испанским, еврейским, индийским, румынским танцами и завоевали звание лауреатов.

Украшением на конкурсе в Одинцово был коллектив из Нижнего Новгорода «Пионерия». Они показали «Гусарский марш», «Гусачок», «Гимн солнцу», «Тимоня», «Ярмарочная веселуха».



Асма Амр и Мохамед Элхадди (Египет).

На этом же конкурсе выступали дети из Москвы, Омска, Кирова. Очень хотелось бы видеть здесь и детей из Чечни, где прекрасные детские коллективы, богатые традиции. Дети в Грозном не только танцуют, но и рисуют и пишут стихи, посвященные Махмуду Эсамбаеву. Результаты их творчества и составили выставку на конкурсе в Грозном. Она могла бы стать украшением в Одинцово, дать возможность участникам конкурса представить себе, в каком именно празднике они принимают участие, кому посвящен и почему Махмуд Эсамбаев стал символом народного танца.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Фотографии предоставлены Оргкомитетом фестиваля.



Саида Минубаева и Айрат Загидуллин (Татарстан).

## Сияющие вершины Кавказа

*«Танцуй и пой моя Россия!» – фестиваль мира и добра, фестиваль художественного наследия России, в котором принимают участие лучшие академические коллективы страны, являющиеся достоянием России.*

На закате осени состоялся один из первых концертов этого фестиваля «Сияющие вершины Кавказа». Это был концерт-повествование, который изложил историю становления и развития традиций древних народов Кавказа. Именно художественное оформление видеорядом и текстами легенд придавало концерту целостность и поэтическую одухотворенность.

Один за другим сменяли друг друга лучшие коллективы кавказских народов:

- Государственный академический ордена «Дружбы народов» ансамбль танца «Алан» (Республика Северная Осетия – Алания);
- Государственный фольклорный ансамбль танца «Нохчо» (Чеченская Республика);
- Государственный академический ансамбль танца «Кабардинка» (Кабардино-Балкарская Республика);
- Государственный академический ансамбль танца «Лезгинка» (Республика Дагестан);
- Театр-студия танца «Киликия» (Москва);
- Хор грузинского многоголосия «Асаpella Saqartvelo» (Грузия);
- Детский образцово-показательный ансамбль грузинского танца «Халиси» (Грузия);
- участник шоу «Голос» Шариф;
- Московский ансамбль кавказских танцев «Аpго»;
- Оганес Казарян (дудук, Республика Армения);
- Детский хореографический ансамбль «Зия»;
- Ансамбль танца Грузии «Метехи».

Доброй традицией фестиваля стало представление коллективами не только лучших своих произведений, но и премьерных, созданных специально для этого концерта.



Ансамбль «Нохчо» (Чеченская Республика).

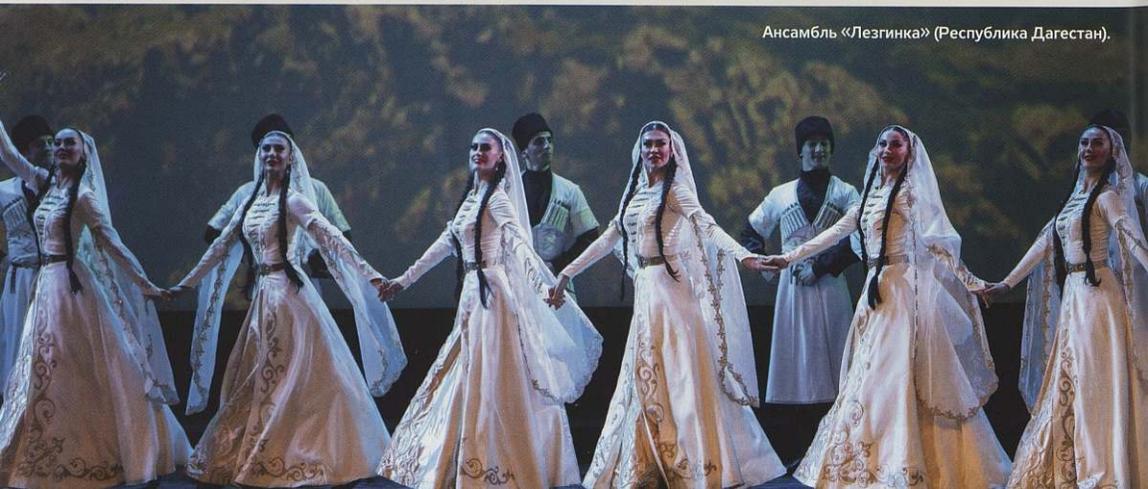
Примечательно, что в концерте участвовали не только коллективы с Кавказа, но и существующие в Москве пропагандисты кавказских танцев – танцевальная студия «Киликия» и Московский ансамбль кавказских танцев «Аpго».

Программу дополняли музыкальные номера – Московская школа дудука и ансамбль «Дудукист» (руководитель Оганес Казарян), хор грузинского многоголосия «Асаpella saqartvelo» и певец Шариф.

В состоявшемся мероприятии участвовало около 200 артистов, легендарные творческие коллективы Кавказа. В течение трех часов на одном дыхании длилось яркое национально-колоритное, эмоциональное, темпераментное танцевально-музыкальное действие. Знаком глубокой благодарности стали зрительские аплодисменты и крики «браво».

Это был масштабный и красочный фестиваль кавказской культуры.

*Материал подготовлен редакцией.*



Ансамбль «Лезгинка» (Республика Дагестан).

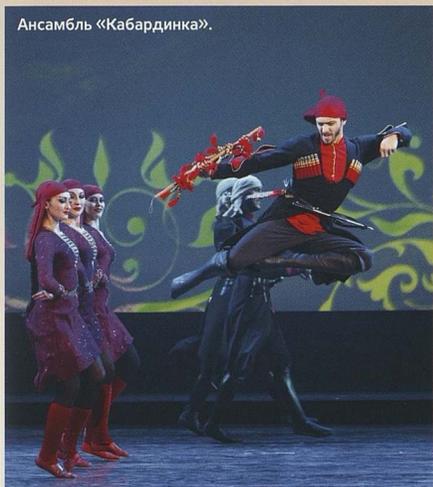
Ансамбль «Кабардинка»  
(Кабардино-Балкарская Республика).



Ансамбль «Алан» (Северная Осетия – Алания).



Ансамбль «Кабардинка».



Ансамбль «Халиси» (Грузия).



Ансамбль «Киликия» (Москва).  
Фоторепортаж Елены ПУШКИНОЙ



# Немалые дела «Малого Нуреевского»

*На три осенних дня, с 31 октября по 2 ноября, точкой притяжения молодых балетных сил России и ближнего зарубежья стала Уфа. Столица гостеприимного Башкортостана в третий раз приняла у себя гостей и участников Международного фестиваля хореографических училищ (колледжей) «Малый Нуреевский». На этот раз в орбите масштабного мероприятия, проводимого раз в три года, оказались представители двух десятков профессиональных балетных школ — директора, художественные руководители, педагоги и их воспитанники, а также почетные гости из Москвы и Санкт-Петербурга. Особо значимым событием стал приезд Шарля Жюда, ученика и соратника Рудольфа Нуреева, некогда премьеры (этуаль) Парижской оперы, долгое время возглавлявшего балет Национальной оперы Бордо.*

Организатором «Малого Нуреевского» фестиваля традиционно выступил Башкирский хореографический колледж, гордо носящий имя своего земляка, легендарного танцовщика XX века. Деятельную помощь в решении организационных вопросов оказали республиканские власти. Роль радушной хозяйки вновь взяла на себя директор Башкирского колледжа Оля Галеевна Вильданова. Ей удалось создать на фестивале необыкновенную атмосферу, наполненную живой энергией творчества, деловой увлеченностью и неослабевающим интересом к происходящему — насыщенная рабочая программа не располагала к праздной скуке.

