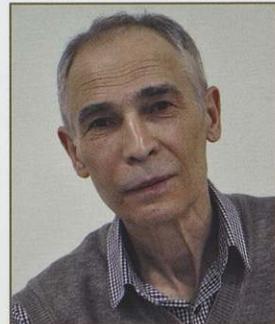
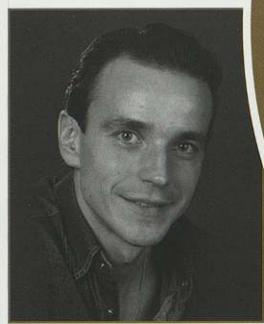



БАЛЕТ
BALLET

№3 (222) 2020

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА
«ДУША ТАНЦА»



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
«Глобэкс 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».



Nota Bene

В 26-й раз вручается приз «Душа танца». Начинается новый отсчет.

Мы гордимся, что приз журнала «Балет» стал показателем профессионального признания и многие считают, что приз стал определенным этапом в их жизни и творчестве. Портреты наших лауреатов составили летопись книги «БАЛЕТ. XX ВЕК», и теперь готовится к изданию «БАЛЕТ. XXI ВЕК. НАЧАЛО».

В этот раз мы предлагаем нашим читателям и зрителям немного измененный формат вручения «Души танца». Приз получают учителя и педагоги театров и ансамблей – мы их назвали «рыцари». Нет более важной профессии в судьбе артиста балета, чем педагог, сопровождающий артиста от первых шагов и до конца его творческой деятельности. Такова особенность балетного театра. Вместе с тем, нет более скромной профессии, чем педагог-наставник в балетном мире. Педагог да растворится в ученике! Но без работы репетитора не выходит на сцену ни один артист. От умения, знаний, профессионализма педагога-репетитора зависит успех, карьерный рост – словом, творческая жизнь любого артиста балета.

Редакция журнала «Балет», со своей стороны, всегда отмечала роль и заслуги педагогов, присуждала свой приз на конкурсах балета и в номинации «Души танца». В этом же году мы сделали акцент, присудив все 16 призов этой профессии: «Учитель» в среднем учебном заведении, «Рыцарь» в коллективе театра (ансамбля). Но это еще не все. Мы предложили педагогам и руководителям коллективов представить своих талантливых учеников – восходящих звезд нашей хореографии. Они и составляют концертную часть нашей церемонии. Мы познакомим и зрителей с теми, кто становится номинантом на приз «Душа танца 2020». И вы, надеюсь, увидите их вновь уже как лауреатов через год. Такой эксперимент мы проводим и будем рады, если он послужит успеху нашей молодежи и у зрителей, и у профессиональной общественности.

Итак, приз «Душа танца 2019» будет вручен Учителям-Рыцарям на торжественной церемонии 19 мая 2020 года на сцене Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Мы поздравляем наших лауреатов и ждем наших зрителей!

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№3 (222)
май-июнь 2020
выходит шесть раз в год



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

БАЛЕТ

BALLET

РОСКОНЦЕРТ

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Ю.П.БУРЛАКА
Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
Г.В.ЧЕЛОМБИТКО-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.МЛИЕПА
А.Г.МИРОШНИЧЕНКО
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
К.СУРАЛЬСКИЙ
С.Ю.ФИЛИН
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Е.А.ЩЕРБАКОВА
Б.Я.ЭЙФМАН

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

Советники
по экономическим вопросам:

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

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

1 **В.Уральская. Nota Bene**

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА» 2019

4 Л.Абызова. **Марина Васильева**

6 О.Тарасова. **Ярослав Сех**

9 В.Модестов. **Денис Медведев**

12 Н.Кротова. **Андрей Беспалов**

14 Г. Марченко. **Виктор Барыкин**

17 О.Макарова. **Эльвира Тарасова**

20 С.Коробков, Р.Володченков.
Галина Шляпина

23 И.Дмитриева. **Виктор Дик**

26 Н.Овчинникова. **Наталья Моисеева**

28 А.Мишин. **Ольга Коханчук**

30 И.Белова. **Ольга Васюченко**

33 В.Майнице. **Юрий Ромашко**

36 С.Коробков, Е.Щербакова.
Сергей Аникин

40 А.Максов. **Григорий Пейсахович**

42 Т.Вольфович. **Марина Куклина**

44 Р.Володченков. **Айдар Шайдуллин**



46 ФЕСТИВАЛИ
К.Роман. Рождественский балет-гала

48 Р.Володченков. Юбилейный фестиваль имени Аллы Шелест

51 А.Максов. Насладились, подивились, над вымыслом слезами облились



54 ИЗ ЗАРУБЕЖНОЙ ПОЧТЫ
Н.Зозулина.
«Стеклянный зверинец»

56 В.Игнатов.
«Бежар Балет Лозанны» триумфально открыл 22-й фестиваль танца в Каннах

59 КАФЕДРА
А.Уланова.
Синтез искусств в балете-оратории «Материнское поле» К. Молдобасанова

62 Н.Кабачёк.
Принципы нарративной структуры балетов Кеннета МакМиллана и его преемственные связи с классикой российской хореографии



Над номером работали:

Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
(Ответственный за выпуск)

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

Э.И.ВАСИЛЬЕВА
(Технический редактор)

М.Ю.ОРЕХОВА
(корректор)

Редакция:
А.В.ЕЛЬЦОВА
М.В.БАРАНОВА
Д.А.НАБАТОВ (заместитель главного редактора)
О.Ю.ПАНФЕРОВА
Н.Н.ЧИСТОВА

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

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

Учредители

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

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

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

Отпечатано в типографии:

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

Номер заказа 01474-20
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: лауреаты приза журнала «Балет» «Душа танца» – 2019

«УЧИТЕЛЬ»

Марина Васильева

Марина Александровна Васильева по-петербургски несуетна и немногословна. Узнав о присуждении приза «Душа танца», сказала кратко: «Для меня получение этой награды – неожиданность. Тем приятнее, ведь я действительно вкладываю в учениц всю свою душу».



Марина Васильева – воспитанница Ленинградского хореографического училища имени А.Я. Вагановой, где училась в классе Веры Сергеевны Костровицкой. От своего педагога она взяла многое. Костровицкая, ученица Агриппины Яковлевны Вагановой, научила Васильеву не только совершенному владению техникой классического танца, но и чувству стиля, петербургской манере. Кроме того, Костровицкая, замечательный методист, автор известных учебников, передавала своей ученице и эти способности.

В 1957 году Васильева получила диплом с отличием и была принята в Государственный академический театр оперы и балета имени Кирова, где прошли ее двадцать два сезона. Партии в балетах классического наследия соседствовали с работами в современном репертуаре. Среди самых больших удач Фея Бриллиантов, Фея Беззаботности, Фея Щедрости, Красная Шапочка в «Спящей красавице», Бабочка в «Карнавале», Амур в «Дон Кихоте», Фея весны в «Золушке», Золото в «Легенде о любви», Ангел в «Сотворении мира».

В 1979 году Васильева вновь получает диплом с отличием – на этот раз он свидетельствует об окончании педагогических курсов в Ленинградском хореографическом училище имени Вагановой. В 1977 году Марина Александровна возвращается в альма-матер в качестве педагога классического танца. На счету Васильевой более десятка выпусков. Ее знают и за рубежом – в Япо-

нии, Венгрии, Польше, Италии Марина Александровна неоднократно давала мастер-классы.

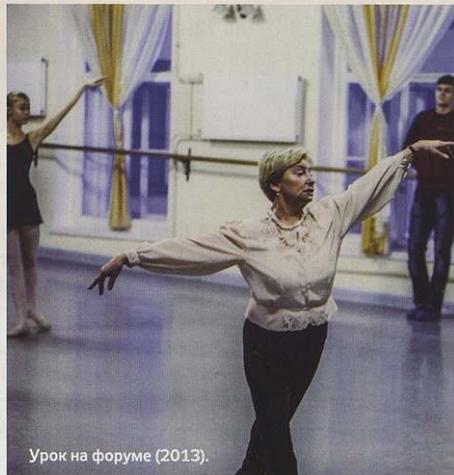
Ныне Марина Васильева – профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца, декан исполнительского факультета, член ученого совета Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

Педагогическое мастерство профессора Васильевой высоко оценено – в 2002 году ей присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств РФ». Но главная награда педагога – ее ученицы. Воспитанницы Васильевой служат в Мариинском театре: прима-балерины – народная артистка России Юлия Махалина и заслуженная артистка России Виктория Терёшкина, первые солистки – заслуженная артистка Удмуртии Елена Евсеева и Олеся Новикова, вторая солистка Яна Селина; в труппе Большого театра – прима-балерина, заслуженная артистка России Евгения Образцова и солистка Ксения Жиганшина; в Михайловском театре – балерина, а ныне педагог-репетитор, заслуженная артистка России Эльвира Хабибулина. Это только самые именитые, а сколько солисток, корифеек, артисток кордебалета достойно украшают многие балетные труппы – не сосчитать! Впрочем, любой список всегда будет неполным, ведь Марина Александровна Васильева продолжает готовить новые кадры.

Лариса АБЫЗОВА

Фотографии предоставлены Академией Русского балета имени А.Я.Вагановой.

С Ксенией Жиганшиной после балета «Щелкунчик» (2013).



Урок на форуме (2013).



В классе (1995).



Марина Васильева – Бабочка, Константин Шатилов – Панталоне.
«Карнавал».

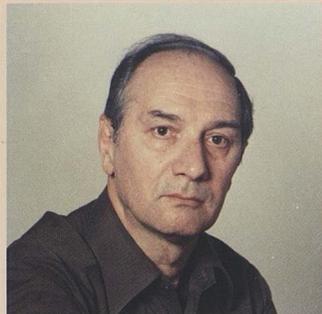


С Рудольфом Нуреевым (1957).

«УЧИТЕЛЬ»

Ярослав Сех

«Душа танца» — премия, которая отражает одну из ипостасей многогранного человека, имя которого Ярослав Сех. Это имя в театральном — балетном мире нарицательное, а для последующих поколений и поучительное. Интеллект, культура, любознательность, расположение души к восприятию всего нового, интересного, современного. Вот с такой распахнутой душой он пришел в Большой театр и сразу завоевал любовь и признательность труппы.



Его тщательность в создании образов Меркуцио, Эспада, Данилы, Иванушки и других всегда поражала проникновением в роль, поиском черт национального характера, поэтому они были индивидуальны, не схожи с другими очень уважаемыми и яркими исполнителями. Так в сценической судьбе сложилось, что Ярослав Данилович сменял известного и любимого танцовщика Сергея Кореня. Сегодня в афише Корень, завтра в тех же партиях Сех. И это было достойное сопоставление, прочитывалась смена поколений, но не снижение профессионализма и яркости исполнения. Подобных примеров в репертуаре Сеха было не мало.

Углубленное отношение к познанию профессии увеличило творческий диапазон Ярослава Даниловича. Он начинал как характерный танцовщик, а постепенно завоевал классический репертуар — Паганини, Данила, Байтемир и другие. Школа Николая Тарасова, которую он прошел, учась на педагогическом отделении ГИТИСа,

и занятия в тренировочных классах Марины Семёновой в Большом театре дали знания и багаж для последующего этапа в творческой жизни — педагогике.

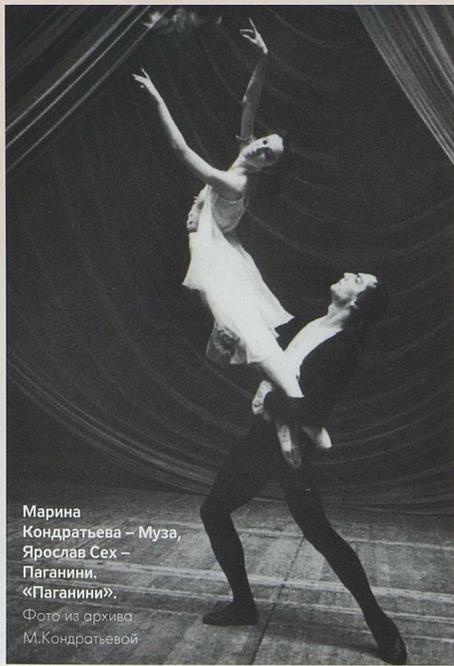
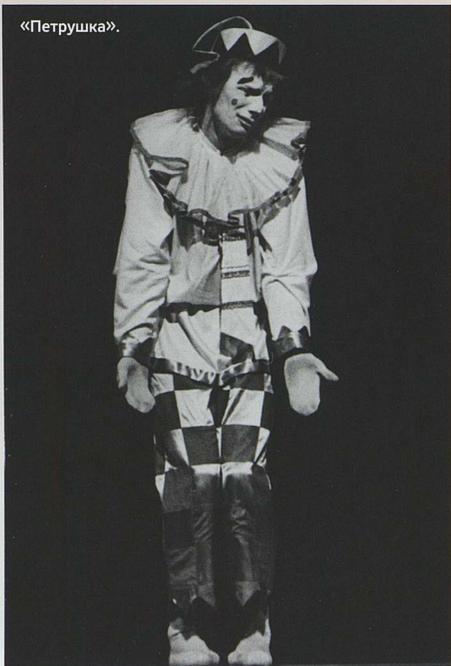
Его необъятная душа не ограничивается только профессиональными задачами. Он затрагивает на занятиях темы общей культуры — говорит о живописи, литературе, музыке, психологии.

Его ученики становятся иными как в жизни, так и на сцене. Они хоть толику берут от своего мастера и очень ценят и благодарят его за эту возможность. А учеников Ярослава Даниловича не счесть как в России, так и во всём ближнем и дальнем зарубежье. В этом широта души Ярослава Сеха, и приз «Душа танца» еще ярче осветит одну из граней этого всеобъемлющего понятия — душа.

Ольга ТАРАСОВА, профессор кафедры хореографии ГИТИС, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств

Фото из архива редакции.

«Петрушка».



Марина Кондратьева — Муза, Ярослав Сех — Паганини. «Паганини».

Фото из архива М. Кондратьевой

От чуткого сердца благодарных учеников

ТОХТАСИМОВ Шухрат Махмутович, выпускник 1989 года, специальность «Педагог-балетмейстер», ныне ректор Ташкентской государственной высшей школы национального танца и хореографии.

Мне в жизни очень повезло. Поступив в Ташкентское хореографическое училище, я попал в руки к хорошим педагогам – как по специальным предметам, так и по общеобразовательным. Восемь лет в балетной школе были для меня самыми счастливыми. И уже в старших классах школы во мне зародилась мысль, что в будущем я обязательно посвящу себя педагогической работе. Тогда у меня и зародилась мысль обязательно поехать учиться в Москву в ГИТИС. Эта аббревиатура из пяти букв меня манила, притягивала и словно зывала к себе.

Моя балетная жизнь оказалась короткой. В 1984 году я поехал в Москву и поступил в ГИТИС. Это был невероятный успех для меня, это было чудо! Но настоящим чудом было то, что я поступил на курс к педагогу Ярославу Даниловичу Сеху. И вот эти четыре года учебы в институте я считаю своими самыми счастливыми годами. Я учился у великого мастера, удивительного человека, перед которым я буду преклоняться всю свою жизнь. Ярослав Данилович был для нас, студентов, ВСЕМ – учителем, наставником, советником, другом и прекрасным собеседником. Это был подлинный образец для подражания. Перед глазами до сих пор стоит картина: в балетном зале мы, студенты, готовимся к уроку, ждем педагога. И вот заходит Ярослав Данилович – аккуратный, чисто выбритый, в костюме

и галстуке, с «дипломатом» в руке, садится на свое место, из «дипломата» вынимает сменную обувь, переобувается и говорит: «Ну что, дети, начнем урок». И так все четыре года. Уроки у него всегда проходили интересно. Он очень грамотно и методично объяснял каждое новое движение. Тщательно и скрупулезно проверял приготовленные нами комбинации на заданную тему. Всем курсом обсуждали, спорили и иногда бурно выражали свои чувства по поводу того, почему так можно, а почему так нельзя. А Ярослав Данилович спокойно и мудро нас выслушивал и потом спокойно, но также грамотно и скрупулезно объяснял нам наши ошибки.

Он был одним из любимых учеников выдающегося педагога Московской балетной школы Николая Ивановича Тарасова. И всегда приводил его в пример: его разговоры, его суждения, его объяснения. Из этих разговоров я на всю жизнь запомнил два выражения Тарасова, о которых нам всегда говорил Ярослав Данилович. Первое «Можно всё, но нужно ли?» и второе «Качество достигается количеством». Тогда я не до конца понимал смысл этих выражений, но спустя более 30 лет педагогической работы я понял, какая глубокая и мудрая педагогическая мысль в них заложена. И сейчас, уже обучая будущих педагогов азам этой труднейшей профессии, я всегда повторяю эти замечательные высказывания великих балетных педагогов. Весь наш курс, и мужчины, и женщины, очень любили Ярослава Даниловича и называли его «папочкой». Он действительно был для нас родным человеком. И так на всю жизнь он таким и останется.

Михаил ШАРКОВ, выпускник 1995 года, специальность «Педагог хореографии», ныне старший преподаватель МГАХ, заслуженный артист РФ.

Ярослава Даниловича Сеха называют «мастером психологического портрета». Те, кто танцевали с ним или видели его героев на сцене, вспоминают, что его характерный танец никогда не оставался в тени. Прожитые им роли всегда становились темой обсуждения. Конечно, он один из ярких мастеров золотого века Большого театра. Когда я вошел в состав труппы, Ярослав Данилович уже завершил свой актерский путь, и мне не довелось видеть его в спектаклях. Я же много танцевал с Ириной Пяткиной, ученицей Раисы Степановны Стручковой. Меня она считала своим крестником, потому что не мало сделала для того, чтобы я попал в Большой. Когда завершились наши репетиции, Раиса Степановна любила вспоминать. И ее рассказы я помню. Она часто приводила в пример Ярослава Даниловича, называла его одним из самых надежных партнеров, определяла созданные им образы как художественное явление. Он был, хоть и недолго, ее Принцем в «Золушке», но чаще всего она рассказывала о том, как танцевала с ним в «Гаянэ» – в сильном и страстном характере его героя соединились самые разные настроения, что особенно нравилось хореографу Василию Вайнону, который относил Сеха к универсальным солистам, умевшим соединить две стихии – классический и характерный танец. Раиса Степановна вспоминала, что он был очень разнообразен, в каждом, даже небольшом, танце он мог нюансами, деталями передать характер. Он появлялся на сцене одним, а уходил совсем иным, за сценическое время его герой, пусть даже безымянный,

проживал жизнь и судьбу. Это, как я помню, Стручкова рассказывала о панадересе из «Раймонды». Лавровский, Захаров, Голейзовский, Якобсон, Радунский, Чабукиани, Виногорадов, Григорович – со всеми этими хореографами он работал, в их спектаклях танцевал. В «Каменном цветке» он был непревзойденным Молодым цыганом, а для ответственных гастролей в Америке выучил Данилу – и не напрасно. Потом эта партия прочно вошла в его репертуар. Легендарной его ролью стал Паганини, которую он исполнял вместе с Марисом Лиепой и Владимиром Васильевым.