Третий по счету фестиваль поставил своеобразный рекорд как по числу, так и по географическому охвату участников. Помимо хозяев праздника возможность достойно представлять отечественную хореографическую школу получили воспитанники Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, МГАХ, Школы-студии ГААНТ имени И.А. Моисеева, студенты Пермского, Новосибирского, Воронежского, Казанского, Краснодарского хореографических училищ, Красноярского, Бурятского, Саратовского, Уральского и Якутского колледжей. Ближнее зарубежье было представлено Белорусской государственной хореографической гимназией-колледжем, Ташкентской государственной высшей школой национального танца и хореографии, Казахской национальной академией хореографии (Астана), а также Алматинским училищем имени А. Селезнева, Бишкекским имени Ч. Базарбаева и Рижским хореографическим училищем. Из столицы Японии в Уфу прибыли педагоги и ученики International Ballet Academy и Academy Russian Ballet Tokyo.

В плотном графике фестивальных мероприятий одним из самых важных и значимых событий стал традиционный круглый стол. Тема, предложенная для обсуждения Олией Вильдановой, оказалась чрезвычайно актуальной: «Школа будущего: проблемы хореографического образования». Возглавили дискуссию главный редактор журнала «Балет» В.И. Уральская и генеральный директор Международной федерации балетных конкурсов С.А. Усанов. Состав участников круглого стола был на редкость



внушительным. Спикерами были художественные руководители и директора балетных школ: Г.М. Апаева (Москва), В.Н. Толстухин (Пермь), А.Н. Шелемов (Новосибирск), Н.А. Малигина (Екатеринбург), А.С. Черемухин (Воронеж), В.В. Миронова (Улан-Удэ), Д.И. Дмитриева (Якутск), Г.Ю. Ульянова (Краснодар), М.Н. Ломовцева (Красноярск), Л.А. Телиус (Саратов), Ш.М. Тухтасимов (Ташкент), Д.К. Досбатыров (Алматы), Д.А. Маасиева (Бишкек) и другие.

Валерия Уральская во вступительном слове отметила, что тема будущего в контексте балетного образования в настоящий момент приобретает особенную остроту, и она лично рассматривает уфимский круглый стол как продолжение разговора в рамках дискуссии «Другой театр», развернутой на полях Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов в сентябре 2019 года в Ярославле. Выступление Уральской поддержал Сергей Усанов, высказав опасения по поводу перспектив сохранения традиций классического балетного образования и его дальнейшего развития в условиях, когда сценическое пространство стремительно завоевывает contemporary dance. Пытаться идти в ногу со временем, российский современный танец сегодня сильно хромает.

Но особое опасение профессионалов вызывает то, что на фоне досадного отставания от мировых трендов и течений мы рискуем потерять то, что последние сто лет было одним из столпов отечественного искусства — школу русского классического балета. Об этом, в частности, сказал один из почетных гостей, солист Большого театра Андрей Меркурьев — прежде всего надо дать детям понимание будущей профессии, а уже потом думать о постижении современных форм танца.

Тема, поднятая гостями из Москвы, стала предметом бурного обсуждения, и дискуссия внезапно расширилась во всех направлениях. Оказалось, что одни и те же проблемы хореографического образования волнуют не только представителей российских школ, но и их зарубежных коллег.

Модный в последнее время термин «оптимизация» на деле принял свое противоположное значение. А.М. Полубенцев, заведующий кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории, с тревогой говорил о сужении интеллектуального кругозора и общекультурных знаний в среде артистов балета и хореографов в результате тотальной оптимизации профессионального образования. В качестве «сладкой пилюли» Александр Михайлович поделился новостью о создании с 2020 года на базе консерваторской кафедры пилотного курса бакалавриата по современному танцу, к сожалению, пока только на платной основе.

Чаще других на круглом столе звучали слова недовольства нормами и правилами, содержащимися в новых федеральных государственных стандартах образования (ФГОС). На деле ФГОС, например, предписывает обязательное наличие «открытого стадиона широкого профиля с элементами полосы препятствий и стрелкового тира». При этом специфика хореографической школы, не имеющей в расписании урока физической культуры, в расчет почему-то не берется.



В то же время последней редакцией ФГОС от января 2015 года учебные часы на изучение ряда специальных предметов значительно сокращены по сравнению с проверенными временем нормами, по которым учились поколения артистов балета. Педагоги в один голос говорят о том, что одного занятия в неделю по дуэтному и характерному танцу совершенно недостаточно для полноценного освоения материала. Всеобщее недоумение вызывает также практический смысл появления в программе нового «загадочного» предмета «Тренаж классического танца», по сути ненужного клона, дублирующего традиционный урок классики. Вместе с тем до предела урезаны теоретические дисциплины общекультурной и профессиональной направленности: история театра, балета, изобразительного искусства, а также музыкальное исполнительство. Зато на предмет «Безопасность жизнедеятельности» выделено 68 часов (два часа в неделю), более 60 процентов из которых должны быть потрачены на изучение основ военной подготовки. Из-за всего этого дети не всегда отчетливо понимают, где и зачем они учатся. Александр Шелемов, выступая, обратил внимание и на сомнительную целесообразность увеличения количества балетных академий в стране – Калининград, Кемерово, Владивосток и Севастополь. Оптимально ли в данном случае наращивать количество, не задумываясь при этом о качестве образования?

Примечательно, что сокращение учебных часов по спецпредметам с лихвой «компенсировано» значительно возросшей рутинной бумажной работой. Педагоги сегодня тратят долгие часы на составление всевозможных отчетов, планов. А между тем, в пучине документооборота министерских приказов и постановлений бесследно сгинули официальные должности художественного руководителя и хореографа-балетмейстера, что вынуждает хореографические учебные заведения самостоятельно «шаманить» со штатным расписанием. Возможно, многие проблемы можно было бы решить, передав все училища (колледжи) в подчинение непосредственно Министерству культуры РФ? Но вряд ли можно найти однозначный ответ на этот вопрос...

Кроме разговоров о наиболее коллегии на круглом столе озвучивали и свои конструктивные предложения и идеи, делились позитивным опытом. Дополняя тезис профессора Академии имени Вагановой, балетоведа Ольги Розановой о важности и необходимости непосредственного участия детей в творческом процессе постановки школьных номеров и спектаклей, Д.И. Дмитриева рассказала, что ей удалось выделить в колледже отдельную ставку балетмейстера-постановщика и организовать постоянный конкурс хореографов среди обучающихся. В.Н. Толстухин, особо подчеркнув необходимость сохранения традиций преемственности балетного образования, высказался за внедрение регулярных мастер-классов с молодыми балетмейстерами по примеру Пермского училища, проведение конференций с обсуждениями проблем методики образования. А.С. Черемухин предложил рассмотреть возможность введения квалификационного экзамена в конце первого курса для дальнейшего разделения обучающихся по двум предусмотренным законода-

тельством направлениям подготовки: артист или артист-преподаватель. По вопросу профессиональной специализации выступил также Д.К. Досбатыров, высказав предложение о внесении уточнений в международный справочник классификации профессий, так как казахстанское хореографическое образование в этом отношении сталкивается с такими же трудностями, что и российский.

Поднятые на круглом столе вопросы показали, что для реализации задач успешного воспитания следующих поколений артистов балета необходимо тесное взаимодействие хореографических школ с органами власти, отвечающими за разработку и внедрение нормативных актов в системе образования и культуры. Главной же целью отечественной балетной школы должно стать сохранение и развитие традиций, заложенных поколениями выдающихся педагогов и деятелей хореографического искусства.

Чтобы идеи и предложения, высказанные участниками заседания, не остались одним лишь эмоциональным откликом на сложившуюся ситуацию в образовательной сфере, было принято решение составить текст совместного открытого письма главам министерств образования, науки и культуры РФ, где будут обозначены насущные проблемы и пути их возможного решения. К подписантам, руководителям большинства хореографических училищ и колледжей страны, возможно, присоединятся и другие, в том числе столичные, коллеги, разделяющие тревогу за судьбу русской балетной школы.

То, что эта школа несмотря и даже вопреки всему продолжает находиться на достойном уровне, показал гала-концерт, завершивший «Малый Нуреевский» фестиваль. Воспитанники пермской и петербургской школ традиционно задали высокую планку исполнительского мастерства в классическом танце, блеснул в вариации юный москвич, слаженно выступили уральцы, хорошо показались девочки из Краснодара и Красноярска. В народно-сценическом танце образцовое исполнение показали ученики школы-студии ГААНТ имени Моисеева, и хозяйка фестиваля, будущие артисты Ансамбля имени Файзи Гаскарова, также не подвели свою альма-матер. В программе нашлось место и современному танцу – здесь интересным дуэтом отметились Якутск, а сольными номерами – Новосибирск, Рига и Улан-Удэ.

Растроганный Шарль Жюд, в прошлом этюаль Парижской оперы и ныне директор балетной труппы Оперы Бордо, на торжественном закрытии фестиваля произнес проникновенную речь, поблагодарив организаторов и лично директора Башкирского колледжа Олигу Вильданову за прекрасное начинание, которое, вне всякого сомнения, поддержал бы и сам Рудольф Нуреев. Французский гость особо подчеркнул, что впечатления от увиденного превзошли все его самые смелые ожидания.

Остаётся надеяться, что ожидания руководителей и педагогов российских хореографических училищ в отношении улучшения условий образования в стране также оправдаются.

Сергей ЛАЛЕТИН  
Фотографии предоставлены Башкирским хореографическим колледжем имени Р.Нуреева.

## Интервью генерального директора Международной федерации балетных конкурсов Сергея Александровича Усанова.



Жюри конкурса.

– У сочинского конкурса «Молодой балет мира» особое лицо. Чем отличается этот конкурс, каков его репертуар?

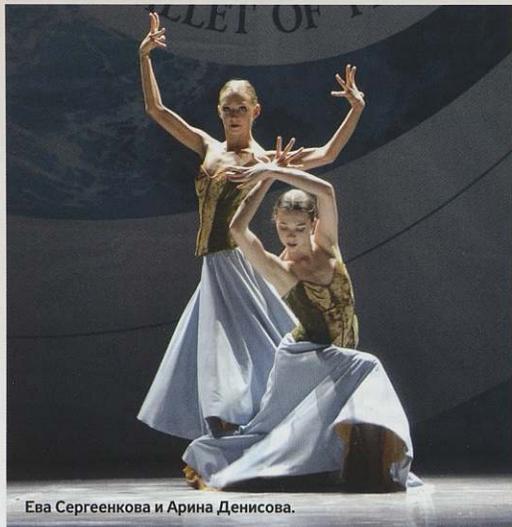
**С.А. Усанов:** Первая особенность: в младшей группе присутствует народно-сценический танец уже на первом туре. Ни на одном конкурсе такого нет. Второе: у старшей группы обязательны два современных номера на втором и на третьем турах. Также интересный момент: на третьем туре участники младшей группы должны танцевать фрагменты из балетов-сказок. Таким образом, мы смотрим молодых исполнителей по трем категориям: это характерный танец, классический танец и современная

хореография. Таковы основные параметры конкурса Юрия Николаевича Григоровича.

– Изначально конкурс должен был проходить раз в два года, но он потерял этот ритм. Почему?

**С.А. Усанов:** Вообще этот конкурс родился в ходе подготовки культурной программы Зимних Олимпийских игр 2014 года в Сочи. Первый конкурс состоялся в 2006 году, затем прошли конкурсы в 2008, 2010, 2012 и в 2014 году. Было рассчитано, чтобы конкурс Григоровича прошел именно в год Олимпиады. Основной задачей было восстановление когда-то очень насыщенной культурной жизни Сочи. Ведь в советское время здесь проходили летние гастроли драматических, оперных, балетных трупп – вся палитра культуры была представлена в курортный сезон в городе Сочи. Потом наступило время, когда это всё исчезло, осталась одна эстрада. Мы хотели расцветить довольно унылый культурный фон города. Для этого и создавался балетный конкурс Юрия Григоровича. Был отреставрирован Зимний театр, для полномасштабных балетных спектаклей расширили сцену.

В 2018 году в Сочи проводился отборочный цикл чемпионата мира по футболу, поэтому конкурс был перенесен на следующий год. Совместить оба мероприятия было невозможно. Также конкурс 2019 года решено было провести в сентябре, а не в июне, как предыдущий. Но хочу напомнить, что первые два конкурса проводились в сентябре (2008) и октябре (2010). Потом решили проводить в июне. Что касается последнего, то долго не могли решить сроки его проведения, к этому прибавилась смена руководства Краснодарского края, перестановки в министерстве культуры, в Краснодарском театре Юрия Григоровича, в творческой организации «Премьера». Поэтому было принято решение провести конкурс осенью. Перенос сроков никак не повлиял на количество участников – их даже было больше (более 80 заявок). Приехало на несколько человек



Ева Сергеенкова и Арина Денисова.

больше, чем обычно. Погода благоприятствовала конкурсу – был настоящий бархатный сезон. Думаю, что участники остались довольны

– Конкурс имеет международный статус. Кто является его учредителем и кто финансирует его проведение?

**С.А.Усанов:** Изначально конкурс планировался как международный. Учредителями его стали Министерство культуры РФ и творческое объединение «Премьера» (Краснодар), администрация Краснодарского края, администрация города Сочи, а также Международная федерация балетных конкурсов и Международный союз деятелей хореографии. Именно эти организации стали учредителями этого конкурса на первых порах. Основная часть финансирования осуществлялась за счет Министерства культуры РФ.

Последние конкурсы финансируются на равных Министерством культуры РФ и администрацией Краснодарского края. На первых порах в финансировании участвовала мэрия города Сочи, впоследствии она стала помогать организационно. Мне хотелось бы выразить особую благодарность Министерству культуры РФ, без его поддержки конкурс просто не смог бы существовать. К сожалению, министерство культуры Краснодарского края значительно уменьшило финансирование и отказалось оплачивать питание, пребывание и денежные призы участников последнего конкурса. В данном случае Международная федерация балетных конкурсов оказала финансовое содействие. Помощь в организации оказал и Росконцерт. Так что последний конкурс был проведен на достаточно высоком уровне. А самое главное, он был интересен в творческом плане. Появилось много талантливых танцовщиков. Недаром жюри было вынуждено разделить премии – и в младшей, и в старшей группе несколько человек получили золотые медали. Я считаю, что конкурс прошел удачно и интересно.

– Каковы перспективы конкурса в будущем?

**С.А.Усанов:** Всё зависит от содействия Министерства культуры РФ, администрации Краснодарского края и, конечно же, от мэрии города Сочи. Думаю, что в начале года будет принято



Вероника Некрасова и Вячеслав Спильчевский.

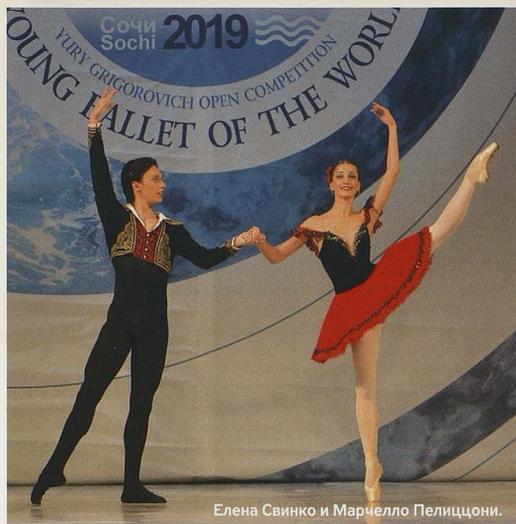


Юрий Выборнов

решение о сроках проведения следующего конкурса. Нужно ли будет возвращаться к проведению по четным годам или же начиная с этого года конкурс будет проводиться по нечетным. Я считаю, что этот конкурс должен существовать, потому что он набрал большой авторитет среди международных конкурсов. Он стал одним из ведущих в мире. Вообще российские конкурсы отличаются хорошими экономическими условиями: оплачивается проживание и питание, выплачиваются достойные премии. Тогда как в мире большинство конкурсов проводятся за счет самих участников. Они сами оплачивают дорогу, проживание, получают небольшие премии. Даже работа членов жюри оплачивается далеко не на всех конкурсах. Поэтому конкурс Григоровича стал одним из основных в мировой иерархии. И если его не станет, то это будет очень большая потеря для мирового балетного сообщества. Этот конкурс носит имя нашего выдающегося хореографа – Юрия Николаевича Григоровича. Он очень важен для сохранения и популяризации мирового балетного наследия, а также для развития танца как такового.