Когда в начале 90-х я поступил на педагогическое отделение ГИТИСа на курс Ярослава Сеха, то прекрасно понимал, как мне повезло. Понимать-то понимал, но обстоятельства и молодость отвлекли от планомерной учебы. Институтские спектакли приходилось совмещать с работой в Большой. Спектакли, репетиции, – всё это мешало стать прилежным студентом. Я часто пропускал занятия, но талант учителя, в чем я убежден, не в количестве часов, проведенных в репетиционном зале вместе с воспитанниками, а в масштабе личности мастера. Сех – харизматик, хранитель школы классического танца, педагог от Бога. Он сам считает себя консерватором, и для него правила академизма – незыблемая основа, область священная. Методу преподавания классического танца он знает досконально и, что самое главное, умеет это передать. Учил нас составлять комбинации не просто как пластический поток, а делать этот процесс творческим и осмысленным, то есть логически обоснованным, обдуманым, учитывая и принципы сочетания движений, и цель, которую преследует каждое учебное задание. В комбинации для него важны манера и танцевальность, технику ради техники он не уважает. Ярослав

Данилович воспитал немало специалистов, его подход к ученикам мягкий, доброжелательный, интеллигентный. Он рассуждал неспешно, без суеты и никогда не опаздывал – задерживались мы, нерадивые. Но он старался нас понять – не упрекал и внимательно относился к нашим проблемам. Говорил, что унаследовал эту манеру от Асафа Михайловича Мессерера, который тихо давал задания, но все его слышали, потому что боялись пропустить хоть одно слово. Для нас, будущих педагогов классического танца, важный пример культуры общения.

Константин УРАЛЬСКИЙ, выпускник 1990 года, специальность «Хореограф», ныне художественный руководитель балета Астраханского театра оперы и балета, балетмейстер, заслуженный артист РФ.

Классический танец. Основа нашего искусства, без которой нет прошлого, нет настоящего и не может быть будущего балетного театра. Мне посчастливилось получить владение этим искусством у великолепных мастеров русского балетного театра. Сегодня рассказ о моем педагоге, чьи уроки раскрыли мне мир и понимание развития нашего классического танца, его богатства и его неимоверных возможностей.

Ярослав Данилович Сех – замечательный танцовщик, исполнивший ряд партий в репертуаре Большого театра. Артист, человек, для которого чистота и культура танца театра – необходимо и неколебимое. И это его жизненная позиция. Танцовщик Сех работал с великими мастерами сцены, получая опыт, которым он счастлив делиться с новыми поколениями артистов, педагогов, хореографов. По окончании танцевальной карьеры он приступил к преподавательской деятельности на кафедре хореографии ГИТИСа, где продолжает работать по сей день.

Ярослав Данилович Сех – яркий пример хранителя чистоты школы классического танца, он не приемлет малейшую неточность в исполнении элементов и стиля. Мне посчастливилось учиться у Ярослава Даниловича композиции классического танца, и я с гордостью называю себя его учеником.

Помимо требовательного, внимательного отношения к классическому танцу Ярослав Данилович направляет своих студентов, молодых хореографов, в поисках развития движения, причем именно классического танца. Сложность этого заключается в очень точных правилах исполнения элементов классического танца. Он не принимал комбинации, где к движению прицеплялся «хвостик» или «запятая» из современных форм. Обладая удивительной способностью вдохновлять на поиски, Ярослав Данилович включается в процесс и начинает танцевать вместе с тобой. Результатом может стать усложнение элемента и ритма, новый ракурс, сочетание с неожиданным, ранее не использованным поворотом... Сейчас я вспоминаю эти занятия с неимоверной благодарностью и любовью. Вспоминаю, как он прыгал и вращался вместе с нами, радуясь каждой интересной находке студента. Как четко и красиво он артикулировал каждое французское название элемента классического танца. Это тоже культура! Как правильно находил подход к каждому студенту, ведь все приходит с разной базовой школой. Понять уровень студента и найти именно то задание, которое на данном этапе может выполнить молодой хореограф, – важная задача педагога. И не просто поставить комбинацию – поставить предельно грамотно. Однажды Ярослав Данилович сказал: «Восстановление старинного балета –

Он относился к нам по-отечески. Во всяком случае, я чувствовал, что окружен его вниманием, что он понимает меня как родной человек. Он часто ходил на мои спектакли, его точные и доброжелательные отзывы всегда помогали и поддерживали. Поражала его образованность, эрудиция и тактичность.

Я благодарен Ярославу Даниловичу, что он откликнулся на приглашение и пришел на экзамен моего первого выпуска в Академии хореографии. Мне было важно, что он меня похвалил и поддержал в моей новой профессии.

это как реставрация иконы. Для этого нужны глубокие знания и понимания классического балета, его техники и души». И это стало для меня законом в работе.

В те минуты зарождались монолога и вариации моих будущих балетов – «Ромео и Джульетта», темы для балетов на музыку Первого и Второго концертов Сергея Рахманинова. Вспоминаю такой момент: я разработывал монолог Ромео, который я сочинял в тот момент на музыку Берлиоза. В руках у Ромео цветок, он мечтает о встрече с девушкой. На занятиях я показывал фрагмент монолога. Неожиданно Ярослав Данилович вскочил, подбежал ко мне и превратился в воображаемую Джульетту. Он вступил в танец со мной. Мои движения стали приобретать смысл, мы следовали друг за другом, и воображаемый дуэт заговорил, цветок затанцевал вместе с моими движениями. Это несколько незабываемых и очень важных минут для начинающего хореографа. Когда мы закончили, Ярослав Данилович сказал: «Это очень неплохо, по-своему и интересно. Только arabesque в tourlent должен быть за себя, а ты развернул бедра. Это неправильно». Как он это успел заметить?

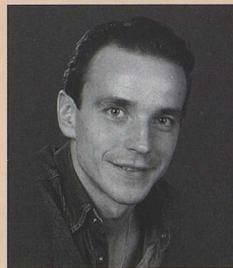
Одну из своих первых работ еще студентом ГИТИСа я делал в театре Сатиры. Ставил танцы в спектакле по пьесе Фазиля Искандера «Страсти Черно моря». Это было в конце 80-х годов. Я очень волновался и очень гордился этой работой – один из самых популярных театров Москвы, звездный состав актеров, режиссер Александр Ширвиндт. Конечно, на одну из премьер я пригласил Ярослава Даниловича. На следующий день я подошел к нему. То, что он сказал, меня не просто удивило. «Как можно! Как можно со сцены показывать и говорить такое! Как можно на сцене произносить «обсранное дитя!» Это некультурно!» Такова была позиция гражданина Сеха. Позже, немного остыв, он похвалил меня за поставленные танцы, но сказал, что не приемлет такие спектакли: «Со сцены всегда должна идти культура».

Как интересно Ярослав Данилович рассказывал о своей работе с Леонидом Лавровским над партией Паганини в одноименном балете, первым исполнителем которой он стал (именно в этой партии его можно увидеть в сохранившейся киноверсии этого спектакля), о незабываемой работе над Меркуцио в балете «Ромео и Джульетта». Делился своими воспоминаниями о репетициях с Ростиславом Захаровым над «Медным всадником», Вацлавом в «Бахчисарайском фонтане». Все рассказы он сопровождал показом движений. И выполняя их в неполную силу, всегда был предельно грамотным в ракурсах и позах. Это были часы общения с Мастером классического танца. Сегодня, занимаясь со своими студентами, рассказываю им о своих репетициях-уроках с Ярославом Даниловичем, как он о своих педагогах. Передаю им то, чем он поделился со мной, со многими своими учениками. Вот так, передавая знания из поколения в поколение, и сохраняется наше уникальное, красивое искусство балета.

«УЧИТЕЛЬ»

Денис Медведев

Денис Медведев солист балета, заслуженный артист России, лауреат нескольких престижных премий, а с недавних пор еще и успешный педагог в своей альма-матер – Московской академии хореографии. Продолжая танцевать, он учит этому искусству будущих артистов балета.



Денис вырос в Москве, в театральной семье – его родители танцевали в легендарном ансамбле Игоря Моисеева и в Москонцерте. Увидев способности сына, они отдали его учиться в Московское хореографическое училище.

Имя Дениса Медведева вот уже четверть века украшает афишу Большого театра, куда он пришел в 1994 году сразу после окончания училища (класс Петра Корогодского). Прекрасные природные данные – высокий прыжок, графичность движений, завидная трудоспособность – довольно быстро выдвинули его на положение солиста.

Однако, как и всем будущим солистам, ему пришлось пройти тернистую школу кордебалета, доказать безупречное владение профессией, перейти сначала в кофифеи, а затем в солисты.

На первом году работы в театре он обратил на себя серьезное внимание, станцевал знаменитое классическое па де де на музыку Фридриха Бургмюллера в балете «Жизель», которое является хореографической кульминацией «радостной части» первого акта и контрастом к трагедии главных героев. В этом довольно сложном

номере артист показал отличное владение профессиональной школой классического танца и артистизм.

В отличие от многих исполнителей-виртуозов, Медведев не стремился удивить зал трюками, хотя владел ими безупречно. Его яркий жизнеутверждающий танец был предвестником трагедии, в нем чувствовались отчаяние и какая-то светлая грусть.

В знаменитом «Танце с барабанами» из «Баядерки» Медведев, подобно дикому языку пламени священного огня, взмывал к Небесам, чтобы, вернувшись назад, расплестись по земле в ритуальном, полном затаенной силы, экстазе. От виртуозного танца, стремительных вращений и полетных прыжков его Золотого божка в том же балете просто дух захватывало... Конферансье в «Золотом веке», необычно решенный Медведевым, стал запоминающимся сценическим характером, узнаваемым социальным типажом, наделенным индивидуальными пластическими и образными красками. Его Нарцисса высоко оценил Владимир Васильев, для которого в свое время Касьян Голейзовский поставил этот балет.

Было ясно, что танцовщику больше по душе роле «земных» романтиков, сильных, рискованных героев со

С учениками Московской государственной академии хореографии.



На занятиях с Артемием Титаренко.



сложной судьбой, обаятельных злодеев, а не сказочных принцев.

В этом я убедился, когда увидел его Тибальда – заносчивого, уверовавшего в свое право вершить суд земной. Удивительная пластика Медведева передавала все оттенки добра и зла этого героя. Каждый жест танцовщика был выверен до мелочей, каждый поворот головы, каждая поза поданы весомо, каждая хореографиче-

ская фраза была наполнена особым, по-шекспировски полновесным содержанием. Он будто говорил Ромео:

Мальчишка, это извинить не может

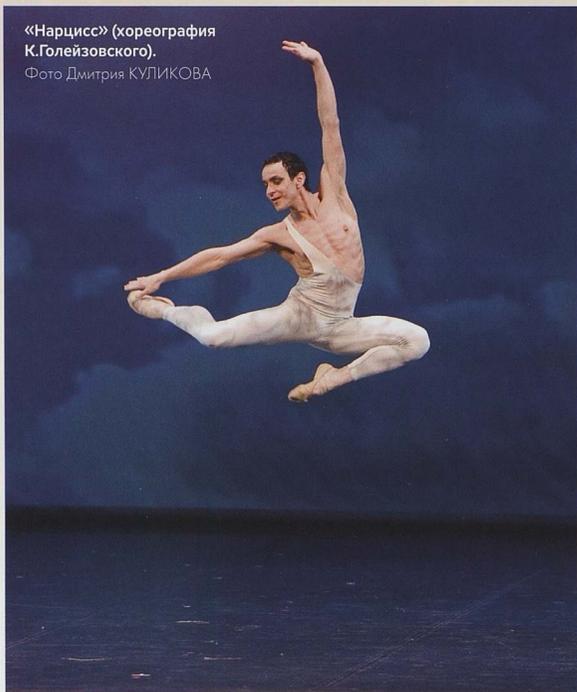
Обид, тобою нанесенных мне.

Сейчас вернись и обнажи свой меч!

Сцены поединков Меркуцио и Тибальда, Тибальда и Ромео проводились танцовщиком на таком высоком

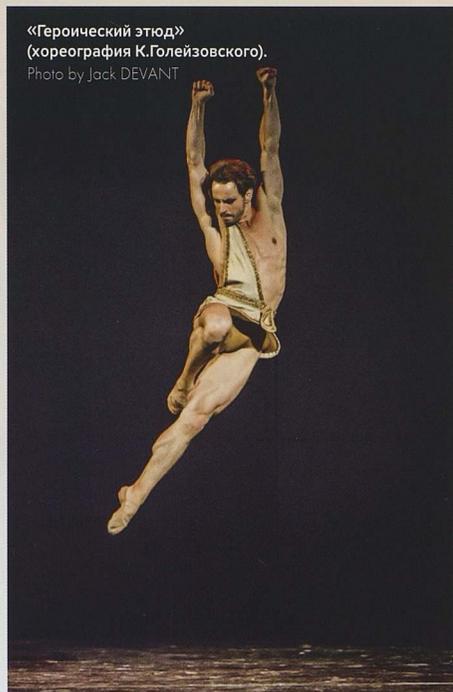
«Нарцисс» (хореография К.Голейзовского).

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«Героический этюд» (хореография К.Голейзовского).

Photo by Jack DEVANT



эмоциональном накале, что порой зрители забывали, что находятся в театральном зале, а не на площади Вероны. Этот иной непривычный образ, иной тип человеческого характера – противоречивый, взрывной, безумный в своей ненависти к врагу – заставлял танцовщика искать новые выразительные средства, не позволяя замыкаться в рамках стереотипного амплуа.

За годы работы талант артиста позволил ему создать громадную галерею (более 20 ролей) полностью противоположных балетных образов – от комедийных до остродраматических. Назовем некоторые из них: Чиполлино в одноимённом балете Генриха Майорова, Золотой божок в «Баядерке» и Конферансе в «Золотом веке» Юрия Григоровича, Тибальд в «Ромео и Джульетте» Раду Поклитару, Балетмейстер в «Утраченных иллюзиях» и Гармонист в «Светлом ручье» Алексея Ратманского, Пак в балете «Сон в летнюю ночь» Джона Ноймайера, Шут в «Лебедином озере», Гладиатор и Пастух в «Спартак» Юрия Григоровича, Колен в «Тщетной предосторожности» Фредерика Аштона, Гренгуар в «Эсмеральде» в возобновленной хореографии Юрия Бурлаки и Василия Медведева, Гремюи в «Укroщённых строптивой» Жана Кристофа Майо, Пепинелли в «Марко Спада» и Пасифонт в «Дочери фараона» Пьера Лакотта, Перуанец в «Парижском веселье» Леонида Мясиная, Юбка в «Квартире» Матса Эка, Нарцисс и Героический этюд Касьяна Голейзовского (почетная грамота от Фонда наследия великого мастера).

Особо выделяются в творчестве Дениса Медведева две значительные, главные, психологически сложные роли. Это Казанова в «Фантазии на тему Казановы» и Нижинский в одноименном балете Михаила Лавровского, последняя роль была показана в Париже в театре Пьера Кардена и имела фантастический успех.

Танец Медведева завораживает мужской силой, красотой и осмысленностью исполнения. К тому же он прирожденный балетный актер с внутренним нервом. Все душевные переживания он передает пластикой тела, и оно говорит, заставляя зал не только любоваться виртуозным исполнением тех или иных хореографических решений, но и сопереживать представляемому герою.

Будучи человеком музыкальным, он тонко чувствует структуру, ритм и стиль музыкального произведения, поэтому в его танце нет пустых фраз, бессмысленных поз и движений.

Эти знания, этот бесценный исполнительский и артистический опыт Медведев передает ныне учащимся и студентам. Он – танцующий педагог. Блестяще выступая на сцене вечером, он подтверждает этим свое право по диплому о высшем образовании на педагогическую деятельность утром и днем.

Денис Медведев – человек целеустремленный, ищущий, стремящийся постоянно расширять и пополнять свой исполнительский, педагогический и общекультурный опыт.

Умело соединяя традиции, нашедшие отражение в учебниках Агриппины Вагановой (Санкт-Петербург) и Николая Тарасова (Москва), со знаниями, приобретенными у своих педагогов (Петра Корогодского, Валерия Лагунова, Марины Леоновой, Валерия Анисимова и др.) и коллег по академии, он на основе собственного исполнительского опыта создал свою методику обучения ребят классическому танцу с индивидуальным подходом к каждому ученику.

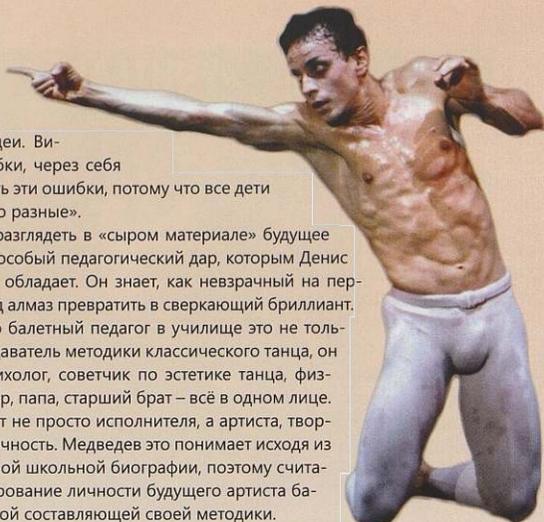
«В педагогике, – считает Медведев, – важно анализировать, думать и головой, и телом, развивать свои

мысли, идеи. Видеть ошибки, через себя пропускать эти ошибки, потому что все дети абсолютно разные».

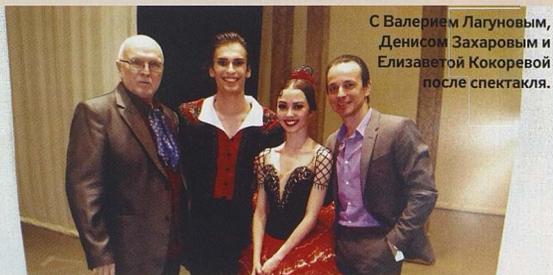
Уметь разглядеть в «сыром материале» будущее артиста – особый педагогический дар, которым Денис Медведев обладает. Он знает, как невзрачный на первый взгляд алмаз превратить в сверкающий бриллиант.

Однако балетный педагог в училище это не только преподаватель методики классического танца, он еще и психолог, советчик по эстетике танца, физрук, доктор, папа, старший брат – всё в одном лице. Он готовит не просто исполнителя, а артиста, творческую личность. Медведев это понимает исходя из собственной школьной биографии, поэтому считает формирование личности будущего артиста балета важной составляющей своей методики.

Сегодня у Медведева первый курс мальчиков, с которыми он занимается с пятого класса, и семь первокурсников, среди которых два лауреата международных конкурсов (Артемий Титаренко и японец Синтро Абоши). А вообще его ученики танцуют на различных балетных сценах страны и мира, двое – в Большом театре: лауреат престижных конкурсов Денис Захаров и Никита Опарин.



Нижинский (хореография М.Лавровского).



С Валерием Лагуновым, Денисом Захаровым и Елизаветой Кокоревой после спектакля.

Ко всему сказанному стоит добавить, что Денис Медведев увлекается восточными единоборствами, здесь он снимает «театральный» стресс и напряжение. Выпустил собственную линию балетной одежды (купальники, комбинезоны, гетры для разогрева и др.) под маркой MedVedev, которую можно использовать для спортивных занятий и фитнеса, снимается в рекламе.

Медведев стремится добиваться поставленных целей, даже если «через тернии к звездам». Убедившись на собственном опыте в мудрости формулы «теория без практики мертва, а практика без теории слепа», он поступил в аспирантуру и теперь успешно работает над диссертацией в области педагогики.

Но прежде всего он артист, мужчина, который влюбляется в роли, окружающих его людей, партнерш, учеников... Медведев любит веселые компании и тишину уединения, разные сласти и острые блюда... Пойти в театр или на единоборства... Ненавидит зависть, подлость, предательство...

Всё это важнейшие, на мой взгляд, качества успешного педагога. Денису Медведеву есть что передать своими ученикам.

Валерий МОДЕСТОВ
Фотографии из архива Дениса Медведева.

«УЧИТЕЛЬ»

Андрей Беспалов

Андрей Леонидович Беспалов на уроки в балетный класс готов приходиться даже в каникулы. Первокурсники просят: «Давайте выйдем пораньше, слишком большой перерыв». Сам он признается, улыбаясь: «Не все, конечно, такие сознательные. Примерно половина класса». Но еще несколько лет назад эти ребята считались отстающими и сами не очень понимали, для чего пришли в балет. Так повелось: Беспалову достаются трудные классы. А затем с ними что-то происходит. Как говорит художественный руководитель Новосибирского государственного хореографического училища Александр Шелемов, Андрей Леонидович умеет увлечь, замотивировать. Передать ученикам собственное отношение к профессии, артистизм и трудолюбие.

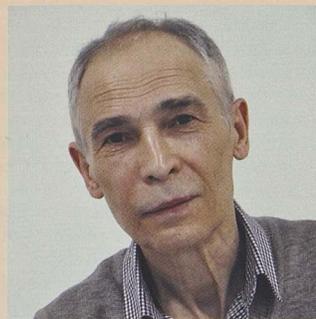


Фото Ирины АЛЕКСЕЕВОЙ

Самому Андрею пришлось когда-то выбирать: балет или спорт? Успехи были и в секции пятиборья в спортшколе, и в хореографической студии при театре оперы и балета, куда поначалу он отправился за компанию с товарищем, просто потому, что в танцевальном классе было много девочек. Приятель в последний момент передумал, а Беспалов успешно прошел отбор. Год позанимался, второй. Стало получаться, начали занимать в спектаклях. К концу третьего года мой преподаватель сказал: «Тебе пора сделать выбор, спорт или искусство». И предложил поехать в Новосибирское хореографическое училище, попробовать поступить в класс к Николаю Яковлевичу Ольховскому. До сих пор удивляюсь, как меня, 13-летнего, родители

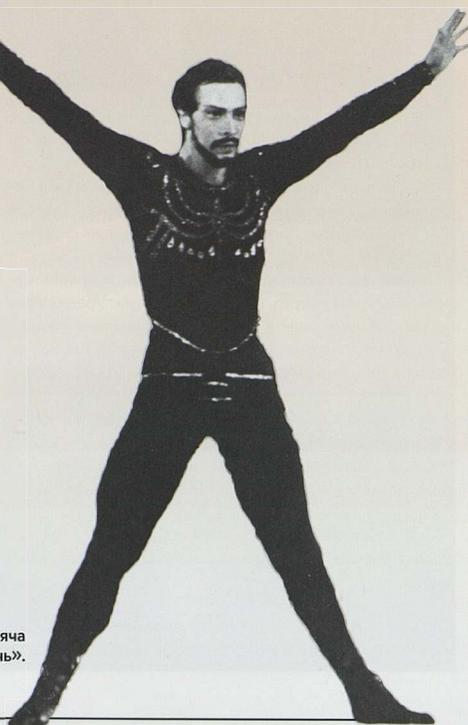
отпустили. Мама купила билет, посадила на самолет, и я один полетел в Сибирь. Взяли сразу в четвертый класс, но с условием, что в полугодии будет хотя бы небольшой прогресс и положительная оценка. Я, конечно, отставал от программы. Но меня задело, что могут отчислить, занимался днями и вечерами, так что к концу года догнал класс. На итоговом экзамене получил четыре с минусом – ту же оценку, что и лучший ученик!

Выпускался Андрей Беспалов у одного из основателей новосибирской балетной школы Александра Андреевича Хмелева. Пятерка на госэкзамене по классическому танцу, единственная в классе, открывала дорогу сразу в несколько театров. Выбрал Новосибирский государственный академический театр оперы и балета. До сих пор коллеги вспоминают яркую череду образов, созданных на сцене Большого театра Сибири. «Шикарный был Макбет, очень интересный, комедийный Бог в «Сотворении мира», Армен в «Гаянэ», Шахрияр в балете «Тысяча и одна ночь», Ротбарт в «Лебедином озере», Визирь в «Легенде о любви», – перечисляет Александр Шелемов. – Очень серьезная драматическая работа – Хозе в «Кармен-сюите». Именно эта партия стала важной поворотной точкой в карьере. «Я только пришел в театр, начал с небольших партий. И тут приехал Дементьев ставить «Кармен», – вспоминает артист. – После этой роли на меня, можно сказать, посмотрели другими глазами, карьера пошла вверх». Последовали «Антоний и Клеопатра», «Дон Кихот»... Беспалову были подвластны самые разные образы. Показателен тот факт, что в легендарном балете «Спартак» он по очереди исполнил обе главные мужские партии – и Красса, и Спартака.

Танцевальную карьеру Андрей Леонидович завершил в 42 года. К тому времени уже наработал большой преподавательский опыт: с 1992 года вел классы в Новосибирском государственном хореографическом училище. Верность профессии соединилась в его жизни с верностью городу и театру. Лишь дважды Беспалов делал попытки переехать. Сначала в Днепропетровск, где два года проработал солистом театра оперы и балета, перетанцевал все ведущие партии. Затем, уже на излете танцевальной карьеры, – в Корено: преподавал классической танец, ставил концертные номера, а также стал хореографом-постановщиком оперы Масканыи



Шахрияр. «Тысяча и одна ночь».



«Сельская честь» в театре университетского городка.

И все же притяжение родной балетной школы оказалось сильнее. За 28 лет, отданных преподаванию в НГХУ, состоялось пять выпусков по классическому танцу, тринадцать – по дуэтно-классическому. Среди выпускников – ведущие солисты Новосибирского государственного академического театра оперы и балета Роман Полковников и Ольга Гришенина, солисты Николай Мальцев, Мария Кузьмина, Екатерина Лихова, Наталья Лифенцева, солист балета Приморской сцены Мариинского театра Денис Голов, солист Национального балета Нидерландов Семён Величко, солистка Михайловского театра Ирина Кошелева, заслуженный артист России Инь Даюн, который недавно завершил успешную 15-летнюю карьеру в Краснодарском Театре балета Юрия Григоровича и теперь работает в Китае, и многие другие.

О педагогической манере Андрея Беспалова коллеги говорят: «Очень терпеливый, в хорошем смысле дотошный, устремленный. Знает, как передать профессиональные тонкости, правильно выстроить свои уроки – методически точно, понятно для учеников. Может противопоставить характер юношескому разброду и максимализму, увлечь и хорошо направить в профессии».

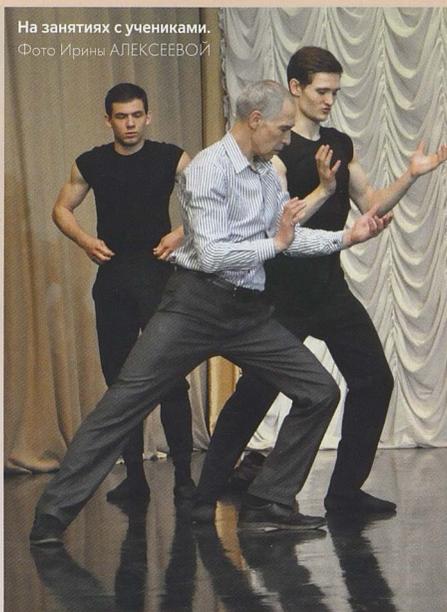
– С Андреем Леонидовичем мы занимаемся третий год. Помню первые уроки: нам он показался достаточно строгим, – рассказывает Даниил Дранчак, учащийся 1 курса НГХУ. – Позже поняли, как важно для него видеть заинтересованность с нашей стороны. Тогда и он обращает больше внимания, подсказывает, делает замечания. Это очень помогает. У меня особого интереса не было, пока не задела низкая оценка. Стал стремиться к лучшему результату и сразу почувствовал поддержку.

– Это учитель, который знает, когда нужно помочь, а когда – заставить задуматься, – делится еще один первокурсник, Василий Симонов, – Андрей Леонидович строг к мелочам, все замечает и стремится к максимальной академичности своих учеников. Даже когда мы рвемся пробовать какие-то сложные элементы, всегда говорит, что важна основа, а трюки сами придут. Считаю, что нам повезло с педагогом, его выпускники показывают великолепный уровень.

Работая со средними и старшими классами, Андрей Беспалов не раз задумывался, как помочь будущим артистам балета физически подготовить свое тело к сложным элементам. Специально для учащихся первых пяти лет обучения он разработал авторскую программу развития данных и улучшения физических возможностей, направленную на проработку именно тех групп мышц, которые нужны в профессии. «Если в классе что-то не получается, нужно объяснить, почему, чтобы ученик сам понял, в чем причина, и у него не опустились руки, – считает учитель. – Иногда просто не хватает физических данных, над этим можно и нужно работать».

Особые страницы творческой биографии связаны с преподаванием дуэтно-классического танца. Беспалов сам был великолепным партнером – уменьшим создать дуэт, обладающим профессиональными надежными руками. К тому же у него есть дар передавать ученикам и технику, и это ощущение надежности, когда партнерша спокойна, доверяет партнеру.

– В работе с девочками своя специфика: нужно, например, учитывать особенности пальцевой техники. Помогает то, что все основные пальцевые движения я в свое время освоил сам. Еще в студии в Нижнем Новгороде мой педагог, Саморуков, посоветовал ходить на



На занятиях с учениками.

Фото Ирины АЛЕКСЕЕВОЙ

пальцевые уроки. Я даже сдавал экзамены на пуантах. Прошло время – и эти основы мнегодились.

Кстати, дуэтные комбинации Андрей Беспалов ставит не как технические упражнения, а как художественные зарисовки, этюды, так что некоторые композиции становятся самостоятельными номерами и исполняются на концертах.

– Андрей Леонидович – потрясающий человек и фантастический педагог, который научил меня правильно, профессионально, стабильно, красиво танцевать в дуэте с балеринами. И самому сложному для меня в школьные годы – верховым поддержке! – благодарен Анатолий Ставров, лауреат международных конкурсов, ведущий солист и художественный руководитель Hokkaido International Ballet Company (Саппоро, Япония). – Сам он был прекрасным танцовщиком и партнером. Будучи учеником, я всегда ходил на его спектакли, любимыми были «Легенда о любви» и «Тысяча и одна ночь». Андрей Беспалов научил меня нежно и внимательно относиться к балерине, а танцу адажио или дуэт, проживать на сцене драматическую, романтическую и настоящую любовь. Он вселил в меня уверенность, что я смогу! И я смог, благодаря его академической школе, фантастическому спокойствию и терпению, кропотливому труду с нами. Я с гордостью несу эту школу через свою творческую жизнь.

Ребята растут, выходят на сцену, становятся дипломантами и лауреатами конкурсов. Как напутствует их учитель, чтобы первые шаги к свету софитов становились началом успешного пути в профессии?

– По себе знаю: бесполезно говорить, что не стоит волноваться. Тем более, требовать, чтобы ученик превзошел себя, «перепрыгнул» тот уровень, который показывает в классе. Говорю обычно так: постарайся сделать точно так, как мы отработали на репетиции.

Нонна КРОВОВА
Фотографии предоставлены Новосибирским
хореографическим училищем.

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Виктор Барыкин

Виктор Барыкин москвич. Семья не имела профессионального отношения ни к балету, ни к искусству вообще. Дом, где он рос, располагался недалеко от Андроникова монастыря. В советское время территория монастыря и главный древний храм находились в совершенно запущенном состоянии. И Виктор с соседскими мальчишками любил там бегать и играть. И кто знает? Может быть, Божественное провидение и привело его в это прекрасное искусство.

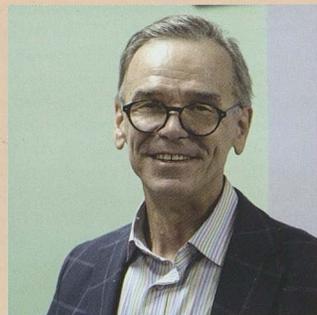


Фото Игоря ЗАХАРКИНА

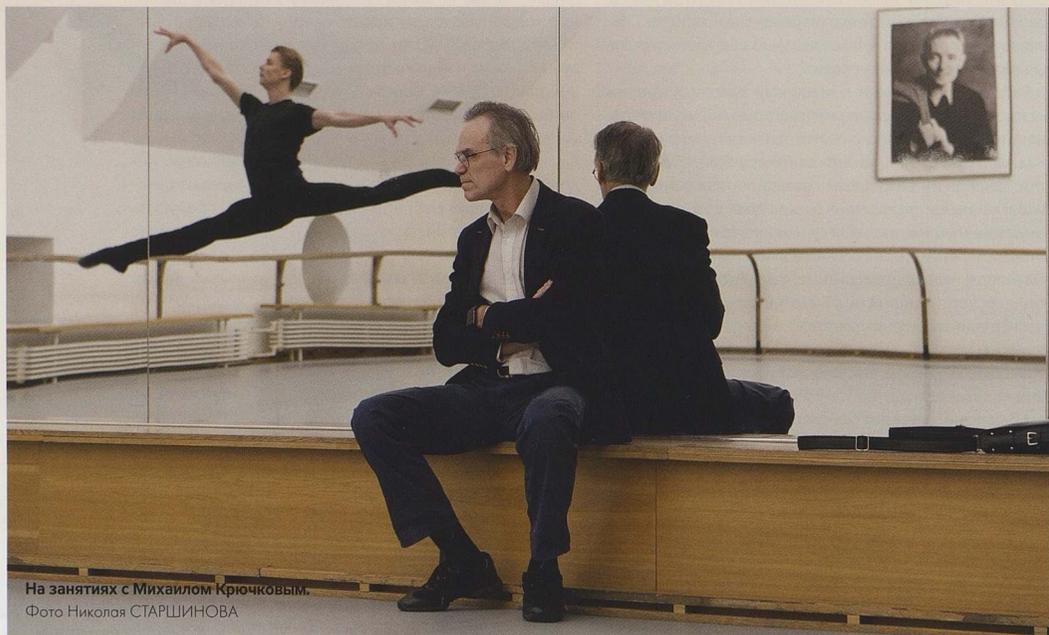


Он начал заниматься балетом в балетной студии Дворца культуры завода «Серп и молот». Дворец просто примыкал к монастырю.

В студии он занимался у замечательных профессиональных педагогов. Это были бывшие танцовщики Большого театра и бывшие педагоги хореографического училища. Среди них такие авторитеты, как Ольга Ходот и Герман Прибылов. Они и посоветовали Виктору поступить в Московское хореографическое училище. Он окончил в 1973 году и был оставлен на год на стажировку. Его педагогами были очень авторитетные в мире балета преподаватели – Леонид Тимофеевич Жданов и Александр Александрович Прокофьев.

Виктор Барыкин, известный танцовщик Большого театра, а теперь и известный балетмейстер-репетитор, был приглашен в театр в 1974 году. Выпускался из хореографического училища как классический танцовщик. Однако так сложилась его творческая судьба, что в первые годы работы в Большом он танцевал в современных балетах Плисецкой и Васильева. Плисецкая пред-

ложила Барыкину партию Коррехидора в своем балете «Кармен-сюита». Для него это была первая партия в ее балетах. Барыкин по профессиональному воспитанию классический танцовщик. А в «Кармен-сюите» Алонсо хореография непривычная и в каком-то смысле «кубинская». Участвуя в спектакле, Виктор знал хореографию партии Хосе. И когда возникла необходимость сменить в этой партии покинувшего страну Александра Годунова, Барыкин быстро сделал ее «своей», более того, было понятно, что такой эффектный образ, такой характер он мог создать именно в этой непривычной, «кубинской» хореографии. Вскоре он уже репетировал Каренина в балете «Анна Каренина» (музыка Шедрина, постановка Плисецкой). Молодому танцовщику Плисецкая предложила такую серьезную возрастную роль. И Каренин у Барыкина вполне достойный соперник Вронского. Его Каренин исполнен мужской привлекательности, благороден в манерах. Анна идет, опираясь на его руку, и легко заметит, какую надежность и верность он ей предлагает. Каренин у Барыкина вызывает симпатию и даже сочувствие.



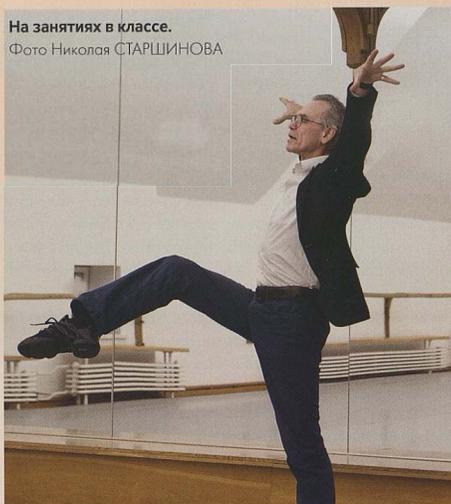
На занятиях с Михаилом Крючковым.
Фото Николая СТАРШИНОВА

Есть ситуации и в жизни, и в творчестве, в которых Виктор Барыкин является единственным и неповторимым исполнителем, такова его человеческая и творческая индивидуальность. Доказательство тому – партия Треплева в балете «Чайка» в его исполнении (музыка Щедрина, постановка Плисецкой). Много спектаклей «Чайка» в драматических театрах, и фильмы были хорошие. Но такой Треплев мог быть только в балете. Барыкин был исполнителем ведущих партий и в балетах Владимира Васильева. Там он станцевал по очереди все ведущие партии в балете «Икар», а это и Креон, и Архонт, и главная – Икар. И во всех этих партиях проявляется его привлекательный артистизм и точное исполнение хореографии.

Что касается классических балетов, то первой такой партией у него был Меркуцио в балете Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта» на музыку Прокофьева. Эта партия была его дипломной работой в училище, но потом он танцевал ее и в спектаклях Большого театра. И уже имея профессиональный исполнительский опыт в современных балетах, классический танцовщик Барыкин начинает получать классические партии в классических балетах, даже самых классических – «Дон Кихоте», «Шопениане» и «Жизели». Мастерски выполняет Барыкин поддержки второго акта. В его руках Жизель такая невесомая, бестелесная, парит и парит в воздухе, но

На занятиях в классе.

Фото Николая СТАРШИНОВА



савице», и в «Золушке». Но станцевал в балетах Лондонского театра, где он работал с 1990 по 1993 год. Вернувшись из Англии в Россию, Барыкин в 1995 году начинает работать балетмейстером-репетитором в Большом театре. Профессиональных знаний и опыта у него было достаточно. Это и замечательные педагоги Московского хореографического училища, и работа над балетными партиями с балетмейстером-репетитором Владимиром Никоновым, и выдающиеся артисты Большого театра, с которыми он участвовал в спектаклях.

«Я очень благодарен судьбе, – говорит Барыкин, – что я работал и общался с Плисецкой, Васильевым, Максимовой, Стручковой. Это замечательные, талантливые артисты Большого и замечательные люди. Я их всегда помню и люблю. От них я так много получил не только знаний в своей профессии, но и глубоких человеческих знаний. Под влиянием этих людей я формировался и как танцовщик, и как человек».