– Конкурс носит имя Юрия Григоровича. Не целесообразно ли было бы ввести в обязательную часть что-нибудь из его репертуара, как когда-то было на конкурсе «Майя»?

**С.А.Усанов:** Юрий Николаевич всегда считал, что это не очень этично – ведь он является председателем жюри и художественным руководителем конкурса. Поэтому изначально он был категорически против. Но, к сожалению, по состоянию здоровья Юрий Николаевич вряд ли сможет в дальнейшем приезжать на конкурс в Сочи. Поэтому это возможно. Думаю, что уже на следующем конкурсе можно будет включить в последний, третий, тур исполнение фрагментов из балетов Григоровича. Что бы их исполняли те, кто может хорошо танцевать. Ведь Юрий Николаевич всегда очень щепетильно относился к исполнению своей хореографии. Во многих театрах и России, и мира сегодня идут балеты Григоровича. Поэтому, думаю, что со знанием хореографического текста проблем не будет. Считаю, что это очень целесообразно – ведь исполнение его хореографии способствовало бы ее сохранению. Думаю, что на будущем конкурсе мы это обязательно сделаем.



Елена Свинко и Марчелло Пелицциони.

Фото Юрия БАРЫКИНА

# КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: ПАРАДИГМЫ РАЗВИТИЯ

## CLASSICAL DANCE IN MODERN RUSSIA: PARADIGMS OF DEVELOPMENT

### Коротко об авторе

Галичанин Альберт Евгеньевич – российский артист балета, театр-вед-менеджер. Народный артист России.  
E-mail: galichanin@inbox.ru

Albert Galichanin – Russian ballet artist, theatre manager, the People's artist of Russia.

E-mail: galichanin@inbox.ru

### Краткая аннотация к статье

В статье предпринята попытка осмыслить парадигмы развития классического танца в современной России. Показана историческая взаимосвязь классического танца с народным творчеством, его обогащение новой лексикой, рисунком, музыкальными ритмами. Обозначены кризисные этапы развития, исторические предпосылки стилевых изменений.

Парадигмы развития классического танца автором увязываются с необходимостью активного включения в образовательный процесс профессиональных хореографических школ навыков стилевых изменений академического направления, изучение трансформации классической лексики под влиянием того или иного музыкального материала, танцевальных направлений. Автор приходит к выводу, что действующие в настоящее время методические рекомендации (канонизация стиля), показанные в профессиональных учебных заведениях, в любительских коллективах, ведут к формализму, а значит, к потере интереса к классической хореографии.

The article attempts to understand the paradigm of the development of classical dance in modern Russia. It shows the historical relationship of classical dance with folk creativity, its enrichment with new vocabulary, and drawing, musical rhythms. The author describes the critical crisis stages of development; historical prerequisites of style changes are marked. On the basis of the analysis of professional choreographic competitions, it was concluded that interest in classical dance from amateur collectives had fallen. The paradigm of classical dance development by the author is linked with the need to actively include in the educational process of professional choreographic schools skills of style changes of academic direction, study of transformation of classical vocabulary under the influence of certain musical material, dance directions. The author concludes that the current methodological recommendations (style canonization), shown in professional educational institutions, in amateur collectives lead to formalism, and therefore to a loss of interest in classical choreography.

### Summary of article

### Ключевые слова:

танец, хореография, хореографическая лексика, классический танец, современный танец, народный танец, джаз, модерн.

### Key words:

dance, choreography, technique, classical dance, modern dance, folk dance, jazz, modern

Классический танец, как венец хореографического искусства, вобрал в себя наивысшие достижения лексического и технического совершенства многих видов танца. Выдающиеся мастера последовательно отсекали всё лишнее, выкристаллизовывая хореографический бриллиант с идеальными гранями, отвечающими потребностям эпохи. Известно, что танец является вечным спутником человека. Обрядовые, культовые формы его проявления известны задолго до появления Пифийских игр в Дельфах и Дионисийских гуляний в Древней Греции. В Средние века, и особенно в эпоху Возрождения, народные танцы, ранее имитировавшие своей лексикой крестьянский труд, стали приобретать у горожан устойчивые формы профессиональной принадлежности танцующих. Так появились танцы ткачей, кузнецов, прачек, воспроизводившие особенности профессии. Аристократия, отмечая для себя лексику наиболее интересных танцев, привносила в нее салонный язык, эстетические нюансы. Количество танцев увеличивалось, техника их исполнения усложнялась, выводила на первое место профессионального исполнителя и танцевальщика. Стали появляться базовые, общепринятые элементы, позиции рук и ног, тем самым складывалась лексическая основа будущего классического танца.

В настоящее время вливание хореографических течений трудно не заметить. Джаз, модерн, хип-хоп, паппинг – вот далеко не полный перечень новых форм хореографического искусства, которые активно внедряются на современную балетную сцену. У. Форсайт, И. Килиан, Б. Эйфман, А. Эжман, У. Мак-Грегор, Ж-К. Майо – маститые балетмейстеры, которые используют эти стили, и это далеко не весь список. Для освоения этой лексики артисты вынуждены брать специальные мастер-классы, при этом не способные освоить технику того или иного стиля остаются заложниками исполнения только одного репертуара.

Стремление к универсальности в современном театре привело к стиранию граней между характерными и классическими танцовщиками, к отказу от исполнителей узконаправленного репертуара. Аналогичные требования предъявляются к исполнителям спектаклей современных направлений. Анализируя современные конкурсы артистов балета, ведущий исследователь в области танца В.И. Уральская отмечает, что «... в данное время на конкурсах артистов балета исполняются любые номера самых разных направлений – от неоклассики и классики

танца модерн, джаза до хип-хопа и перформанса, контактной импровизации и т.п.» [9, с. 48]. Школа фактически не готова взять на себя трудности освоения новой лексики, а театр, в свою очередь, не может дать четкого вектора художественного развития. Как следствие, качество исполнения спектаклей разной лексической направленности страдает. Театр перестает влиять на развитие школы, спектакли нового репертуара не вносят практически никаких изменений в современное обучение. Н. Ивановский так писал об уроках Агриппины Яковлевны Вагановой: «Ваганова не считала умиранием своего достоинства, своего авторитета, если ей приходилось отказываться от устаревших приемов преподавания. Она сама отбрасывала его же установленные приемы, когда понимала, что они перестали соответствовать новым возрастным требованиям. Она любила интересные находки других, с радостью использовала их в своей практической работе. Помню, как однажды она с радостью сообщила мне, что на репетиции у балетмейстера Яковсона подсмотрела интереснейшие новые движения, придуманные им для танца птиц в балете «Шурале». На другой день она уже использовала находки балетмейстера в своем классе» [3, с. 15].

При всей очевидной необходимости шагнуть в ногу со временем, следуя заветам Вагановой, посмотрим, что предлагает современное искусство хореографии в Санкт-Петербурге. Творчество Начо Дуато, Бориса Эйфмана и эксперименты молодых хореографов Маринского театра, что принять за путь развития школы? Всё творчество этих балетмейстеров построено на смешении классического танца с современными направлениями хореографии, в частности активно используется стилистика американского джаз-танца и танца модерн, внедряется техника релиз. Искусство постоянно движется вперед, каков он – современный российский вектор развития?