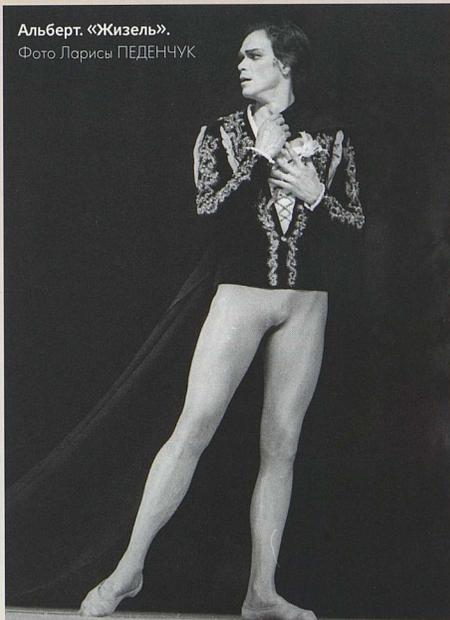
Среди первых балетных артистов, что пришли к нему на репетиции, были и ведущие солисты балета, но были и только начинающие свою балетную карьеру. Это Дмитрий Белоголовцев, Юрий Клевцов, Дмитрий Гуданов, Константин Иванов, Андрей Болотин. За годы работы с Барыкиным они стали лауреатами престижных международных конкурсов – в Париже, США и в России – Москве, Перми и Сочи. Они стали ведущими солистами, премьерерами в балетах Большого театра, получили звания заслуженных и народных артистов. «Я им всем очень благодарен,

Хосе. «Кармен-сюита».

Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК

Альберт. «Жизель».

Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК



в этом парении уже нет жизни. Она в воздухе, она никогда не пройдет по земле. Альберт Барыкина в последних сценах, в прощании с ее могилой, уже любит Жизель и трагически осознает, что смерть – это неправильно, и передает зрителям это мироощущение.

Исполнители партии Базиля обычно демонстрируют в ней «профессиональный шик» – те, у кого это получается. У Барыкина это получалось. Дескать, как здесь в хореографии всё сложно и немислимо трудно, но смотрите, как легко, виртуозно и элегантно я всё это проделываю.

На сцене Большого Виктор Барыкин так и не был принцем. И всё-таки он станцевал всех этих сказочных персонажей и в «Лебедином озере», и в «Спящей кра-



даже тем, с кем пришлось расстаться, – говорил Виктор Барыкин. – Каждый из них внес что-то очень интересное и неповторимое в мою жизнь. Благодаря им у меня все эти годы была наполненная, увлекательная творческая жизнь. Я будто вместе с ними опять танцую в спектаклях, даже в тех партиях, в которых не довелось, хотя и мечталось, например Красса в «Спартак». И сейчас мне кажется, что я работаю с самыми лучшими, самыми талантливыми ребятами. Это Артём Овчаренко – ведущий премьер Большого театра, исполняющий самые главные партии в самых известных балетах театра, Денис Савин, тоже очень талантливый премьер. И еще работаю с бо-

лее молодыми танцовщиками – Михаилом Крючковым, Александром Смоляниновым, Петром Гусевым.

Мы работаем в традициях русского балета, а это значит не только стремление к совершенству танца, пластики, хореографии, но и наполнение ролей эмоциями, мыслями, духовной энергией. Всё это ставит русский балет «впереди планеты всей». И не дай Бог его начнут превращать в шоу, в масскультуру. Мы своими творческими силами стараемся не допустить этого и навсегда сохранить и традиции русского балета, и традиции московской исполнительской школы».

Галина Марченко

«В Швеции со мной танцевал Виктор Барыкин. Позже он сделал в моих балетах и Каренина, и Хосе. Его Треллев был отличен от Треллева-Богатырева. Саша сблизил драму Треллева с блоковской эпохой, с устремлениями русского декадентского искусства начала двадцатого столетия. А Барыкин играл современное, недавнее. У Барыкина был не Блок, а Маяковский. Или Есенин?»

(«Я, Майя Плисецкая...»)

От имени учеников

Артём Овчаренко:

«Для меня Виктор Николаевич больше чем педагог. Он – мой наставник, единомышленник и друг. С ним я чувствую себя уверенным во владении всеми тонкостями нашего искусства, ощущаю полную вовлеченность в творческий процесс. С ним даже самая рутинная работа становится увлекательной, превращаясь в то, что называется любимым делом. Встретить такого человека на своем пути – это редкая удача!»

Пётр Гусев:

«Говоря о Викторе Николаевиче, в первую очередь я отмечаю его честный подход к профессии педагога. В репетиционном зале и в классе он уделяет особое внимание грамотному исполнению всех элементов. Он требует от учеников вдумчивого исполнения роли, а не просто набор отточенных па. Виктор Николаевич акцентирует внимание на вспомогательных и основных движениях, и это очень выигрышно раскрашивает танец и придает исполнению осознанный вид. Я очень благодарен ему за терпение и скрупулезный подход. Для меня большая ценность и счастье быть в числе его учеников».

Иван Алексеев:

«Для артиста балета найти своего педагога – большая удача, Виктор Николаевич Барыкин стал такой удачей для меня. Навсегда в моей памяти наши репетиции Хосе из балета «Кармен-сюита». Это тот редкий случай, когда ты не ведешь внутренний спор с педагогом, а слушаешь его и пытаешься прочувствовать и исполнить каждое замечание. Тот случай, когда репетитор владеет материалом полностью, без оговорок, без сомнения, что, впрочем, никак не исключает момент поиска, подходящих жестов и настроений именно тебе».

Михаил Крючков:

«Во время, когда я пришёл в театр, было просто обязательно «пройти» весь кордебалет». Долгое время мы не готовили ничего для сольного репертуара, но мы много работали для балетных конкурсов: Международный конкурс в Сеуле 2007 года, Международный конкурс в Риейти (Италия) 2008, Международный конкурс в Сочи 2008, конкурс в Москве 2009, конкурс в Перми «Арабеск» 2010 – все конкурсы были успешными, и ко всем меня готовил Виктор Николаевич.

Первой серьезной ролью для театра стал Злой гений в «Лебедином озере». Помню, как я сказал ему: «Я хочу танцевать Злого гения». Он ответил: «Я приду, но только на одну репетицию. Если ты не будешь знать порядка – я уйду». Вот в этом и весь Виктор Николаевич. Он большой профессионал и очень прямой человек. Его надо чувствовать и понимать. Иначе с ним будет невозможно работать. Он никогда не будет работать просто так, если видит, что результат не будет или если видит, что партия артисту не подходит. Он не будет лыстить. Но если он берётся за работу – это верный знак, что артист на верном пути. Немногословный, резкий, злит, достаёт изнутри, в какой-то момент вселяется в тебя, и ты уже не ты, а его душа с твоей исполняет только что рождённый, неповторимый танец.

Он любит повторять: «можно повторить ещё раз 100, но если голову не включишь и не исправишь ошибку – результата не будет». Он научил меня работать правильно и грамотно. После выпуска из училища Виктор Николаевич научил меня очень многому, и мы продолжаем работать и сегодня.

Я очень рад и благодарен Богу, что в театре моя жизнь связана с Виктором Барыкиным».



С Артёмом Овчаренко и Анной Тихомировой после спектакля «Дама с камелиями».

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Эльвира Тарасова

В подготовке многих спектаклей Мариинского театра, вызывающих сегодня подчеркнутый интерес у знатоков и любителей балета, принимает участие Эльвира Геннадьевна Тарасова. Педагог-репетитор, она работает с ведущими солистами труппы.



Фото Олега ЗОТОВА



Среди ее подопечных как признанные мастера – Екатерина Кондаурова, Анастасия Матвиенко, Татьяна Ткаченко, Кристина Шапран, так и юные многообещающие солистки – Мария Хорева и Мей Нагахиса. Им она передает свой богатый сценический опыт. Эльвира Геннадьевна в Мариинском уже более 30 лет. Придя в театр после окончания Ленинградского хореографического училища имени Вагановой по классу Инны Зубковской, она весь свой исполнительский путь прошла на родной сцене: танцевала главные партии в «Сильфиде», «Жизели», «Корсаре», «Баядерке», «Дон Кихоте», «Щелкунчике», «Шопениане», «Коппелии». Одна из самых техничных балерин поколения 1990-2000-х, Тарасова с успехом выступала в спектаклях классического наследия, требующих совершенного владения техникой классического танца и нюансами петербургского стиля, а в появившейся в те годы в репертуаре Мариинского хореографии Балanchina блистала в сложнейшей Третьей части «Симфонии до мажор» и в «Рубинах».

Репертуар в театре Эльвира Тарасова получила из рук блестящих ленинградских балерин: работала над партиями сначала с Габриэлой Трофимовичей Комлевой, затем с Нинель Александровной Кургапкиной. И сегодня, делясь секретами мастерства с молодыми артистами, она передает им эстафету. «База, на которой строится моя педагогическая работа, – это то, что в меня заложили мои педагоги, – говорит Эльвира Геннадьевна. – Я помню каждое их слово. И теперь пользуюсь тем, что получила от своих учителей, от репетиторов, с которыми готовила отдельные спектакли и с которыми работали мои партнеры».

В роли педагога Эльвира Тарасова попробовала себя, еще не завершив исполнительскую карьеру. Она вспоминает: «Махар Хасанович Вазиев (в те годы директор балета Мариинского театра) предложил мне давать урок классики. Я поначалу удивилась: я же еще танцую! А он: «Я тебе слово даю, что

ты будешь танцевать, твоя творческая жизнь не пострадает. Мне же надо педагогов растить, поэтому попробуй». Я начала с классики. А потом Настя Коллегова попросила поработать с ней. Потом ушла из жизни Нинель Александровна Кургапкина, и ее воспитанницы, Женя Образцова и Таня Ткаченко, перешли ко мне. И Катя Кондаурова, оставшаяся без педагога после отъезда Ольги Ивановны Ченчиковой, тоже стала готовить партии со мной. Так получилось, что я быстро обросла большим количеством учеников. Поначалу было очень тяжело – сразу репетировать много разных спектаклей, и ведь балерины все очень разные. А потом привыкла».

Нередко Эльвире Геннадьевне случается готовить балеты, которых не было в ее репертуаре. «Приходится учить спектакли, подходить к ним даже скрупулезнее, чем к тем, которые я танцевала сама, – говорит она. – Иногда даже результат получается лучше, потому что то, что ты танцевал, спокойно передаешь, а если не танцевал – пересмотришь все архивы, чтобы понять, какая у каждого исполнителя версия, и начинаешь разбираться в этом спектакле лучше, чем в том, который танцевал. Я очень много смотрю, думаю, анализирую, ведь в каждом спектакле свой стиль, своя суть. Жаль, что жизнь артиста на сцене так коротка! К сорoka-пятидесяти годам, когда исполнительская карьера завершается, начинаешь совершенно иначе осмысливать жизненные ситуации и, соответственно, спектакли. Поэтому

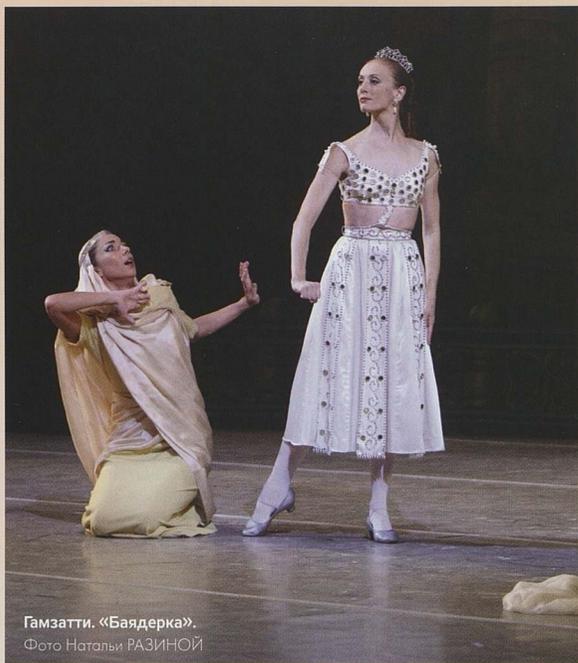
сейчас, когда что-то случается в жизни,

я думаю, что надо рассказывать девочкам, чтобы они эти ощущения переложили на свои роли».

Казалось бы, не так много времени прошло с тех пор, как Эльвира Тарасова сама выходила на сцену, однако ритм жизни в театре уже изменился. С открытием новой сцены Мариинского театра значительно увеличилось количество спектаклей. «Очень хорошо, что балерины теперь так много танцуют, – говорит Тарасова. – Но раньше, например, мы с Габриэлой Трофимовичей могли начать что-то учить, потом отложить, а когда выученное «отлеживалось», вернуться к этому мате-



Сильфида. Фото Натальи РАЗИНОЙ



Гамзатти. «Баядерка».
Фото Натальи РАЗИНОЙ

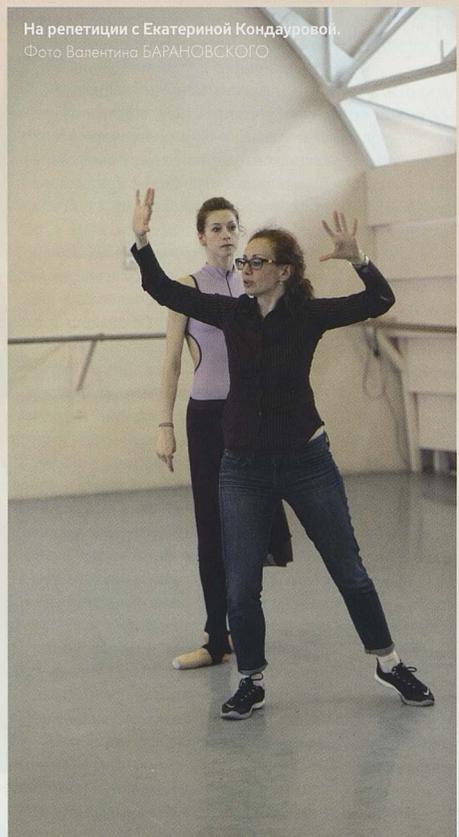


В репетиционном зале.
Фото Натальи РАЗИНОЙ

главное на сцене, чтобы человек был харизматичен, чтобы у него был нерв, своя линия в спектакле, свое видение роли. Я всегда советую девочкам в любых балетах придумывать себе историю. Например, когда готовили с Машей Хоревой «Баядерку», я заставляла ее говорить, произносить вслух слова, которые заложены в движениях. Заговорила – сразу и жест стал выразительнее».

В свете того, как стремительно сегодня набирает репертуар молодое поколение, минуя кордебалет, исполняют главные партии в спектаклях, спрашиваю Эльвиру Геннадьевну о ее отношении к ранним вводам. «Я считаю, что если девочки справляются, им можно давать спектакли и в первый год работы в театре, но не всё – ведь надо что-то в жизни испытать, чтобы показать это на сцене, – отвечает она. – Я в первый после школы год подготовила с Габриэлой Трофимовной Китри в «Дон Кихоте» и технически справилась с партией. А Жизель станцевала на третий или четвертый год и не могу сказать, что сразу уютно почувствовала себя в этом образе. Когда стала старше, совершенно по-другому подошла к этому спектаклю, и мне уже стало в нем комфортно. Поначалу я, как и многие ведущие балерины, стояла в кордебалете, а на это тратится очень много сил: ты танцуешь кордебалетный репертуар, параллельно готовишь сольные партии – такая нагрузка очень изматывает. В каких-то случаях, я думаю, можно пропустить этот этап».

Продолжая разговор о приоритетах в репетиторской работе, Эльвира Геннадьевна вспоминает свой



На репетиции с Екатериной Кондауровой.
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО

риалу. Сейчас театр живет в другом ритме: иногда, готовя премьеры, мы не успеваем проработать какие-то вещи. Это не на руку особенно молодежи. Им часто не хватает владения актерским мастерством, над этим приходится очень долго работать – пошагово всё разбирать. Я сторонница того, чтобы артист сам искал свой образ в роли. Я как репетитор рассказываю про спектакль, определяю задачу, выучиваю с исполнительницей порядок, а дальше ее самостоятельная работа над ролью. Может, такой путь более долгий, но, преодолев его, на сцене она будет более интересна. Скопировать очень легко. Но мне кажется, что артист должен прийти к своему образу, пережив поиски и мучения. Искать свой путь, находясь в рамках спектакля, это самое важное в нашей профессии. Только если артисты думают, читают, сами себя делают, на них будет интересно смотреть. Для меня

исполнительский опыт: «Когда я начала репетировать с Нинель Александровной, меня удивило, насколько скрупулезно она отработывала со мной каждый шаг, каждую мелочь. Она так приучила меня к чистоте рук, что сейчас мне тяжело смотреть, когда не очень академично работают руками. Помню однажды, когда у меня что-то не получалось, она подвела меня к зеркалу и говорит: «Элка, ну посмотри, какая ты необычная, какая ты красивая, какая у тебя белая кожа, красивые рыжие волосы! Ну сделай себя, как с картины». Меня это так удивило тогда и очень повлияло на мое ощущение себя на сцене. Инна Борисовна Зубковская в школе нам всегда говорила: «Это Императорская сцена, ты не имеешь права встать на ней, как кухарка». Сейчас мне не хватает в исполнителях осознания этого масштаба. Мне мало драматизма, так сказать, спектакля на сцене, когда артист может встать не по позиции, но так, что зрители в зале заплачут. Готовя с Настей Матвиенко «Легенду о любви», мы приглашали на репетиции Аллу Евгеньевну Осипенко. Меня поразило, насколько выразительно она может просто встать! Сейчас многие очень увлекаются техникой. Понятно, что очень важна балетная форма, пируэты, но всё-таки мне всегда хочется добиваться содержания.

Часто бывает, что танцует балерина хорошо, и все говорят: «Какая молодец девочка!» А делает что-то плохо, сразу спрашивают: «С кем она работает?» Когда ты становишься педагогом, надо быть готовым и краснеть за своих учеников, и принимать за них хвалу. А самое главное –

С Кристиной Шапран.

Фото Натальи РАЗИНОЙ



к каждому артисту найти подход, каждого артиста прочувствовать». И Эльвире Геннадьевне это удается. Каждая из ее воспитанниц обладает своим творческим почерком, и их успехи доказывают, что задача репетитора – раскрыть индивидуальность исполнительницы, найти к ней ключик и интересно представить ее талант – выполнена.

Ольга МАКАРОВА

Фотографии предоставлены пресс-службой Мариинского театра.

На репетиции с Марией Хоревой.

Фото Натальи РАЗИНОЙ



«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Галина Шляпина

Галина Шляпина — балерина, чье искусство, оформленное через пластическую речь особой, улановской, выразительности, во многом сформировало исполнительский стиль хореографического театра последней четверти XX века.



Театральность и художественная многомерность, требующие безошибочного драматургического наития, чтобы вовлечь зрителя в сюжет и воплотить «словами» танца историю персонажа, роднили этот стиль с общими законами актерского творчества и возможностями сценического языка, составившими мировую театральную энциклопедию на протяжении многих и многих лет. Пришло время, когда условное по сути искусство балета благодаря накопленному опыту преодолело любые барьеры и указало на безграничность своих же сфер. Когда благостные мелодии бурными потоками соединились в симфонические партитуры, отражающие картины мира, наивные переживания сложились в поэмы человеческих страстей, мелодраматическая лирика смешалась и отступила перед романной всеохватностью жизни. Мир целиком и «весь человек» изменили хореографический театр что в классическом, что в современном репертуаре.

Шляпина оказалась в гуще этих событий и своим абсолютным музыкантским слухом уловила интонацию тектонического сдвига. Свой голос ей помогли определить два артистических чувства: пиетет к традициям и преемственности, воспитанный в Пермском хореографическом училище педагогом Галиной Кузнецовой, и присущая большому художнику жажда новизны, радостно воспринятой уже в Пермском театре — в спектаклях хореографа-философа Николая Боярчикова. Репертуар, освоенный балериной ближе к концу века (опусы Натальи Касаткиной и Владимира Василёва, Пьера Лакотта, Мориса Бежара, Джона Крэнко, Юрия Григоровича etc.), прочитывался ею сквозь свет начальных университетов: класса Кузнецовой и класса Боярчикова.