Безусловно, учебная программа дисциплины «классический танец» перенасыщена и не способна охватить, переработать новые стили, появившиеся в мире. Благодаря А. Ширяеву, А. Лопухову, А. Бочарову, хореографические учебные заведения России имеют стройную систему подготовки артиста балета, который может исполнить помимо классического любой характерный танец репертуара театра. До сих пор ни у кого не вызывает сомнения необходимость существования этой учебной дисциплины в основной образовательной программе.

Между тем, назрела необходимость создания такой же стройной системы освоения и других стилей, без которых уже немислим современный балетный спектакль. То, что мы привыкли называть джазовым танцем, по сути является народным танцем афроамериканцев в США: линди хоп, рок-н-ролл, чарльстон, стоящие в его основе, являются такими же танцами, как мазурка и краковяк. Современные стрит-направления (хип-хоп, паппинг, локинг, брейк и другие стили) – это продолжение развития того же народного афроамериканского танца, получившего свободу развития чуть более 150 лет назад. Чем они хуже испанской морески эпохи Возрождения, итальянской гальярды, французского бурре или английского контрданса?

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Московская академия хореографии обладают мощным научным и творческим потенциалом, чтобы переработать и освоить язык современной хореографии. Опять возникает вопрос: какой театр сможет диктовать условия школе с таким потенциалом? В предисловии к книге Леонида Якобсона «Письма Новерру» искусствовед В. Звёздочкин пишет: «Как тут не вспомнить, что именно у нас, в России, было положено начало всем реформам балетного театра XX века. Что Фокин, Голейзовский, Лопухов и, конечно же, сам Якобсон явились первооткрывателями в сфере нового хореографического языка, эстетики современного танца и спектакля в целом. <...> И надо честно признать, что именно здесь наш балет заметно отстал от достижений зарубежного театра, давшего миру блестящие образцы современных хореографических решений и традиций в разработке нового пластического языка танца» [13, с. 7].

Анализ программ ведущих хореографических учебных заведений показывает, что программа освоения современного танца имеется, в частности, в Академии Русского балета в объеме 72 часов в 5/9 классе, в Московской государственной академии хореографии 129 часов (2-4 семестры), соответственно, вторая половина 2/6 класса и полный 3/7 класс, в Пермском государственном хореографическом училище 68 часов на 2 курсе. За это период времени ученик должен освоить:

- «элементы и основные комбинации современных видов хореографии»;
- основные стили и жанры танца;
- особенности постановки корпуса, ног, рук, головы, танцевальных комбинаций в различных видах современного танца;
- принципы взаимодействия музыкальных и хореографических выразительных средств;
- возможные ошибки исполнения хореографического текста различных видов танца» [7].

Это далеко не полный перечень требований, предъявляемых ученику за это количество часов. За это время необходимо понять отличие классического джаза от бродвейского и афроджаза; чем школы модерн Марты Грэм отличаются от школы Хосе Лимона и Мерса Каннингема; особенности европейского модерна Рудольфа фон Лабана и Мэри Вигман. Программой не предусмотрено изучение стрит-направления, хотя технику релиз, основанную на освобождении некоторых групп мышц активно используют современные балетмейстеры Александр Экман, Уэйн МакГрегор, Владимир Варнава, Юрий Смекалов и другие.

На освоение историко-бытового танца в тех же учебных заведениях уже отводится 216 часов (в АРБ), 298 часов (в МГАХ), 284 часа (в Пермском хореографическом училище). На освоение народно-сценического танца уже приходится 504 часа (в АРБ), 354 часа (в МГАХ) и 422 часа (в ПГХУ), хотя в мировой балетной практике они уже не используются. Необходимость изучения этих стилей для будущего артиста балета не вызывает сомнения, ибо всё классическое наследие, которое является предметом гордости истории России, построено на знании этих предметов.

Возможно, российские театры, куда направляются выпускники ведущих балетных школ, не предъявляют иных требований к исполнителям, что, впрочем, вызывает сомнения. Репертуар практически всех театров прокатывает спектакли балетмейстеров, активно использующих современную хореографическую лексику. Каково специалисту престижного

учебного заведения чувствовать профессиональный диссонанс и как сохранить чистоту стиля – тема отдельной статьи.

Почему же классический танец в России перестал заниматься своим прямым назначением, перерабатывая лексику народного танца, кристаллизуемая лучшие элементы, находить новые изобразительные формы высокого хореографического искусства? Неоклассические шедевры Балачина, Форсайта, Килана и других балетмейстеров, признанные российской академической сценой, натянуты на непроходимую стену методических запретов, исключая возможность изучения, модернизации классического танца в школе, а значит, и дальнейшего развития. Возможность потерять уникальность аутентичных классических традиций, выраженных в нетленных шедеврах Мариуса Петипа и Льва Иванова, остререгает от рискованных поступков.

Очевидно, что в борьбе за чистоту стиля академические хореографические школы стараются не увлекаться новыми современными направлениями. Но чем рискуют самостоятельные коллективы, коллективы учреждений дополнительного образования? Почему страх потерять стиль «Лебединого озера» отражается на детском творчестве?

Артисты балета, завершившие свою танцевальную карьеру, не получившие полноты знаний, создав собственные хореографические коллективы, продолжают эксплуатировать классическое наследие, не понимая выхода из сложившейся ситуации. На семинарах повышения квалификации они штудируют всё ту же методику без существенной корректировки, что исключает вероятность появления новых, нестандартных хореографических постановок. Навсегда убиты методическими рекомендациями академические польский, венгерский, восточный, испанский танцы, хотя они досконально изучаются во всех российских вузах, аналогичная ситуация происходит с классическим танцем.

Руководство хореографических вузов, сетуя на нехватку балетмейстеров, работающих в классической манере, привлекает к постановочной деятельности преподавателей классического танца, которые тоже не могут выйти за рамки программы, обедняя художественную составляющую постановки. Быть может, для руководителей любительских коллективов необходимо создать спецкурсы, показывающие возможность соединения различных стилей? Как средствами комбинации классических движений, при изменении музыкального материала, создать новый неоклассический вариант, тем самым, обучая своих воспитанников в любительских коллективах, подготовят новое поколение балетмейстеров, которые будут использовать богатое наследие национальной культуры с позиции современных взглядов на пластические формы выражения.

В «Основах государственной культурной политики Российской Федерации» (2014) поставлена задача: «В исторически короткий период осуществить экономическую и социальную модернизацию страны, выйти на путь интенсивного развития, обеспечивающего готовность государства и общества ответить на вызовы современного мира» [8]. Для её решения наращивается и укрепляется сеть профильных учебных заведений. Так, за последние годы открыты: филиалы Московской академии хореографии во Владивостоке и Калининграде, Академия танца Бориса Эйфмана, на очереди – Севастопольское и Кемеровское хореографические училища. Быть может, они смогут учесть мировые тенденции развития хореографии и без потери всех достижений русского балета вывести искусство танца на новый уровень, тем самым подняв престиж классического балета у нового поколения?

Парадигмы развития невозможны в отдельной выделенной канонической форме. Любая формализация в творчестве ведет к механическому воспроизводству лексического материала, что уничтожает саму суть творчества. Народный артист СССР Игорь Моисев еще в прошлом веке ощущал тревогу: «Классический танец не выигрывает от того, что существует в замкнутой системе, изолированной от жизни, вне времени и вне пространства. Перед каждым искусством всегда стоит проблема отражения своего времени, потому что искусство, не отображающее свое время, не переживает своего времени» [5, с. 175].

Альберт ГАЛИЧАНИН

## Литература

1. Борзов А.А. Грамматика русского танца: теория и практика: учебное пособие // (4 т.). Т.1. М.: ГИТИС, 2014. 560 с.
2. Ваганова А.Я. Статьи, воспоминания, материалы. Л.: М.: Искусство, 1958. 343 с.
3. Ваганова А.Я. Основы классического танца: учебник. 5-е изд. Л.: Искусство, 1980. 197 с.
4. Красовская В.М. Западно-европейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. 2-е изд., испр. СПб.: Планета музыки, 2008. 320 с.
5. Моисев И.А. Я вспоминаю... Гастраль длиною в жизнь. М.: Согазис, 2001. 226 с.
6. Новерр Ж.-Ж. «Письма о танце и балетах» Л.-М.: Искусство, 1965. 376 с.
7. Образовательная программа среднего про-

фессионального образования в области искусств, интегрированная с образовательными программами основного общего и среднего общего образования по специальности 52.02.01 «Искусство балета (углубленной подготовки)». Мин РФ, ФГБОУ ВО Московская государственная академия хореографии [Электронный ресурс]. URL: <http://balletacademy.ru/obrazovanie/srednee-professionalnoe-obrazovanie/rabochij-uchebnyj-plan-na-2015-2016-uchebnyj-god/> (дата обращения 01.06.2019).

8. Об утверждении Основ государственной культурной политики [Электронный ресурс]. Указ Президента РФ от 24.12.2014 № 808. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208> (дата обращения 01.06.2019).

9. Уральская В.И. Конкурсы артистов балета и современного танца, союз или противостояние? //Балет. 2017.

№5 (206). сентябрь-октябрь. С. 48.

10. Уральская В.И. Чему и почему учит Петипа //Балет. 2017. №6 (207). ноябрь-декабрь. С. 48.

11. Учебный план специальности 52.02.01 Искусство балета /Минкультуры РФ; Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой [Электронный ресурс]. URL: [http://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/spo/Ucheb\\_plan\\_SPO\\_2016.pdf](http://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/spo/Ucheb_plan_SPO_2016.pdf) (дата обращения 01.06.2019).

12. Учебный план «ФГБОУ «Пермское государственное хореографическое училище» на 2019/2020 учебный год [Электронный ресурс]. URL: <https://balletperp.ru/O-nas/Svedeniya-ob-obrazovatelnoy-organizacii/Obrazovanie/Uchebnye-plani/>(дата обращения 01.09.2019).

13. Якобсон Л. Письма Новерру //Звёздочкин В. Предисловие. Hermitage Publisher. N1, 2001. 507с.

## «ЯРОСЛАВНА. ЗАТМЕНИЕ» – VITA NOVA

## «YAROSLAVNA. THE ECLIPSE» – VITA NOVA

## Кратко об авторе

Сергей Сергеевич Терентьев – преподаватель факультета симфонического и хорового дирижирования (кафедра хорового дирижирования) Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, соискатель.

E-mail: reaktioner@yandex.ru

**About the author**  
Sergey Terentyev – lecturer of the Faculty of Symphony and Choral Conducting (Division for Choral Conducting). Degree seeker: scientific specialty 17.00.02 – Musical art: Russian Music History Division.  
E-mail: reaktioner@yandex.ru

## Краткая аннотация к статье

В статье рассматривается место балета «Ярославна» петербургского композитора Бориса Тищенко в контексте встраивания в современную музыкально-театральную жизнь России. В ходе анализа партитуры этого сочинения выявляется принцип ораториальности, производится анализ характерных черт стиля композитора в применении к музыкальному языку балета. Сравнивается первая постановка балета 1974 года и новая сценическая жизнь премьерного спектакля 2017 года. Затрагивается проблематика видоизменения концепции нового спектакля сквозь призму трёх обновлённых компонентов – либретто, сценографии и хореографии.

## Ключевые слова:

Борис Тищенко, «Ярославна», «Слово о полку Игореве», МАЛЕГОТ, Юрий Любимов, Олег Виноградов, Дмитрий Лихачёв, Дмитрий Шостакович, Авиньонский фестиваль, балет-оратория, Владимир Варнава, Мариинский театр, танец постмодерн, поп-арт, видеоафика, хорео-пластика.

**Summary of article**  
The article considers the place of the ballet «Yaroslavna» by St. Petersburg composer Boris Tishchenko in the context of integration into the contemporary musical and theatrical life of Russia. In the course of the analysis of the score of this composition, the principle of oratorio is revealed, the characteristic features of the composer's style as applied to the musical language of the ballet are analyzed. The first production of the ballet of 1974 and the new stage life of the premiere performance of 2017 are compared. It touches on the problem of modifying the concept of a new performance through the prism of three updated components – libretto, scenography and choreography.

## Key words:

Boris Tishchenko, «Yaroslavna», «A Word about Igor's Regiment», MALEHOT, Yuri Lyubimov, Oleg Vinogradov, Dmitry Likhachev, Dmitry Shostakovich, Avignon Festival, ballet oratorio, Vladimir Varnava, Mariinsky Theater, postmodern dance, pop art, video graphics, choreoplasty.

«Я прочел подлинник. И понял, что никакая это не эпопея, не героическая драма, а самая настоящая трагедия! Трагедия целого народа! Я говорю: "Будем делать всё наоборот. Игорь у нас никакой не герой, а самый настоящий преступник, <...> выскочка, оторвался со своим отрядом и пошел, попался разведочный полк половцев, и они его легко разбили, так мало того, они стали еще и мосты мостить епанчами, чего там, и тискать девок половецких. Мародёры! Мародёры!" <...> Я говорю: "Что это? Героизм? Русский народ – герой всего чего угодно?"»<sup>1</sup>

Этой красноречивой и во многом исчерпывающей характеристикой Борис Тищенко поделился во время совместной работы с хореографом Олегом Виноградовым и режиссером Юрием Любимовым. Мысли композитора подчеркивают расстановку главных акцентов в «Ярославне» – зарождавшемся балетном спектакле 1974 года. Он имел любопытный авторский подзаголовок – «хореографические размышления в трех действиях». Концепция же спектакля 2017 года в корне видоизменилась – большей частью посредством внешних спецэффектов и приемов танца постмодерн, однако обо всём по порядку.

В балетный жанр Борис Тищенко пришел сформировавшимся композитором-симфонистом. Его одноактный балет «Двенадцать» (1963) по одноименной поэме Александра Блока на либретто Леонида Яковсона уже в то время выделялся масштабностью замысла и симфонической глубиной. Далее последовал балет в одном действии «Муза-Цокотуха» (1968) из музыкально-театрального триптиха по сказкам Корнея Чуковского. Все эти опыты явились пробой пера и своеобразным трамплином на пути к очередному балету под названием «Ярославна» (1974). По своей сути он является симфонией, развернутой в многоактный хореографический спектакль. Показательно, что практически одновременно с «Ярославной» Б. Тищенко создает Четвертую симфонию, которая сближается с балетом благодаря художественной образности, интересу композитора к фольклору. Но не только острота ощущения современности, интенсивность трансформации лейттем, крупномасштабность обобщений имеют место. Балет «Ярославна» Б. Тищенко (как и опера «Князь Игорь» А. Бородина) написан по мотивам «Слова о полку Игореве» – литературного памятника Руси XII века. Композитор по-новому осветил образы древнерусского эпоса и фольклора. В отличие от трактовки сюжета в опере «кучкистов», композитор XX века подчеркнул трагизм поражения дружины Игоря (сходное прочтение литературной

первоосновы ранее можно встретить и в оратории «Слово о полку Игореве» Люциана Пригожина, увидевшей свет в 1966 году). Образ Ярославны, прославленный в веках летописцами Древней Руси, предстал примером женской верности и решительности. В силу этого не вызывает удивления, что к далекому прототипу истинной женской жертвенности многократно обращаются поэты, художники, композиторы. Прочтение же образа Ярославны Б. Тищенко своеобразно и прокладывает путь к знаковой трактовке женских имен: «Мариной» названа Вторая симфония, Беатриче посвящена одноимённая хореосимфоническая циклиада. Финальный женский образ на творческом пути композитора – замысел оперы «Симочка», в основе которой должен был фигурировать сюжет повести Михаила Зощенко «Мишель Синягин».<sup>2</sup>

Основой «Ярославны» явилась музыка, ранее написанная для научно-популярного фильма, посвященного «Слову о полку Игореве». Одна из ведущих лейттем балета, решенная в виде хора (в балете – «Убитый» – № 4, выступление ко второму действию – № 14 и другие), уже звучала в фильме. Там же сформировались музыкальные образы Ярославны («Ярославна» – № 6), Святослава («Святослав» – № 7), а также и некоторые сцены: звукоизобразительная пейзажная «Степь» (№ 16), действительные «Сборы в поход» (№ 9), «Вторая битва» (№ 26), «Побег Игоря» (№ 30), «Призыв» (№ 32). Композитор привлек и два фрагмента из своей киномузыки к «Северным этюдам» (1968) – это «Стон земли» (№ 2) и «Игры с половецкими девушками» (№ 18). Таким образом, ранее созданная музыка составила более одной трети будущего балета.