Для дипломного ее выступления балетмейстер Марат Газиев, талантливо взрыхливший почву пермского балета для будущих исканий Николая Боярчикова, поставил вальс Наташи Ростовской на музыку Сергея Прокофьева. Не без влияния Галины Кузнецовой, вдохновившей его на эту затею, Газиев почувствовал в юной выпускнице особый дар портретистики, владеющей, к изумлению педантов, не только реалистической, но и импрессионистской манерой письма. Взяв за «исходное событие» петербургский бал толстовской героини, Газиев «уводит» Шляпину за пределы радостного сочельника в неведомое — в холодную мытищинскую избу, где оборвется жизнь Андрея Болконского и где Наташа скажет ему: «Простите меня за то, что я сделала...», а он ответит: «Я люблю тебя больше, лучше, чем прежде...» и поднимет ее лицо, чтобы посмотреть в глаза. За три с небольшим минуты Шляпина станцует вальс-встречу, вальс-прощание, вальс-судьбу.

Тут же главный балетмейстер театра Николай Маркарянц потребует ее, только переступившую порог театра, в свой спектакль «Спартак» на партию Фригии, которую она станцует на гастролях в Польше, а вернувшись, начнет репетировать с Юлием Пляхотом «Жизель», и Жизель станет ее официальным дебютом в Перми. Ее поведут как балерину трагического — не лирико-романтического склада. Одно другому не противоречит, грани соприкасаются, однако рано обнаружившееся свойство Шляпиной — вырастить объем роли из исходного события — кульминации — финала поступательно и одновременно аккордно через зерно сюжета и историю персонажа — привносит в любой ее спектакль многомерность, заставляет балет звучать как симфонию и как роман. Поэтому на Шляпину идут зрители и на Шляпину ставят хореографы.

В ее искусстве исподволь таился алгоритм полнокровного освоения роли. От эскиза — к фатальному общению. От сходного события, понятного по развитию сюжета, — к импрессионистическому его отображению. От классически тщательного раскрытия хрестоматийных характеров — к тайнам сновиденческих смыслов. Грань между жизнью земной и ирреальной, бытом и мифом, любовью телесной и небесной становилась содержанием ее искусства, на зыбком острие этой грани держались лучшие роли балерины в театре Николая Боярчикова, где она стала главной, станцевавшей почти все премьеры у него в 1970-1977 годах: Джульетту в «Ромео и Джульетте» и Лизу в «Трех картах» на музыку Сергея Прокофьева, Проститутку в «Чудесном мандарине» Бели Бартока, Клариче в «Слуге двух господ» Михаила



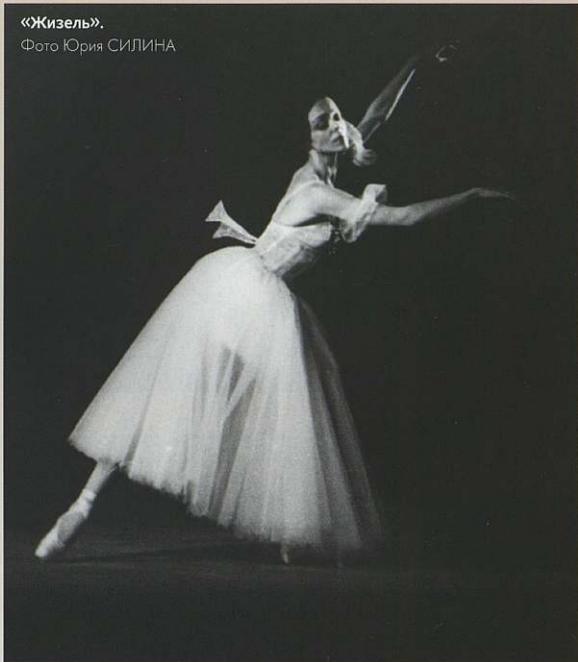
№ 3

Китри. «Дон Кихот».



«Жизель».

Фото Юрия СИЛИНА



Чулаки, Эвридику в «Орфее и Эвридику» Александра Журбина.

Ее артистическая тайна была широка и обнимала собой мир женщины-ребенка, женщины-музы и женщины-искусительницы. Судьбу и симфонию, космос и роман. Тайна увлекала контрастами и поддерживалась мастерством перевоплощения: Шляпину часто не узнавали, ее роли продолжали одна другую, но разыгрывались и танцевались, что называется, с чистого листа. В «Спартаке» она вела партии Фригии и Эгины, в «Спящей красавице» – Авроры, феи Сирени, Белой кошечки (причем в статусе примы) и феи Нежности. Меняла роли, как маски: сегодня Кармен в «Кармен-сюите» Жоржа Бизе – Родиона Щедрина (хореография Ларисы Климовой), завтра – Потерявшая любимого в «Береге надежды» Андрея Петрова (хореография Марата Газиева). Сникающим арабескам ее Жизели-вилисы «отвечали» ритуальные аттитуды Никии в картине теней «Баядерки», мотив «Умирающего лебедя» Сен-Санса в хореографии Фокина через годы неожиданно проник в образный мир новеллы «Женщина» в постановке Май Мурдама.

С середины пути Галина Шляпина поменяла театр. Поработав в Перми после отъезда Николая Боярчикова с Георгием Алексидзе (лучшими в этом недолгом периоде оказались Золушка в одноименном балете Сергея Прокофьева и сольная партия в «Моцартиане»), она предпочла артистической неопределенности поход в неведомое: вступила в труппу Театра классического балета под руководством Наталии Касаткиной и Владимира Василёва, где важные для нее театральные чувства – пиетет к традициям и жажда новизны – не остались обделенными, не утратили тонуса и поддержали искания. Здесь родилась ее Натали Гончарова (балет-симфония «Пушкин. Размышления о поэте» Андрея Петрова), Фея Розабельверде («Волшебный камзол»

Николая Каретникова), Бесноватая («Весна священная» Игоря Стравинского), здесь по-новому она взглянула на своих классических героинь – Одетту-Одиллию в «Лебедином озере», Жизель, Китри в «Дон Кихоте»...

Всё, что вошло в полное собрание сочинений Галины Шляпиной, сегодня представляет собой редкие rarity и служит уроками тем, с кем она в репетиционных классах, – Ириной Аблицовой, Жанной Губановой, Кристиной Бурцевой, Валерией Побединской, Олесей Дмитриковой, Анастасией Тетериной, из них многие золотые и серебряные лауреаты международных балетных конкурсов.

Чему их учит Шляпина? Уважению к традициям, стремлению к новизне, поискам собственных интонаций в хореографическом театре нового столетия. Ее пример, восхитительный, победный и вписанный в историю балета надолго – другим наука.

Сергей КОРОБКОВ

С Кириллом Шморгонером. «Ромео и Джульетта» (хореография Н.Боярчикова).

Фото Юрия СИЛИНА



С Андреем Петровым и Алисой Аслановой.



С артистками театра «Кремлёвский балет».

Фото Лидии Самсоненко.



Талант педагога не утаить

Известная балерина и педагог Галина Аркадьевна Шляпина пришла в театр «Кремлёвский балет» в 2009 году. Здесь она служит вот уже десять лет, и всё это время выпускает на сцену по-настоящему одаренных, с разной индивидуальностью танцовщиц.

Улыбчивая, открытая, ранимая, без камня за пазухой Шляпина, однако, не сразу прижилась в кремлёвском театре. Артисты присматривались и приноравливались

к ней. Поначалу Галина Аркадьевна чувствовала даже какую-то непонятную закрытость. Пробовала уйти. Но удержалась. Ведь с ней уже были ее ученицы, доверявшие ей и очень быстро показавшие результаты на сцене.

В «Кремлёвском балете» хорошо знали, что за плечами Галины Аркадьевны богатый танцевальный опыт, карьера ведущей балерины и работа с подлинными мэтрами хореографии. Но не это помогло ей здесь, где всегда работали мастера Большого театра, утвердиться. С каждой ученицей Галина Аркадьевна доказывала, что способна не только исправить, но и заново, к лучшему перестроить. Она вообще из тех редких педагогов, которые способны на артистическое чудо – сотворить балерину «с нуля». Шляпинский результат – он на миллион! Но для этого ученице надо набраться терпения, мужества, превратившись в податливую глину. Внимательно слушая и сразу фиксируя задачи Шляпиной-педагога, возможно достичь очень многого даже со средними данными.

Сегодня Галина Аркадьевна репетирует с разными балеринами. И в них видны характер, подача, мастерство, артистизм. Ученицы Шляпиной Ирина Аблицова, Олеся Дмитракова ведут спектакли и солируют во всех балетах театрального репертуара. Заметны выступления ее солисток Ксении Хабинец и Арины Томилиной.

Участвуя в прогонах спектаклей, Шляпина всегда очень тактична с хударюком и главным балетмейстером «Кремлёвского балета» Андреем Петровым и всеми педагогами. Помочь же, подсказать она может не только своим ученицам, но и абсолютно любому, неожиданно обратившему на себя внимание. Меткое замечание Шляпиной может коснуться чего угодно: техники, актерской игры, стиля... Учтя его, исполнитель сразу же ображается.

«Душа танца» – награда, обретшая в лице Галины Аркадьевны Шляпиной достойного обладателя. И в этом сходятся самые разные балетные люди: все, кто ее знает по сцене, кто работает с ней в репетиционных залах, кто дружит с ней. Шляпина была одной из лучших балерин своего поколения и стала одним из самых профессиональных, высококлассных педагогов.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Фотографии из архивов Г.Шляпиной и театра «Кремлёвский балет».

На репетиции в классе театра «Кремлёвский балет».



«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Виктор Дик

«Виктор Дик не похож ни на кого из московских премьеров и занимает совершенно особую, никем не занятую нишу в современном балетном театре. Его танец благороден и мужествен: в нем ощущается врожденное достоинство и честь, основательность и культура. Сегодня он стал артистом, воплощающим заветы мастеров не только хореографического, но и режиссерского театра. Для него надо ставить специально, его зрелый талант ждет хореографов-соавторов».



Фото Олега ЧЕРНОВА

Сергей Коробков



В этом году в номинации «Рыцарь танца» приз журнала «Балет» получает народный артист России, педагог балетной труппы Московского Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Виктор Дик. Кажется, именно эта номинация больше всего подходит его облику: он служил и служит балету, как рыцарь прекрасной даме, когда вместе сосуществуют чувственная страсть и высокое поклонение.

Виктор Дик – воспитанник одной из ведущих балетных школ страны – он с отличием окончил Пермское хореографическое училище, где занимался в классе одного из лучших балетных педагогов Владимира Николаевича Толстухина. Быстро занял ведущее положение в Пермском театре оперы и балета, где за шесть лет перетанцевал всех возможных принцев и кавалеров. В 1991 году Виктора Дика и его супругу и партнершу Людмилу Шипулину позвал в свой театр Дмитрий Брянцев. Так Виктор Дик стал солистом балетной труппы Музыкального театра.

Брянцев искал не только артистов, на которых он ставил бы свои собственные балеты. Театру были нужны те, кто качественно, с правильным ощущением стиля могут танцевать классику. Не случайно для работы над классическим репертуаром театра Брянцев, выпускник легендарного училища имени Вагановой, приглашал ленинградских педагогов, в первую очередь строгую и знающую толк в работе над старыми шедеврами романтического балета Татьяну Легат. Именно тогда в афише Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко появились «Жизель», «Сильфида», «Шопениана». В этом репертуаре Дик раскрыл одно из главных своих качеств – чувство стиля. Для него правильная, красивая поза не повод для самолюбования, он этим служит хореографу, ибо уверен, что это было важно для сочинителя. Текст хореографа, будь то классика XIX века или произведения наших современников, всегда был красиво прочитан танцовщиком: в нем не было случайных, невыверенных поз, каждая фраза была проговорена, пропета до конца.

Сегодня при словосочетании «красота линий» обычно имеются в виду в первую очередь антропометрические данные: длинные руки и ноги, высокий подъем. Красота линий Виктора Дика строилась, прежде всего, на исполнительской культуре, понимании стиля.

Уже тогда стало понятно, что такой танцовщик почти наверняка станет хорошим педагогом, который не позволит своим ученикам «пробалтывать» хореографический текст, относиться к нему небрежно, неуважительно. И его ученики это понимают.

Но одна только исполнительская культура не сделала бы из выпускника-отличника Пермской школы настоящего артиста. Встреча с хореографией Дмитрия Брянцева не могла не состояться и стала для танцовщика по-настоящему важной. О дуэте Дика и Шипулиной в знаменитом брянцевском «Призрачном бале» Анна Галайда в статье, посвященной первым исполнителям балета, писала: «Контрастом абсолютной гармонии первого дуэта служила горячая страсть второго – в нем за сложнейшими воздушными поддержками партнеров читались длительные и мучительные взаимоотношения, попытки разрывов и возвращения. На премьере в 1995-м этот дуэт не мог достаться никому, кроме Людмилы Шипулиной и Виктора Дика, эта пара обладала исклю-



Фото Вадима Лапина

С Натальей Ледовской.
«Шопениана».

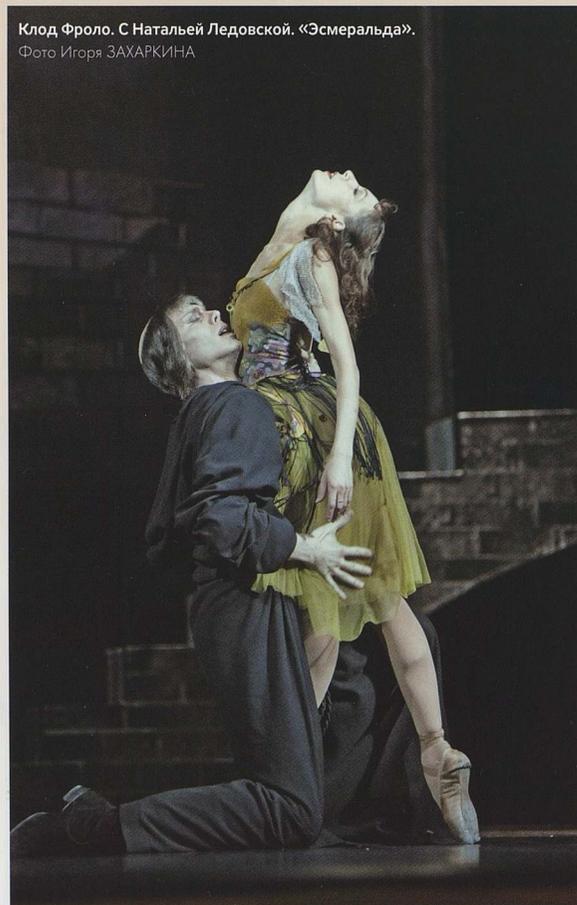
С Оксаной Кузьменко в балете «Призрачный бал».

Фото Валентина Барановского



Клод Фроло. С Натальей Ледовской. «Эсмеральда».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



чительным в современном балете даром: в газе и пене романтического антуража «Жизели», «Лебединого озера», «Сильфиды», «Ромео и Джульетты» они воссоздавали трагизм любви стэндалевского накала». А после того как Виктор Дик станцевал главную партию в балете «Одинокий голос человека», о нем писали: «Стало ясно: сегодня он стал артистом, воплощающим заветы мастеров не только хореографического, но и режиссерского театра. Для него надо ставить специально».

Не случайно в числе самых ярких партий финала артистической карьеры Виктора Дика стали две работы в балетах Джона Ноймайера – Тригорин в «Чайке» и Поэт/Андерсен в «Русалочке». Обе они требовали настоящего актерского наполнения, вживания, причем партии абсолютно разные. Его Тригорин, как писали о герое Дика, «самодовольный рутинер». А в его Андерсене прима-балерина Гамбургского балета Сильвия Аццони, исполнявшая Русалочку в одном спектакле с Виктором Диком, отмечала в первую очередь «мягкость и доброту». Роль Андерсена сочинена Ноймайером так, что артист должен не просто чувствовать – сочувствовать, думать, рассказывать, по сути, вести балет.

Опыт столь подробного актерского существования позволяет Дик-педагогу прививать ученикам стремление жить чувствами своего героя, умение не изображать, но выражать, говорить на языке пластики. Не случайно, как только Виктор Дик начал педагогический этап, ему, как и Людмиле Шипулиной, назначено было «держаться» артистами современную хореографию. А это значило не только следить за точным воспроизведением текста, но и наполнить безукоризненную правильность и точность движений чувствами и, что еще труднее и непонятнее, размышлениями. Судя по успехам труппы и его учеников – педагогу это удается.

Если рыцарство – это служение, то приз в номинации «Рыцарь танца», присужденный Виктору Дик, нашел абсолютно правильного обладателя.

Ирина Дмитриева

Иннокентий Юлдашев,

первый солист Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко:

Я занимаюсь с Виктором Егоровичем уже пять лет, с первого дня работы в театре. Мне посоветовали его как прекрасного педагога, и я на практике убедился в точности этой характеристики. Дик – учитель замечательный. Он всегда очень точен в своих требованиях, для него важна каждая деталь: от руки до стопы, от времени полета в прыжке до точного положения корпуса. На уроке ведет счет ошибкам: если их количество доходит до пяти – всё, дальше не имеет смысла репетировать, всё начинаем заново. Такая суровая требовательность подстегивает, ты выходишь на другой уровень исполнения. Конечно же, иногда случаются размолвки. Но должен сказать, у Виктора Егоровича великолепное чувство юмора – оно очень помогает преодолевать разногласия в работе. С ним я готовил все мои партии: Щелкунчика-принца, Джеймса в «Сильфиде», Золотого божка в «Баядерке», крестьянское па де де в «Жизели» – всего не перечислить. Рад, что занимаюсь с Виктором Диком. Он – прекрасный педагог.

В репетиционном классе.

Фото Кобины ЖИТКОВОЙ



Анастасия Лименко, ведущая солистка Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко:

С Виктором Егоровичем Диком я работаю три года. До этого я занималась с другим педагогом, но с ним всё равно пересекалась, когда репетировала с партнерами. Мне всегда нравились его подход, точность его замечаний, его скрупулезность во всем, ответственность. Я решила перейти к нему. С первых дней мне показалось,

С Джоном Ноймайером на репетиции балета «Чайка».

Фото Олега ЧЕРНОВОУ



что я вдохнула свежего воздуха. Мне кажется, Виктору Егоровичу самому интересно работать с балериной. Например, когда мы работали над па де де из балета «Талисман», он с удовольствием шлифовал мельчайшие детали моей вариации. У Виктора Егоровича колоссальный опыт. В работе он перфекционист, требует от нас точного исполнения всех замечаний. Каждый день он дает нам класс и потом репетирует с нами же. Для него важно полное единение с учениками. Мы для него как дети, которым он отдает всего себя. Виктор Егорович воспринимает наши ошибки болезненнее, чем мы сами. Он всегда говорит, что, только преодолев трудности, можно уважать себя. От Дика можно услышать: «Вы молодец, потому что просто боролись с собой». Его уникальное чувство юмора, переходящее иногда в сарказм, помогает выработать характер нам, его ученикам.

С Виктором Егоровичем я отшлифовываю приготовленные ранее партии Снегурочки, Сильфиды, работаю над ролями в современных балетах, виртуозными концертными номерами. Виктор Дик – Педагог с большой буквы!

Подготовила Анна ЕЛЬЦОВА
Фотографии предоставлены
пресс-службой театра.