Балет «Ярославна» был поставлен в 1974 году в ленинградском Малом оперном театре хореографом Олегом Виноградовым и режиссером Юрием Любимовым. В качестве научного консультанта к совместной работе был подключен академик Дмитрий Лихачёв – крупнейший специалист по «Слову о полку Игореве». Дирижировал и впоследствии осуществил запись музыки Александр Дмитриев. И премьеры, и дальнейшие представления имели огромный успех, несмотря на разгромную рецензию в адрес премьерного спектакля, опубликованную в газете «Правда». В этом отклике спектакль был ошельмован путем политизированных обвинений – облик русского народа трактован якобы колониально-оскорбительным, оскорбительным. О музыке же не было сказано ни слова, что можно рассматривать как некое эхо постановления 1948 года. От запрета постановку удалось тогда спасти благодаря заступничеству Шостаковича.

По словам Михаила Бялика, «...балет представляет собой, по существу, некую грандиозную эпопо-драматическую хореосимфонию».<sup>3</sup> Спустя несколько десятилетий композитором будет создано главное сочинение его жизни – «Беатриче», хореосимфоническая циклиада, состоящая из пяти «Данте-симфоний».<sup>4</sup> К этому монументальному творению музыкальные нити, очевидно, тянутся из «Ярославы».

В балете задействован смешанный хор, помещенный в оркестровую яму и поющий на подлинный текст «Слова о полку Игореве». Это вносит в музыкальную ткань балета черты ораториальности.<sup>5</sup> Композитор не просто включил в балет эпизодические хоровые линии. Он написал фактически балет-ораторию. По замыслу автора хор включается в самые важные моменты действия. Как в древнегреческой трагедии, он комментирует («Стон русской земли» – № 2, «Усобица» – № 3, «Продолжение похода» – № 15), участвует в действии («Сборы в поход» – № 9, «Игры с полочницами девушками» – № 18, «Вторая битва» – № 26, «Побег Игоря» – № 30, «Призывы» – № 32) и даже подражает звукам природы («Степь» – № 16). Оркестровые и хоровые тембры партитуры балета находятся в симбиозе, построенном на аутентичных русских фольклорных интонациях. Этот балет эпичен и бескомпромиссен в плане подлинности трактовки событий и образов главных действующих лиц – Игоря, Ярославны и народа.

Музыка балета полярна по смене состояний: то подчеркнута статична за счет оркестровых монологов-соло («Вступление» – № 1; «Плач по убитому» – № 5), то внезапно будто взрывается всплесками молний («Первая битва с половцами» – № 17; «Вторая битва» – № 26), то снова как будто топчется на месте, что особо подчеркивается зловещим фоновым тремоло скрипок («Стрелья» – № 25). Встречаются и всполохи ударных, и свистящие тембры духовых, и внезапные смены ритмических группировок, размеров и ладов. Сквозь эту густую мглу фактуры-калейдоскопа проглядывают отзвуки древнерусских знаменных распево, нередко встречающихся в отечественной музыке XX века.

«Ярославна. Затмение» – ремейк версии балета 1974 года. Зададимся вопросом: каким образом видоизменилась концепция спектакля 2017 года? Были переосмыслены три составляющие – либретто (с добавлением нового персонажа, Дива – бога войны и в то же время внутреннего демона, темной сущности, отделенной от Игоря), сценарий и хореографическое прочтение. Музыка же явилась незблемым столпом – ни одной купюры в её ткани дирижером В. Бергиевым и его ассистентом И. Столбовым сделано не было, что в современных театральных реалиях особенно радует. Трудно судить, как выглядела первоначальная хореографическая версия спектакля, так как видеозапись ленинградской постановки предположительно утрачена либо находится в неочищенном виде в личных архивах. Сохранились лишь небольшие фрагменты автобиографического характера<sup>6</sup> и полнометражный фильм «Дети с театральной улицы»<sup>7</sup> о хореографическом искусстве 1970-х годов в СССР на примере Ленинградского училища имени Вагановой. В объектив киноленты попала сцена «Первой битвы с половцами». Исходя из данного положения дел в новой версии постановки 2017 года, стало неизбежным привлечение художественных средств XXI века в лексикон не только пластического языка спектакля, но и в его визуальный ряд.

Трехактный балет «Ярославна. Затмение» – первая масштабная работа хореографа Владимира Варнавы на сцене Мариинского театра. До этого момента он четыре сезона участвовал и до сих пор продолжает свою деятельность в проекте «Творческая мастерская молодых хореографов». Постановку под названием «Глина» на музыку Дариуса Мийо, увидевшую свет в марте 2015 года, высоко оценил хореограф Жан-Кристоф Майо и предложил одаренному «парню из России» поставить спектакль при участии его труппы «Балет Монте-Карло». Так возникла постановка «Почелуй феи» (2016) на музыку Игоря Стравинского, переработанная петербургским композитором Александром Карповым. Были у Владимира Варнавы и другие полу-

чившие известность самостоятельные работы, из числа которых особенно выделяются «Пассажиры» (2013) на музыку Хенрика Гурецкого, Дьёрдя Лигети и Soap&Skin совместно с Максимом Диденко; «Моцарт и Сальери» (2015) по мотивам кантаты Моцарта и Сальери «На выздоровление Офелии»; «Видение розы» (2017) на музыку Вебера и Александра Карлова.

В результате ряда творческих удач последовало приглашение в Пермский театр оперы и балета, где в рамках Дягилевского фестиваля состоялась премьера «Петрушки» (2017) Стравинского. В связи с этим Варнава был удостоен многих престижных наград, в частности дважды стал лауреатом высшей театральной премии России «Золотая маска» в номинации «Балет / Мужская роль» (2011, 2014). Каков же почерк молодого хореографа, взявшегося за крупную трехактную форму балетного жанра под названием «Ярославна. Затмение»?

Формообразующее ядро хореографии Владимира Варнавы может быть определено как разновидность метафорического танца пост-модерн,<sup>8</sup> который дополняется зрелищными театральными элементами: костюмами, специальным освещением, реквизитом. Но, прежде всего характерностью и настроением. В подобных танцах часто используются повседневные движения и предметы, они предлагают новые взаимоотношения между танцовщиком и зрителем, содержат в себе особое отношение к пространству, времени и телу, используют речь и видеопроекции и по контрасту включают в свою структуру неподвижность и повторы. Всё это присутствует в хореографическом «словаре» Владимира Варнавы. Однако его авторские вложения позволили индивидуализировать танец модерн путем введения внетанцевальной информации (сюжет, герои, ситуации), а не ее изображение. «Словарь» движений Варнавы экспрессивен лишь отчасти и в то же время остается абстрактным, что препятствует четкости в определении. При этом он воплощается сразу в нескольких, но обязательно взаимосвязанных измерениях. Судя по сценарию это намеренный ход не только хореографа, но и художника-постановщика Г. Солодовниковой и художника-видеографа И. Старилова. По их задумке герои спектакля существуют вне времени и пространства – в размытых исторических парадигмах.