Тригорин. С Оксаной Кузьменко (Аркадина). «Чайка».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Наталья Моисеева

Занавес опускается, и Наталья Моисеева устремляется из ложи, где она смотрела спектакль, за кулисы. Сегодня в партии Никии в «Баядерке» танцевала ее ученица Булган Рэнцэндорж. Обнятия, поздравления, цветы, совместные фото. После чего Наталья Моисеева с Булган остаются на сцене одни. Между педагогом-репетитором и балериной начинается то, что не назовешь просто уроком или разбором ошибок, — просится слово «танство», хотя оно давно уже не в ходу в наш скоростной ироничный век. И, тем не менее, даже монтировщики, как будто чувствуя важность момента, приостанавливают свою шумную работу и отступают в глубину сцены.



Фото Ольги РУНЕВОЙ



Наталья Моисеева работает сегодня с двумя балеринами пермской труппы: Булган Рэнцэндорж и Полиной Булдаковой. Первая — цветок, раскрывающийся с каждой партией всё больше, вторая уже в полном расцвете своей женской красоты и танцевального мастерства. Конкурентки и подруги одновременно, словом, профессиональные сестры. Когда одна из них на сцене, другая смотрит спектакль из зала, и потом за занавесом неизменно встретишь обеих: букет цветов и совместный портрет — это почти ритуал.

«Балерина на сцене — это отражение вкуса педагога. На пятьдесят процентов точно», — считает Наталья Моисеева. Такое убеждение она вынесла из опыта работы с собственным педагогом-репетитором — легендарной Пермского балета Риммой Михайловной Шлямовой. А теперь сама, уже в качестве наставника, продолжает эту линию.

Ее переход из прима-балерины в педагоги-репетитора

произошел негромко, вполголоса. Без прощального бенефиса, хотя уговаривали. Для кого-то из поклонников это было невозможно, неммыслимо, а сама Наталья Моисеева говорит об этом спокойно, но не распространяется, а потому не будем и мы. Начало нового периода в ее карьере пришлось на 90-летие Пермского балета, которое театр отметил в 2016 году.

Про нее говорят: чрезвычайно требовательна. Но кого в балете этим удивить? Наталья Моисеева была требовательна к себе с юных лет, потому что понимала: учеба в экспериментальном классе Пермского хореографического училища (был такой класс для тех, кто поступил на несколько лет позже обычного и кому нужно было пройти учебную программу в более сжатые сроки) и строгий спрос педагогов обязывали постоянно совершенствоваться. Сравнения с другими ученицами подчас были не в пользу Наташи. Она не отличалась быстрой реакцией, способностью схватывать на лету, ей до всего нужно было доходить путем проб и ошибок, шаг за шагом. Зато положения у нее были отточены до блеска, и методика запоминалась до мельчайших деталей. Эту привычку она пронесла через все годы выступлений в Пермском театре оперы и балета —



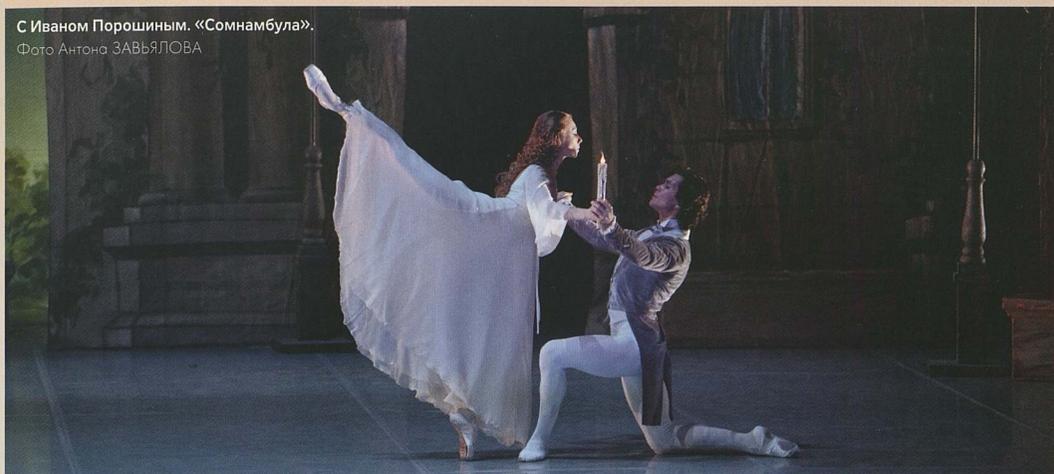
с 1998 по 2016 год.

Сегодня, с высоты своего грандиозного опыта, Наталья Моисеева находит в таком подходе немало плюсов. «Кто мгновенно выдает «продукт», тот часто и через год, и через два демонстрирует одно и то же. А тот, кто медленно идет к результату, постоянно растет над собой».

«У артиста должна быть голова на плечах», — еще одно кредо Натальи Моисеевой. Сами собой хорошие физические данные погоды не сделают. Нужна воля. Ну а где воля — там и настойчивость, упрямство вплоть до строптивости. Плох тот ученик, который не перерос, не попытался перерасти своего учителя. «Не говорите мне под

С Иваном Порошиным. «Сномнамбула».

Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА



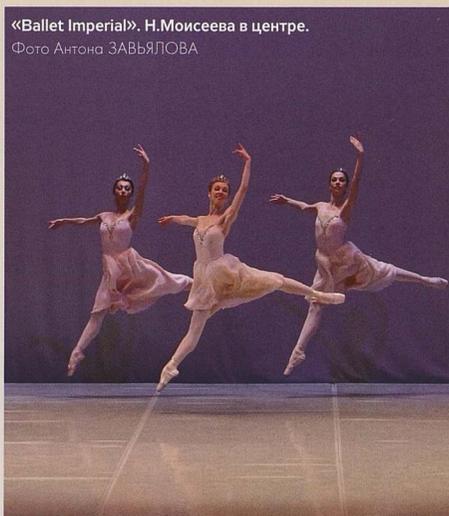
ногу!» – осмеливалась возражать своему педагогу Наталье Моисеева, став ведущей балериной театра. Пришло время, и теперь она порой слышит то же самое от Полины Булдаковой, и судя по интонации, Моисеева по-своему, «по-репетиторски», этому рада.

У них с Полиной есть сходные повороты в судьбе. Обе приехали в Пермь из Екатеринбурга, даже из одной школы, ныне лица искусств, носящего имя Сергея Дягилева. Обе учились по экспериментальной программе, поступив в хореографическое училище с опозданием, и, в конце концов, стали ведущими артистками Пермского балета. К слову, Римма Шлямова, «бабушка» двух пермских балерин нынешнего времени, тоже вышла из экспериментального класса.

В отличие от подруги Булган Рэнцэндорж в проявлении внешних эмоций более сдержанна, вот почему Наталья Моисеева, когда начала с ней работать в театре, сначала переживала: сработаются ли? «Мне всегда было интереснее танцевать не технику, а эмоцию. Поэтому я всегда очень любила в «Жизели» первый акт и ненавидела второй», – признается наша героиня. Но опасения быстро растаяли: юная танцовщица и педагог нашли общий язык – их сближает не родство душ, назовем это так, а родство духа. Профессиональный ум не по годам, рассудительность и способность глубоко исследовать образ. Видно, что высокий статус вчерашней выпускницы училища (Булган окончила Пермское училище

«Ballet Imperial». Н.Моисеева в центре.

Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА



в 2018-м, за сезон дебютировала почти во всех ведущих партиях и в 2019 году была переведена в балерины) – это не аванс.

Педагоги не выбирают себе учеников, в Перми, по крайней мере, но если между ними возникает синергия, это видно сразу. Наталья Моисеева работает с Полиной и Булган от рассвета до заката. Иногда до общего изнеможения. Впрочем, силы черпают тоже друг в друге.

«Полина и Булган кардинально разные. В том и интерес, – делится Наталья Моисеева в минуты, когда в театре давно стихли шаги не только зрителей, но уже и коллег. – Ученик – это глина. Естественно, ты не пытаешься лепить горшки одного размера – ты отталкиваешься от внутреннего мира артиста, от его физических данных и способностей. Более того, мне нравится, что между ними здоровая профессиональная конкуренция. Они не конфликтуют, а поддерживают друг друга, обсуждают роли, что-то подсказывая и помогая. Надеюсь, в этом есть какая-то моя заслуга».

Конечно, есть. Как минимум пятьдесят процентов.

Наталья ОВЧИННИКОВА

В репетиционном классе.



Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Ольга Коханчук

Ее сердце до краев наполнено любовью к балету — искусству, которое есть самая большая страсть и путеводная звезда жизни. Видно, ей на роду было написано служение Танцу во всех его формах и проявлениях.



Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Девочку назвали Ольгой — имя древнерусское. Заимствованное из скандинавских языков, оно означает «светлая», «ясная», «мудрая», но и «роковая». Похоже, каждое определение может характеризовать личность Ольги Коханчук.

Она родилась в Константиновке Донецкой области.

Военное лихолетье определило тяготы времени и жизненный путь. Маленькая девочка оказалась в Сыктывкаре. В детстве Оля мечтала о балете и даже пыталась шить себе из газет пуанты, которые самозабвенным танцем тут же разрывались в клочья. Не спросив разрешения старших, хрупкая, но с твердым характером девчушка пошла во дворец пионеров к Наталье Альбертовне Генчель, которая стала ее первой учительницей. Четвероклассница сама организовала в школе танцевальный кружок — ставила номера и выступала на всех праздниках.

В двенадцать лет Оля написала письмо в Пермское хореографическое училище и, узнав, что экзамены еще идут, кинулась поступать. Одна доехала до Княжпогоста на попутном грузовике, потом еще четыре дня на поезде с пересадками добиралась до Перми. В дороге ее

Екатерины Николаевны Гейденрейх, а завершилась под пристальным взглядом Нинель Даниловны Сильванович. Среди наставников оказались также Юлий Иосифович Плахт и Ксения Андреевна Есаулова.

В 1961 году молодой специалист Ольга Коханчук вернулась в Сыктывкар, где вошла в труппу Музыкального театра в качестве первой солистки. Это потом, в том числе и стараниями Ольги Васильевны, театр Республики Коми получил более высокий статус — «оперы и балета». Прекрасно выученной, трудолюбивой и смысленной девушке стали быстро поручать сольные партии, а вскоре она уже с блеском исполняла и главные роли. Портретную галерею полнокровных образов составили Одетта и Одиллия, Жизель, Китри, Эсмеральда, Медора, Гаянэ. В постановках Людмилы Аркадьевны Бордзиловской «Тропой грома» и «Большой вальс» украшением сцены стали ее Сари и Генриетта. Ольга Коханчук могла репетировать бесконечно, всегда работала с оптимистическим настроением, а уж каждый выход на сцену и вовсе почитала подлинным счастьем. Несмотря на свой высокий статус прима-балерины, когда это было нужно, охотно заменяла артистов в любом, даже самом незначительном, эпизоде.

Партия Райды — центральная женский образ национального спектакля «Яг-Морт» на музыку Якова Перепелицы в хореографии Григория Залмановича Ваховского вообще ставился на Коханчук и рождался в совместном творчестве балетмейстера и балерины. Она предстала девушкой из народа, портрет которой удалось нарисовать всем спектром танцевальных красок — лирических, безудержно веселых и тревожно-драматических. На Всероссийском смотре спектаклей в 1961 году «Яг-Морт» получил диплом первой степени.

Практически сразу по приходу в театр в качестве артистки Ольга Васильевна начала совмещать собственное исполнительство с ведением балетных классов. В 1974 году ее стараниями в театре была открыта хореографическая школа, ставшая важным подспорьем подготовки кадров для балетной труппы. Преподávalи здесь артисты театра и сама Коханчук. По ее же инициативе организовали балетную студию, перед которой стояла задача повысить сценическое мастерство артистов из самодеятельности, не имевших серьезного хореографического образования. Студия просуществовала с 1969 по 1972 год.

Войдя на территорию педагогической, Ольга Васильевна уже никогда ее не покидала. Завершив сценическую карьеру, она еще долго продолжала помогать молодым артистам в их пока робких шагах на сцене и на уроках и репетициях спуска не давала. Зато вне балетного зала и сцены в общении с коллегами и учениками она легка



С Вячеславом Гордеевым на репетиции.

чуть не забрали в милицию, но всё обошлось — поверили в жгучее желание беглянки стать балериной.

Интерната в училище не было — воспитанники спали в коридорах на матрасах. В поисках средств для снятия жилья Оля по рекомендации директора училища Нонны Александровны Багиной начала преподавать ритмику в одной из общеобразовательных пермских школ. Так что призвание к педагогике проявилось рано, а трудовой стаж Ольги Васильевны исчисляется с двенадцати лет.

Поступив в Пермское училище в 1955 году, Коханчук окончила его через шесть лет. Само перечисление педагогов вызывает душевный трепет: учеба началась с заветов артистки Императорской Мариинской сцены

и заботлива, готова прийти на выручку. Если у кого-то нездоровье препятствовало работе, на помощь приходило ее «чудодейственное средство». Ольга Васильевна вручала таблетку многозначительно-таинственно. Позднее выяснялось, что это был всего лишь аспирин. Однако панacea с эффектом плацебо от Коханчук действовала беспроигрышно.

В 1985 году Вячеслав Гордеев ставил в Сыктывкарском театре балет «Память», и Ольга Васильевна очень помогла процессу. Вячеслав Михайлович по достоинству оценил профессиональные и личностные качества Коханчук, прозорливо увидев в ней человека, очень полезного для его «Русского балета». Будучи его художественным руководителем, он пригласил Ольгу Васильевну на работу в Москву.

Гордеев в Коханчук не ошибся. Она действительно стала не просто ведущим педагогом-репетитором театра, но главным и верным помощником его создателя.

«Когда я, получив от Вячеслава Михайловича приглашение стать педагогом-репетитором его труппы, начала работать с исполнителями, мы взяли курс на сохранение классики в ее чистом виде. Нам отчаянно хотелось донести ее до зрителей без позднейших наслоений. В то же время мы никогда не отворачивались от поисков в сфере современной хореографии. Но при одном требовании – основной эксперимента должен быть классический танец. Однако чтобы прийти к такому эстетическому императиву, мы перепробовали абсолютно всё. В «Русский балет» приглашались педагоги школы Марты Грэм, мастера степа и брейк-данса... Вот тогда-то мы поняли, что более совершенной и емкой системы, чем система классического танца, нет. Большое значение уделяется у нас ежедневному тренажу. Учитывая наличие в труппе выпускников разных учебных заведений, мы именно с помощью класса, который длится полтора часа и служит не только для разогрева, добиваемся единства школы и стиля. Учатся молодые танцовщики, а с ними и я. Приходится не только соответствовать времени, но и в какой-то степени корректировать осознание молодежью себя в профессии», – делится Ольга Васильевна.

Богатый практический опыт еще больше распалил ее интерес к профессиональным знаниям. За ними она и пришла в театральный вуз. А встреча и дружба с прославленной балериной и педагогом Мариной Семёновой и вовсе стали неоценимыми «университетами».

Вообще педагогическую деятельность Коханчук нельзя назвать работой. Это служение, отмеченное незабываемой преданностью театру вообще и «Русскому балету» в частности. Вскоре Коханчук стала для Гордеева незаменимой. Если он рождает стратегические планы и творческие идеи, то Ольга Васильевна вносила организующее начало в их осуществление. Из седла не выбивали ни болезнь, ни трагические обстоятельства жизни. Волевой характер в свое время позволил быстро вернуться на сцену после рождения дочери, Артистке хотелось скорее войти в форму, поэтому через месяц после родов она уже бегала на класс и на репетиции. Благо театр был в пяти минутах ходьбы от дома, что позволяло успевать к кормлению.

За годы служения «Русскому балету» Ольга Васильевна подготовила бесчисленное количество учеников – Елена Князькова, Яна Казанцева, Татьяна Гурьянова, Марина Богданова, Майя Иванова, Масами Чино, Римма Сологубова, Марина Динор, Ирина Аблицова, Анжелика Тагирова, Наталья Ашихмина, Людмила Коновалова, Татьяна Болотова,

С Мариной Семёновой, Вячеславом Гордеевым и артистками балета после спектакля.

Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Анна Щербакова лишь некоторые из них. Кто-то получил признание за рубежом, служа в труппах Венской оперы, Будапешта, Словакии и других стран, кто-то стал педагогом и передает традиции русского балета, разлетевшись по миру. Она вывела на сцену балерин и танцовщиков в сложнейших партиях классического репертуара и современных постановках, и здесь невозможно не упомянуть с особым пиететом Юрия Бурлаку – большую гордость Коханчук. Многие исполнители благодаря ее кропотливым усилиям удостоены званий лауреатов международных конкурсов, получили государственные отличия.

Эта миниатюрная женщина по-прежнему энергична, творчески увлечена и отзывчива. Без устали репетирует с солистами и кордебалетом, видя в нем лицо театра. А еще досконально зная все составляющие балетов репертуара, руководит развеской декораций, проводит спектакли в Москве и на гастролях, садится за световой пульт. Если надо, остается ночевать в театре. И надежно поддерживает всем своим существом «Русский балет», который стал для Ольги Коханчук синонимом жизненного пространства.

Александр МИШИН

Фотографии из архива театра «Русский балет» и О.В.Коханчук.



С.В.Шестаков в балете «Яг-Морт» (1960-е годы).

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Ольга Васюченко

Всем знатокам и любителям искусства балета известно, что южный и прекрасный город Краснодар только в недавней истории стал новой точкой на хореографической карте России.



Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ



С незабываемой осени 1996-го, теперь уже далекого, года началась новая глава в книге истории искусства Кубани – «Балет»! А в 1998 году по приглашению Юрия Николаевича Григоровича попробовать свои силы в качестве педагога-репетитора в «десантную группу» ГАБТа вошла бывшая его солистка Ольга Николаевна Васюченко. Она подставила свое плечо великому хореографу и его ассистенту, Олегу Давидовичу Рачковскому, приняв на себя большую и ответственную нагрузку и за кордебалет, и за тех, кто на первой линии, за солистов, по уровню которых судят обо всем театре. С 2002 года Григорович начал привлекать Васюченко к постановкам на краснодарской сцене. Она уже более двадцати лет учит крепко держать линию в кордебалете, равно как и готова с солистами партии классического репертуара.

Есть люди, чье участие в каком-либо созидании явно, ярко, наглядно. Наша героиня не из их числа. Она иная: даже на премьере, когда выходит на поклон, её редко можно увидеть «в одном кадре» с Юрием Николаевичем. Но эта маленькая, немногословная, скромная женщина здесь, в Краснодарском театре балета Юрия

Григоровича, несет на своих хрупких, но чрезвычайно сильных и надежных плечах огромную нагрузку, буквально как кариатида держа краеугольный камень труппы, трепетно и успешно растит и шлифует мастерство сменяющихся балерин и премьеров нашего театра.

И все эти годы Ольга Николаевна не только была большим мастером этого нелегкого вдохновенного и ответственного ремесла балетмейстера-репетитора, но наращивала и собственный бесценный опыт. Настолько уникальный, что Юрий Григорович, высоко оценивая профессиональные и педагогические возможности Ольги Васюченко, ее перфекционизм в работе с подопечными, с 2005 года доверяет ей самостоятельный перенос спектаклей на различные сцены мира. Среди этих работ «Ромео и Джульетта» в Национальном театре Кореи и в Уфе, «Корсар» в Театре оперы и балета имени К. Байсеитовой (Астана, Казахстан), «Спартак» в Уфе.

Родилась наша героиня в подмосковном промышленном городе Электросталь в семье, далекой от искусства. Но интерес, даже скорее пристрастие, маленькой Оли к балету проявились очень рано и достаточно своеобразно. Она собирала своих ровесников-дошколят, уводила их куда-нибудь на полянку, рассаживала на траву и стелила одеяло... для себя. На нем она танцевала, это была ее сцена, некое отделенное от всего реального мира пространство! Наверное, эти «концерты» продолжались бы долго, но мама, узнав о них, привела девочку в балетный кружок Дома культуры имени Карла Маркса. А кружок этот вела удивительная женщина, выпускница Московского хореографического училища, соученица Ольги Лепешинской, Нина Дмитриевна Чайванова. Она специально приезжала в Электросталь из Москвы три раза в неделю и давала полноценные уроки классического танца – начиная от палки, станка, до больших прыжков (аллегро). И всегда предлагала свои оригинальные постановочные решения отдельных номеров, с поправкой на ранний возраст участниц, например «Танец снежинок» из «Шелкунчика» или «Неаполитанский танец» из «Лебединого». Безусловно, она была одержима балетом и сумела одарить этим своих любимых учениц, двух Оль, одну из которых балетный мир узнал под фамилией Васюченко, а другая была Ченчикова. Она вдохновила, дала путевку в профессиональную жизнь, специально подготовила танец, с которым в 10 лет Оля и поступила в Московское хореографическое училище.

Сама наша героиня признает, что выдающихся данных у нее не было, но жажда танцевать была столь жгучей, что, улавливая каждое слово педагогов не только сознанием и телом, но буквально душой, она постигала уроки мастерства скорее и прочнее других учениц.



Ольга и Юрий Васюченко. «Жизель».

Ей очень нравилось учиться! Наверное, поэтому из нее и получился замечательный педагог-репетитор, вдумчивый и тщательный хореограф, которому великий Юрий Григорович доверяет осуществлять постановки своих балетов.

Из училища в 1975 году Ольга выпускалась у народной артистки СССР, лауреата Госпремии Софьи Николаевны Головкиной. Это был юбилейный для Большого театра год, сложилась особая кадровая политика, и ни одного выпускника того года в театр не взяли. Поэтому всем классом девочки поступили в открывшийся в Вильнюсе Театр оперы и балета Литовской ССР. Прослужив там несколько сезонов, Ольга вслед за мужем, танцовщиком Юрием Васюченко, переходит в Театр оперы и балета Алма-Аты. С ним же принимает участие в Международном конкурсе балета в Варне в 1980 году. Вскоре после конкурса Юрия приглашают в Большой театр с готовой партией Альберта в «Жизели». Ольга переезжает с ним и маленьким сыном в столицу. Она целый год ходит в класс, а потом показывается, и ее принимают в балетную труппу главного театра страны на испытательный срок в один сезон. Испытание она прошла достойно и до 1995 года была артисткой кордебалета, а потом солисткой, объездив полмира с великими постановками на тот момент лучшего театра мира. Она перетанцевала весь репертуар в кордебалете. Потом перешла на корифейские партии: одна из «маленьких лебедей» в «Лебедином», Красная Шапочка и Фрейлина в «Спящей красавице», Брат Маши и Китайский танец в «Щелкунчике», в пятерке Самоцветов в «Каменном цветке», в тройке подруг Ширин в «Легенде о любви», Синелузница в «Золотом веке» и другие.

Накапливался опыт, формировался характер – да какой! Еще в 80-х на гастролях по Индии и Непалу возникла ситуация, когда в сборном концерте перед королем и королевой принимающего государства по причине болезни исполнительниц некому было станцевать второй акт «Жизели». Время концерта подходило, ситуация была критической – надо было «перекраивать» всю программу. И тогда вспомнив, что Ольга Васюченко танцевала партию Жизели в Алма-Ате, Юрий Николаевич отправляет ее на сцену без единой, хотя бы проходной, репетиции. И она выходит в паре с Юрием Васюченко, пребывающем, наверное, еще в большем шоке, и танцует, поглядывая за кулисы, откуда ей подсказывались мизансцены... «Жизель» была спасена, королеве очень понравилась, она поздравляла балерину, насколько не догадываясь о драматичности ее дебюта. Но помимо благодарных слов Григоровича случилось вот что: все до единой девочки кордебалета встали и зааплодировали, когда она вошла в гримерку. Вот тут Ольга расплакалась от счастья – это и было самое сильное и искреннее признание ее творческого, пусть малого, но всё же подвига.

Судьбой связанная с балетом навечно, Ольга Васюченко в 1993 году окончила Московский государственный хореографический институт как педагог-хореограф, это был первый выпуск нового вуза. И как когда-то, творю профессионально она так же получила из рук самой Софьи Николаевны Головкиной.



С Юрием Григоровичем и артистами театра после премьеры «Шедевры русского балета» (2009).
Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ

Выйдя на пенсию, она еще год танцевала в труппе Натальи Бессмертной, а с 1996 по 1997 год преподавала в Японии (Нагойя) в знаменитых на весь мир 24 студиях под руководством выдающегося балетмейстера Очи Сан и его жены, выдающейся балерины Японии Кумико Очи. Переволнение исполнительницы в педагога-репетитора было очень смелым, крутым началом нового жизненного этапа, причем не с детскими, не осторожными маленькими шажками, а сразу семимильными: другая страна, иная школа, чужой язык. Но сложилось всё достойно и незабываемо для самой Ольги Николаевны. Она уверовала в свои силы, ощутила себя в полной мере в новой ипостаси. Далеко не каждый, даже самый выдающийся, человек балета может приложить свои умения



С солистами А.Сивцовой и И.Даюном на репетиции.

Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ

и опыт в педагогике, в репетиторстве. Ольга Васюченко это удалось. И удалось замечательно!

Первой её ученицей в Краснодаре стала заслуженная артистка Кубани Ирина Зотова. Именно с ней довелось в конце далеких девяностых готовить балеринские партии: Раймонда, Уличная танцовщица и Китри в «Дон Кихоте», Мирта и па де де в «Жизели», Редисочка в «Чиполлино», Люська в «Золотом веке», 11-й вальс в «Шопениане» и различные корифейские партии.

Труппа пополнялась, менялась, «росли» новые солисты. В 2000-м приехала пара из Новосибирска – Татьяна и Денис Владимировы и заняли сразу лидирующие позиции. Все главные партии Ольга Николаевна подготовила с этими талантливыми людьми, ныне заслуженными артистами России, готовя смену тем, кто первыми ступил на краснодарскую сцену. Чуть позже в труппу Григоровича влилась солирующая пара из Музыкального театра, Александра Сивцова и Инь Даюн. С ними Васюченко подготовила ряд сложнейших звездных партий, готовя новые спектакли вместе с Юрием Николаевичем и вводя их в уже идущий репертуар. Эта пара не только полюбила краснодарской публике, но достойно представляла кубанский балет в зарубежных гастроллях. А гастролей было много: Греция, Италия, США, Испания, Болгария, Австрия, Норвегия, Турция, Португалия.

«Подрастали» новые солисты-премьеры, новые балерины срывали благодарные аплодисменты в конце своих вариаций и парных номеров. А сложнейший репертуар Театра Юрия Григоровича каждый день требовал от Васюченко и ее исполнителей неустанной работы не только над хореографическим текстом, но и способности наполнять жесткую академичность движений эмоциями, неповторимыми индивидуальными нюансами каждого из подопечных. Партии одни и те же, позы фиксированные, а образы рождаются разные – в этом тоже заслуга балетмейстера-репетитора Ольги Николаевны Васюченко.

С Олесей Горбатенко были подготовлены сложнейшие партии Анастасии в «Иване Грозном», Жизели, Мирты, Повелительницы дриад. С Екатериной Конобеевой – Джульетты, Мари, Фригии, Катерины в «Каменном цветке», Авроры. С Евгением Ланцуты сложнейшие

партии Красса и Визиря! Казалось бы, такие невероятно мужественные партии, вершина мужского танца в классическом балете, а балетмейстер-репетитор – маленькая, хрупкая женщина. Но педагогический талант Ольги Николаевны позволяет открывать в исполнителе скрытые возможности темперамента, артистизма и интеллекта – без них настоящего образа не создать! И никогда не позволит отойти от концептуальной задачи, поставленной Григоровичем!

Сколько их, взращенных и благодарных, прошли через ее руки!

С Марией Томиловой, сегодняшней ведущей балериной, помимо балеринских (блестательной Катерины в «Каменном цветке»), Раймонды, Никии, Гамзатти, Мехменэ Бану, Одетты) рождались совершенно разноплановые партии в спектаклях «Шедевры русского балета» и «Шедевры «Русских сезонов в Париже» – в Дворцовой сюите, Гаянэ, Лауренсия.

Алексей Шлыков давно и прочно занял ведущие позиции в театре. Его Спартак, Красс, Борис и Яшка – антиподы в «Золотом веке», Визирь и Базиль, Данила, Василий Курбский, Солор – ярчайшие, запоминающиеся образы. Елена Шлыкова сегодня Джульетта, Мари, Фригия, Вакханка, Ширин, Редисочка. Ольга Николаевна Васюченко растит и пестует своих солистов, давая им возможность разносторонне проявлять себя в искусстве, не замыкаясь в рамках одного сценического амплуа «принцев или Одетт», она формирует артистов по великому закону хореографии – чтобы тело думало, а ум танцевал! Системная педагогическая работа Васюченко воспитывает личности, формирует профессиональный интеллект, от которого зависит и созданные образы, и передача традиций и репертуара новым поколениям нашего театра, а это чрезвычайно важно и дорого!

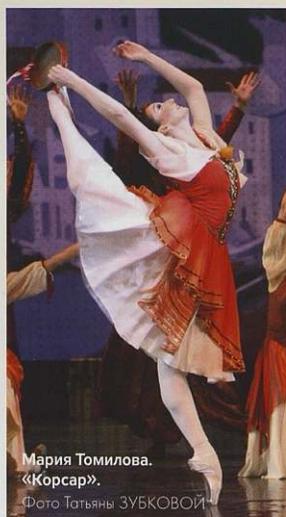
В 2016 году Ольге Николаевне Васюченко было присвоено звание «Заслуженный работник культуры России», она награждена медалью «За заслуги в области культуры и искусства». Вместе с Олегом Давыдовичем Рачковским они держат на своих плечах обширный репертуар Краснодарского театра балета Юрия Григоровича как подлинный атлант и кариатида.

Ирина БЕЛОВА

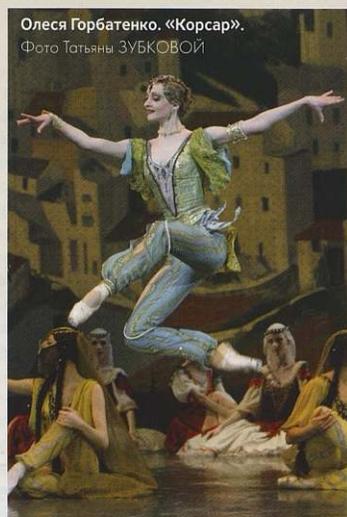
Фотографии из архива автора.



Елена и Алексей Шлыковы.
«Щелкунчик».
Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ



Мария Томилова.
«Корсар».
Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ



Олеся Горбатенко. «Корсар».
Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Юрий Ромашко

«Суть профессии — в передаче огня, а не в поклонении ему». — Так утверждает Юрий Анатольевич Ромашко — настоящий рыцарь балета, вернее, танцевального искусства.



Педагог и репетитор Астраханского театра оперы и балета, он обожает Танец. Любит его во всех проявлениях и формах. Верно и преданно служит ему, как средневековые рыцари Прекрасной даме. Его радует успешный дебют его учеников, удачный спектакль, который он репетировал. Он работает с солистами, кордебалетом, дает уроки. Иногда даже ставит мини-атюры и концертные номера. Ему приятно признание, как любому человеку. Но публичности, интервью, даже театральных банкетов после премьер он тщательно избегает. Это не ложная скромность или высокомерная недоступность, чем страдают многие артисты. Юрий Ромашко искренне полагает, что они ни к чему. Он просто как можно лучше выполнил свою работу, что его радует больше, чем публичные фанфары в честь победителя турнира.

Ромашко немислимый трудоголик. Он живет балетом и искусством. Не умеет отдыхать вне театра. Из классов и репетиционных залов его приходится выгонять после 13-часового рабочего дня. Он каждый вечер на спектакле — надо проверить результаты работы, что-то изменить, что-то подсказать и исправить. Из театра он спешит домой, чтобы почитать книгу, в Интернете посмотреть новые постановки, послушать музыку, сбежать на очередную выставку классического или современного искусства. Ему всё интересно. Актуальное искусство вызывает у него любопытство, а не раздражение. «Пустой, лишённый культуры человек ничему научить не может», — в этом глубоко убежден наш «Рыцарь танца».

О балете и современном танце он знает всё. Редкий случай, когда педагог классической труппы столь досконально понимает тонкости традиционного балета и разнообразие многочисленных современных систем. Любит и то и другое, имеет свое аргументированное мнение. С одинаковой отдачей он репетирует классику и современные постановки. Основательно знает русский и зарубежный репертуар, шедевры наших дней.

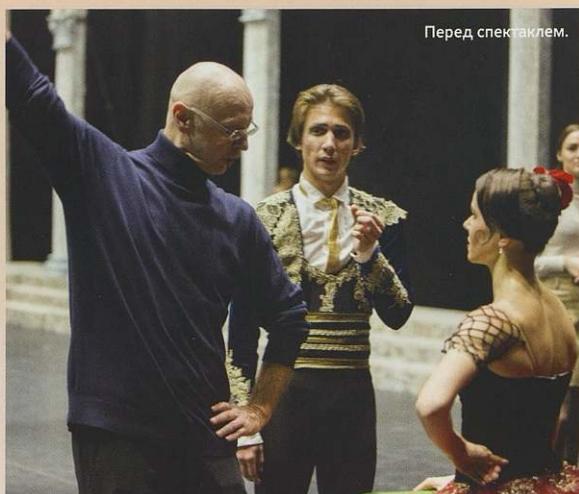
Юрий Ромашко — уникал, с которым интересно поговорить на любую тему. Глубоки и интересны его суждения, поражает объем знаний, личная точка зрения на любую профессиональную тему и проблему. Вот только одна беда — его отловить, тем более разговаривать, очень сложно! Он ускользает, убегает, смущенно принимает поздравления даже за отлично сделанную работу, что с ведущими солистами, что с кордебалетом. Контакт установить трудно даже мне, хотя Юрочку Ромашко знаю со школьных лет. Он закрытый, сдержанный человек, в котором легко угадывается пламенеющий внутренний огонь, даже взрывоопасный темперамент. Такой не задумываясь может резко сказать правду в лицо, бросая рыцарский вызов противнику, пожалуй, и всему миру.

Помню Юрочку учеником МАХУ, где в то время преподавала историю балета. Интеллигентный, внимательный, выдержанный, чуткою нервный мальчик, но жаждущий знаний. Дисциплинированный, аккуратный, вежливый, как все ученики знаменитого Петра Антоновича Пестова, в классе которого он занимался.

Коренной москвич, Юра родился 12 апреля 1961 года. Он рано потерял отца. Балет мальчик знал с детства, так как бывал в Большом. Его мама работала в мастерских театра. Она отвела детей, сестру и брата, в хореографическое училище. Юра был прилежным, исполнительным учеником, хотя выдающихся способностей для балета не имел. Благодаря пестовской системе обучения еще в школьные годы Юра освоил, как правильно и музыкально исполнять каждое движение. Постиг азы той методики классического танца, которая ему так пригодилась в репетиторской работе. Ведь Пестов старательно учил не только избранных и одаренных — Сашу Ветрова, Мишу Шаркова, Диму Афанасьева, а весь класс. Неспроста многие его ученики стали отличными педагогами в школе и в театре. «Кто хочет учиться,



В репетиционном классе.



Перед спектаклем.

всему научится. Я учился у всех своих педагогов и им очень благодарен», – вспоминает Ромашко. Пестов учил ребят священной службе профессии, расширять свой кругозор, хотя сам в мире современного балета далеко не всё любил и принимал. Когда в Москве гастролировала труппа американского модерниста Пола Тейлора, на утро после спектакля Пестов сказал ученикам: «Я это не понимаю. Не принимаю. Но смотрите, как классно и профессионально они танцуют!» Юра до сих пор помнит этот эпизод, научивший его понимать, даже полюбить необычное, непривычное, то, что «против шерсти».

В 1979 году Юрия Ромашко приняли в труппу Большого театра. Он не был выдающимся исполнителем. Честно и старательно танцевал в кордебалете. Иногда его занимали в малых ансамблях. Большой театр стал для него настоящим университетом. Он учился на лучших хореографических образцах. Интересовался, как репетируют и преподают разные педагоги. Влюбился в уроки великой Марины Семёновой. Поражался её умению одной-двумя фразами подсказать суть ошибки и как её исправить.

Бурные 1990-е стали переломными и для Юрия. Подобно многим артистам, он решил уйти из Большого, где всё перетанцевал, не видя для себя никаких творческих перспектив. И отправиться в свободное плавание – будь что будет!

Четыре года он проучился на балетмейстерском факультете ГИТИСа. Случайно попав на съемки фильма «Вий», он был поражен работой самобытного хореографа Леонида Лебедева. Человека уникального, одаренного, недооцененного. Такие хореографы – непривычный, штучный товар. Он одним из первых в СССР начал изучать современный танец, разные восточные духовные практики, что теперь так распространено и модно. Хорошо помню удивительные ленинградские спектакли Лебедева – «Манкурта», «Гадкого утенка» с его восточными по пластике лебедями в Михайловском театре. Его номера и миниатюры для Н. Большаковой, В. Гуляева, В. Аджамова. Хореография Лебедева поразила Юрия Ромашко. В нем он нашел своего гуру, духовного и профессионального наставника, без размышлений последовал за ним. «Великое счастье, великая школа даже находиться рядом с такой личностью, как Леонид Лебедев», – вспоминает Ромашко. Он стал артистом



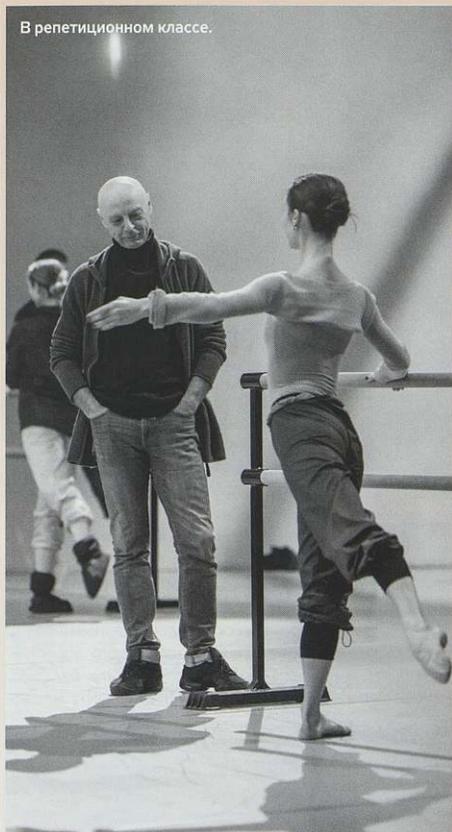
На репетиции.

необычной лебедевской труппы. Постепенно постигал новый для себя пластический и духовный мир. Учился тому, чего недодали в хореографическом училище, где в 1970-е годы не было уроков танца модерн. Столь толерантные, субъективные по этике и эстетике системы при нормативном советском искусстве существовать в стране просто не могли. Юра танцевал, учился, впитывал все находки современной зарубежной хореографии XX века. Он оказался среди пионеров современного танца постсоветского пространства. Чудовищным ударом для него стала внезапная смерть Леонида Лебедева. Но полученный опыт позволил Юрию Ромашко стать педагогом и репетитором современной труппы «Балет Москва». Здесь ставили первые русские, а также зарубежные хореографы современного танца. Особенно французы, когда России накрыла «новая волна» французской хореографии. В год в труппе появлялось 5–6 но-



На репетиции.