Владимир Варнава не стремится к тому, чтобы публика сложила все элементы воедино и вынесла из танцевальной постановки какой-то конкретный смысл. Скорее он хочет представить всё разнообразие опыта – звукового, визуального, кинетического, который зритель сам волен интерпретировать, выбирать свое из множества вариантов или просто принимать целиком как есть. Децентрализация пространства, коллажный формат, рассогласованная структура при сохранении балетной подачи – вот главные средства арсенала хореографа. Для того чтобы отвлечь внимание от виртуозности техники, Варнава кардинально упрощает хореографию. Здесь техника становится чем-то побочным. Упрощение хореопластики идет путем включения естественных движений, материалом для танца может стать абсолютно всё – прыжки Игоря, неподвижность и жестикация Святых, ползучие движения Дива, ходьба строем дружины, акробатические этюды Ярославны с солнечным диском-коломом. Прыжок, падение, бег или ходьба выполняются без оглядки на изящество, внешнею привлекательность или техническое мастерство.

Под занавес данного хореографического ремейка, озаглавленного «Ярославна. Затмение», можно подытожить, что представители танца постмодерн в большинстве своем отрицают авторитеты и иерархии. Они порвали с традицией, заявив, что академии больше не нужны, а правила не священны и могут быть как полезны, так и никчемны. «Ярославна. Затмение» в этом смысле продукт эклектичного эстетического сознания молодого хореографа, реализованный путем свободы самовыражения танца постмодерн и последних достижений видеографики.

Сергей ТЕРЕНТЬЕВ

## Примечания

1. Скорбященская О.А. Борис Тищенко: интервью robusa. – СПб: Композитор. Санкт-Петербург, 2010. С. 21. [16].
2. «Монолог души. Борис Тищенко». Телевизионная программа (Россия-Культура). В эфире 25.03.2009.
3. Музыка к «Борису Годунову» Прокофьева имеет косвенное отношение к Борису Тищенко – им была создана музыка к одноименному драма-

тическому спектаклю по пьесе А.С. Пушкина: 20 номеров. Санкт-Петербург, Александринский театр. Реж. А. Сагалыч. Оп. 126 (1999).

4. Бялик М. «Слова» в балете. Музыкальная панорама Ленинграда. Л-М: 1977. С. 17. [3].
5. «Монолог души. Борис Тищенко». Телевизионная программа (Россия-Культура). В эфире 25.03.2009.

6. «Музыкальные встречи». В трех частях. Фильм второй. Режиссер И. Чаплина. Леннауч-

фильм, 1974 г.

7. «Дети с театральной улицы». Документальный фильм. Режиссеры Earle Mack, Robert Dornhelm. 1977 г.

8. Танец постмодерн – комплексное понятие. Впервые появился в 1960-е годы в Нью-Йорке. Этот термин принято относить к различным экспериментальным формам современного танца.



## Размышления после премьеры «Жизели» в Большом театре

*Слово «традиция» означает передача, передача из поколения в поколение. Передача в балетном театре, как известно, происходит из рук в руки (как говорят в шутку, из ног в ноги). Вместе с тем жизнь спектакля, традиционно переданного, не означает его точный скан.*

Спектакль жив на театре, а театр подвержен времени. Меняются поколения исполнителей, техника самого классического танца, меняются материалы, из которых шьются костюмы, декорации, изменяется техника сцены. И главное, меняются вкусы как творцов, так и зрителей. Иными словами, меняется сам живой театр со всеми его компонентами. Это касается всех видов искусства театра, но больше всего балета, который многие десятилетия был «из ног в ноги». Каждое новое поколение принимало за норму – эталон то, что было в его бытность, а вносимые изменения воспринимали с боем. Если посмотреть, к примеру, протоколы «приемки» спектакля «Жизель» в 1944 году в версии Леонида Лавровского, то в чем только не обвиняли этого мудрого хореографа-режиссера. А когда другой талантливый хореограф-режиссер Юрий Григорович в 1987 году обновил спектакль, предложив свою версию, поколение Лавровского считало чуть ли не кощунством любое вмешательство в их «эталон». Многие спектакли XIX века не дошли бы до нас, если бы в России не творил Мариус Петипа. Он «перевел» многие спектакли на язык классического танца конца века и передал их в век XX.

Версии деятелей балета XX века Александра Горского, Фёдора Лопухова, Петра Гусева, Агриппины Вагановой, Константина Сергеева, Леонида Лавровского, Юрия Григоровича исходили из принципов преемственности традиций. И как мы уже сказали, строгого неприятия новыми поколениями решительных внедрений в ткань и стиль предшествующей редакции, так было. И это побуждало к бережному отношению к самому образцу, с одной стороны, и обеспечению его жизни на театре – с другой. Оговорюсь, что речь идет только о спектаклях так назы-

ваемого классического наследия, а не о появлении новых балетов на известную тему.

Но вот пришло новое поколение нашего времени, уверенное в том, что всё, что делали предшественники, является вредным и разрушающим то, что было якобы изначально. И единственный путь жизни балетов классического наследия – это возврат их в некие годы их создания. Понятно, что корректных источников, позволяющих опустить образ спектакля почти на два века, не существует. Можно говорить о создании версии в стиле и духе того времени. Повторимся, речь идет о живом театре, а не о музее, где свои временные законы. И пройдя кристаллизацию временем, спектакли обрели ценностные преобразования в руках больших мастеров сцены.

Возможно, может существовать некий камерный театр для любителей старинных спектаклей по принципу ансамблей старинной музыки в ряде филармоний или старинного балета (в Швеции).

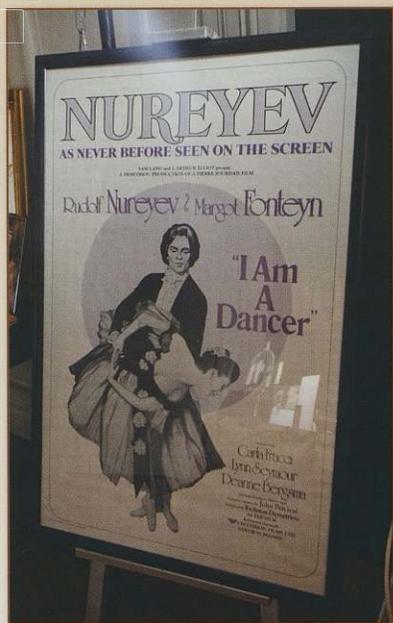
Да, в спектаклях позапрошлого века было много пантомимы, и ее уменьшение – результат работы названных выше режиссеров. Подверглись спектакли и временным сокращениям, что сделало их лаконичнее в соответствии с сегодняшним днем.

Вопрос: насколько нужно не учитывать традиции живого театра и создавать новые версии «давно минувших дней». Причем не «сумлеватьсь» называть их чуть ли не подлинниками? Нет ли в этом в лучшем случае моды, чтобы не сказать более обидных слов? И еще пример – попробуйте читать «Слово о полку Игореве» в дошедшем до нас в старинном издании. А классический танец – также язык. И чтобы ни говорили, подлинника не получится. Тогда еще один вопрос: зачем? Кто на него честно ответит?..

Валерия УРАЛЬСКАЯ

# Выставка «Гримерная Рудольфа Нуреева»

(куратор Андрей Райкин)



Выставка организована театром «Геликон-опера»  
и Башкирским Государственным театром оперы и балета.  
Фотографии предоставлены пресс-службой театра «Геликон-опера».

Grishko®

# 3007

## ЭВОЛЮЦИЯ СОВЕРШЕНСТВА

Обновленная версия  
легендарной модели 2007,  
безусловного лидера продаж  
на протяжении 15 лет

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

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

Арт. 0538