В репетиционном классе.



ботал в Америке, знал, любил, ценил разные системы танца. В Ромашко хореограф нашел образованного, широко мыслящего профессионала, который ему был так нужен. И пригласил его в недавно созданный астраханский балет, которым руководил. Что говорить, два сапога – пара. Этот творческий и человеческий союз Уральского и Ромашко позволил стремительно развиваться молодой труппе, в репертуаре которой и традиционная классика, и современные постановки. «Меня поразило, как трепетно и умно он репетирует классику, как глубоко понял философию и пластику западной танцевальной культуры. Он – репетитор от Бога, которого проглядели другие театры. У него свой репетиторский почерк, фантастический творческий диапазон. Он удивительно тонко и вкусно отрепетировал «Жизель», придав спектаклю очаровательный аромат. Юра всегда старается понять хореографа. Деликатно подсказывает исполнителям, как добиться желаемого результата. К каждому у него свой подход. Он сам может всё показать, вдохновенно рассказать о персонаже. Интуиция и знания позволяют ему быть незаменимым. Разнообразны его уроки. Он сочиняет комбинации то в стиле Асафа Мессерера, то Джорджа Баланчина. У него свой взгляд на вещи. Я предложил ему поставить спектакль. Юра отказался. У него нет амбиций быть первым. Ему важно, чтобы артисты сумели показать на сцене всё, над чем они вместе работали в репетиционном зале. Иногда мне удается уговорить его сочинять конкурсные номера. Ромашко – человек, который не хочет быть звездой. Для него превыше всего – честность и профессионализм, что я в Юре так ценю», – рассказывает Константин Уральский.

Юрий Ромашко учился у всех, с кем его сводила жизнь. И продолжает учиться.

«Педагог – трудная профессия. Надо найти не только подход к артисту, но и иметь свое отношение к хореографическому материалу. Движения для всех учеников одни и те же. Надо помочь каждому найти свою особую интонацию. Только в зале репетитор должен доказывать свою правоту», – говорит наш «Рыцарь танца». Он честно это делает каждый день. Свидетельство тому – качественные спектакли Астраханского театра оперы и балета.

*Виолетта МАЙНИЦЕ
Фото Марины ПАНОВОЙ*

вых постановок. Любознательный, грамотный артист классического балета стал профессионалом в области современного танца. Он щедро делился накопленным опытом с разными труппами. Одних интересовали его классические познания, других – его осведомленность в области современного танца. Иногда руководителей раздражали его обширные познания, толерантное отношение к чужим и чуждым их мировоззрению системам. Оказавшись не ко двору, Юра просто уходил.

Репетируя балет «Вальс белых орхидей», Ромашко снова встретился с коллегой по школе и театру Константином Уральским. Он также ушел из Большого, ра-

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Сергей Аникин

Семья Сергея Аникина на первый взгляд была далека от искусства, во всяком случае к танцу ни мать, ни отец особого пиетета не испытывали, работа занимала их целиком и, как во многих советских семьях, дополнительного времени на воспитание сына не оставалось. Главным было учить на личных примерах, добавочным — чем-то занять ребенка, чтобы сызмальства приучить к дисциплине.



Но вот что интересно. В трудовых занятиях родителей Сергей не мог не почувствовать энергии созидания и движения. Мама-акушерка практически ежедневно принимала роды, и рождение новой жизни никогда не воспринималось ею буднично, только как чудо и причастность к великому таинству природы. Отцовская профессия тоже не выглядела прозаичной и обыденной: главный инженер Управления железной дороги в Донецке, он курировал путь и путевое хозяйство, воспринимал область своей деятельности едва ли ни самой главной на свете. Как иначе, если природа устроила так, что с первых мгновений жизни, с самого рождения человек неразлучен с движением, и сама жизнь для него — дорога в неизведанное, путь к самопознанию и освоению мира.

Скорее всего, определяя маленького Сережу в танцевальный кружок Дворца пионеров железнодорожников, об этом — о чуде рождения человека и его продвижении вперед — не думали, но в детском сознании что-то совпало, сошлось, соединилось на эмоциональном поле постижения окружающего. Поначалу, возможно, на уровне наставлений педагогов, объяснявших, что

в основе танца — движение, и не одно, а целая палитра, какой надо владеть столь же виртуозно, как настоящий художник владеет сочетанием красок и их оттенков, рисуя портрет, пейзаж или многофигурную картину. Тогда же, нет сомнения, сын акушерки и путеяца услышал и о том, что танец — это не только порядок движений, что главное в нем — выразительность, а ее не бывает без поиска и рождения художественного образа. Зародился интерес. Возникла потребность не просто двигаться в ансамбле с другими, но превратить движения в танцевальную речь. Пришло понимание того, что, оставаясь самим собой, со сцены можно представить характер другого, надеть маску или освоить назначенную роль без нее — через перевоплощение и преображение. Всё, пока безотчетно, вылилось в радость творчества, поселившуюся в детской душе.

Вот почему при переводе отца в Москву на работу в министерство путей сообщения сын Аникиных попросился в Ансамбль песни и пляски имени Владимира Локтева и был услышан в семье, без сомнения, творческой, хоть и далекой от искусства. Рождение и путь стали верными талисманами мальчишки, усвоившего родительские уроки профессиональной ответственности и самодисциплины. К Локтеву его приняли. В московском школьном расписании добавилось уроков жизни и мастерства. Важными среди них стали занятия и встречи с Еленой Романовной Россее — легендарным педагогом, одним из основоположников детского хореографического искусства. Сама Россее окончила балетную студию при Большом театре, в 1920-е ушла на эстраду, поменяв собственный танцевальный профиль, рано начала преподавать и подготовила к освоению профессии многих, в будущем именитых, учеников. Среди них Леонид и Юрий Ждановы, Анатолий Борзов, Екатерина Максимова и Владимир Васильев, Наталия Бессмертнова, Гюзель Апаньева, Елена Щербакова. О таком педагоге только мечтать.

Рождение мечты и путь к ее осуществлению — вот что произошло с Сергеем Аникиным в учебных классах локтевского ансамбля. Когда в 1970 году друзья-товарищи Сережа Аникин и Алеша Гладышев отправились на вступительные испытания в школу-студию при Государственном академическом ансамбле народного танца под руководством Игоря Моисеева, их педагог Елена Романовна Россее знала: этих возьмут, они не только хорошо подготовлены, их мечта — жить танцем. Так и случилось. Игорь Александрович попросил Аникина что-нибудь исполнить, и тот, конечно, выбрал «Румынский танец»,

Еврейская сюита «Семейные радости». Сергей Аникин в центре.



который вместе с «Яблочком» и «Кубинским» разучил еще в донецком танцевальном кружке. Потом велел показать прыжок... Вот оно – движение вверх, рождение будущего артиста. Вот они: его талисманы. Вот она: судьба. Уже через пять лет обучения Сергей Аникин вышел на сцену Концертного зала имени Чайковского в «Полонезских плясках» на музыку Александра Бородина. В кулисах его наставлял сам Лев Голованов, народный артист, легенда Ансамбля Моисеева, главный учитель на протяжении всей творческой жизни.

Аникин был внимателен, но танцевал азартно. Свобода, без какой хореографический стиль Моисеева не освоить, не сделать своим, пришла к нему сразу, как только вышел к залу. Недаром он тщательно себя готовил к взрослой жизни на сцене. Не случайно усложнял сверх меры учебные задачи, подолгу тренируя тело, слушая му-

зыка, читая книги и посещая

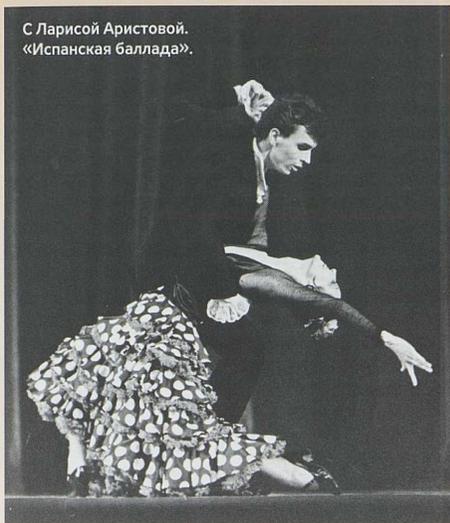
художественные выставки. Он еще до дебюта сделался моисеевцем по духу, принял веру руководителя, полтавского, что артист его труппы должен быть человеком, совершенствующим себя во всех областях культуры день ото дня, от репетиции к репетиции, от спектакля к спектаклю. Разум, воля, красота физическая и духовная, поистине ренессансный комплекс, сделался для Аникина образом творчества и правилом жизни. Не заметить этого Игорь Моисеев не мог. Заметил.

«Моему поколению, – рассказывает Сергей Аникин, – несказанно повезло. Начиная с 1980 года мы были заняты Игорем Александровичем во всех его постановках: сегодня они составляют золотой фонд народно-сценического танца. Я танцевал в «Катке», «Ночи на Лысой горе», «Вечере в таверне», еврейской сюите «Семейные радости», сценах из балета «Спартак», бурято-монгольской сюите «Цам» и китайском «Санчакоу». Конечно, в моем репертуаре были «Лето», «Гопак», «Жок», «Праздник труда», «День на корабле», «Понтозоо», Цыганский, «Аргентинское танго» в дуэте с великолепной Ниной Михайловой и «Испанская баллада» с несравненной Ларисой Аристовой, были «Партизаны» – по

На репетиции.



С Ларисой Аристовой.
«Испанская баллада».



На репетиции китайского танца с лентами.



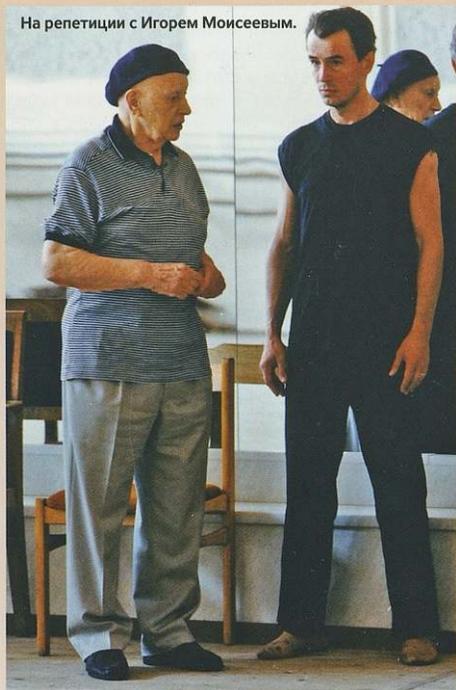
сути, полное собрание сочинений Игоря Александровича Моисеева. И это – счастье!»

Аникина как партнера и как артиста называли идеальным выразителем моисеевского стиля, его ценил и сам Мастер. Обычно скупой на похвалы и выражавший их иносказательно, как-то он пригласил заслуженного артиста России в свой кабинет, чтобы объявить о «часе X» – творческой пенсии, достигнутой тем по возрасту. Аникин предполагал проститься и поблагодарить Моисеева за лучшие годы своей творческой жизни. «Ты уходишь, но... остаешься, – внимательно посмотрел Моисеев. – Остаешься репетитором и действующим артистом с сохранением репертуара». И путь Сергея Аникина в Ансамбле Моисеева продолжился. А параллельно состоялось рождение педагога и репетитора – семейные талисманы сработали и здесь.

На счету педагога Сергея Аникина семь выпусков в школе-студии при Ансамбле (первые два в 1990 и 1994 году – по дуэтному танцу, еще пять – по народно-сценическому). В самом Ансамбле он восстановил и репетирует с новым поколением артистов «Праздник труда», азербайджанский танец «Чабаны», «Скоморохи», «Футбол» и «Рок-н-ролл». Учить творчеству, жизни, мастерству. С вершины осуществленной мечты считает: «Не самое главное, кого ты называешь своими учениками. Самое главное – кого называешь Учителями». Тут – без комментариев, кроме одного: впереди у Учителя Аникина восьмой выпуск.

Сергей КОРОБКОВ

На репетиции с Игорем Моисеевым.



Елена ЩЕРБАКОВА, художественный руководитель-директор Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева, народная артистка России:

С Еленой Щербаковой в репетиционном классе.

Фото Евгения МАСАЛКОВА



Профессия педагога в нашем деле – профессия особенная, уникальная. Освоить ее могут далеко не все. Из артиста, сделавшего блестящую карьеру на сцене, не всегда может получиться настоящий педагог. И наоборот: кто-то не достиг вершин в исполнительском искусстве, но стал профессиональным педагогом. Такие случаи не редкость.

Для того чтобы работать с труппой, мало одного сценического опыта. Необходима воля, характер, интуиция и чуткость по отношению к артистам, с которыми нужно добиться результатов.

Сергей Аникин был замечательным артистом – ярким, красивым, выразительным. Он – ученик Игоря Александровича Моисеева, перенимал репертуар из рук легендарного Льва Голованова, танцевал вслед за ним многие его партии. Сергей был хорошим учеником, что позволило ему стать и хорошим педагогом. И тут дело не в послушании и не в том, что он слепо следовал урокам двух титанов Ансамбля, а дело в творческом освоении азов народно-сценического танца – жанра, созданного Игорем Александровичем Моисеевым, в очень тщательной работе над собой, над хореографическим текстом, над самим образом. В этом ему очень помогал Лев Голованов. Сергей Аникин любил работать как артист и любит работать как педагог и в школе при Ансамбле, и в самом Ансамбле, а это очень важно. Его влюбленность в дело и трудоспособность помогают творчески использовать полученный опыт и в работе со студентами школы-студии, и с артистами Ансамбля, и главное, сохранять традиции, заложенные Мастером.



В Международной федерации балетных конкурсов

Международная федерация балетных конкурсов сообщает, что в связи с неблагоприятной эпидемиобиологической обстановкой во многих зарубежных странах в наступившем году в календарь балетных конкурсов вносятся определённые изменения. Так, Международный конкурс в Сполетто (Италия) перенесён (30 марта – 4 апреля) на 28 мая по 4 июня, молодёжный конкурс «World Ballet Grand Prix» (полуфиналы), запланированный на март, апрель, май сего года в Австралии, Южной Кореи, Японии, Китае, США и Сингапуре переносятся на август, сентябрь и октябрь 2020 года. Очередная XIII Генеральная ассамблея Международной федерации балетных конкурсов, запланированная на апрель 2020 года в Сполетто (Италия), переносится на осень. Сроки и место её проведения будут сообщены дополнительно.

Международный конкурс «Гран-при Сибири» перенесён с ноября этого года на май 2021 года. Также (уже по техническим причинам) перенесён Международный конкурс балета в Варне (Болгария), который должен был проходить с 15 по 30 июля 2020 года. Информацию о времени его проведения дирекция конкурса опубликует дополнительно. Другие конкурсы балета (опубликованные в конкурсном календаре ранее) должны быть проведены в намеченные сроки. Информировать также, что очередной международный конкурс балета в Сеуле состоится с 24 по 28 июня 2020 года.

Следите за нашими объявлениями в журнале «Балет» и на сайте Федерации: www.balletfederation.com

Поздравляем с юбилеем!

Дикалу Абузедович Музакаев свою профессиональную творческую деятельность начал артистом балета Государственного ансамбля танца «Вайнах» в 1976 году. Сразу после окончания хореографического отделения грозненского культурсвета училища он как самый перспективный выпускник был приглашен на работу в ведущий художественный коллектив Чечено-Ингушетии. С первых дней в искусстве он зарекомендовал себя увлеченным, трудолюбивым и ярко одаренным человеком.



Впоследствии Дикалу Музакаев с отличием окончил очное отделение Московского государственного института культуры и вернулся в родной ансамбль.

Творчество Музакаева, по духу национальное и интернациональное одновременно, воспитывало в людях лучшие чувства, сближало разные народы. Свою первую хореографическую постановку «В ауле Ах-Вах» Музакаев осуществил в 1980 году, будучи солдатом срочной службы и артистом балета ансамбля Северо-Кавказского военного округа. С 1996 по 2001 год по приглашению Министерства культуры Республики Ингушетия Музакаев работал в должности художественного руководителя Государственного ансамбля танца «Ингушетия», где осуществил постановку новой концертной программы «Народный этнос». В 1998-2000 годы состоялись премьеры его композиций в Академическом государственном ансамбле народного танца имени Файзы Гаскарова Республики Башкортостан.

Обладая большим артистическим потенциалом, Дикалу Абузедович танцевал на сцене, даже став хореографом-постановщиком и художественным руководителем, и вплоть до назначения его на должность министра культуры. Красной строкой вписаны в хореографическое искусство образы, созданные Музакаевым в своих сольных партиях и танцах: «Танец наездника», «Горский танец», «Традиционный чеченский парный танец», «Встреча у родника», грузинский классический танец «Картули», осетинский танец «Хонга кафт», «Танец терских чеченцев», хореографическая поэма «Изнанник», аргентинский танец «Гаучо» и многие другие.

В марте 2001 года по предложению руководства республики Дикалу Музакаев вернулся на родину и возглавил Государственный ансамбль танца «Вайнах». Начав свою работу с нулевого цикла, уже в мае того же года ансамбль выступил с концертной программой в Краснодаре. С того дня, можно сказать, и началось его возрождение. Коллектив традиционно ежегодно принимает участие во Всероссийском фестивале «Единство народов России» в Санкт-Петербурге и Москве, а в дальнейшем завоевывает призы и на международных фестивалях и конкурсах во Франции, Италии, Испании.

Дикалу Музакаев много лет работает с молодежью, преподавал на кафедре актерского искусства Чеченского государственного университета, при Государственном ансамбле танца «Вайнах» создал

студию, в которой обучается около сотни учеников. На протяжении всей творческой жизни Дикалу Абузедович пропагандирует традиционное национальное искусство.

В 2007 году Музакаев возглавил Министерство культуры Чеченской Республики. Под его руководством культура Чечни сделала серьезный рывок на пути развития. Его организаторские способности и профессиональное мастерство проявились при проведении многочисленных массовых мероприятий регионального, межрегионального, международного уровней. В 2009 году в Грозном впервые стартовал Всероссийский конкурс сольного танца имени Махмуда Эсамбаева, который проводится в Чеченской Республике ежегодно. Этой же цели служат различные межрегиональные фестивали народного творчества, которые проходят в Грозном, – «Радуга культур», «Традиции гор» и многие другие.

Немало сделано и в развитии материальной базы учреждений культуры республики. Созданы новые учреждения культуры, а также построены и восстановлены более 30 сельских и районных домов культуры.

За особый вклад в развитие народного хореографического искусства и высокое исполнительское мастерство в 1991 году Дикалу Музакаеву было присвоено почетное звание «Заслуженный артист Чечено-Ингушской АССР», а в 1996-м – звание «Заслуженный артист Российской Федерации». Министерство культуры РФ дважды отметило его труд нагрудным знаком «За достижения в культуре», в 1999 году ему было присвоено почетное звание «Народный артист Республики Ингушетия», а в 2004-м – «Народный артист Российской Федерации».

Неоднократно Дикалу Абузедович Музакаев награждался медалями и орденами. У него очень большой послужной список. В 2011 году он стал лауреатом приза журнала «Балет «Душа танца».

В 2013 году Дикалу Музакаев покинул пост министра культуры и в настоящий момент является главным хореографом Государственного ансамбля танца Азербайджана и преподает в Академии танца Азербайджана.

Редакция журнала «Балет» желает юбиляру новых достижений и творческого долголетия!

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Григорий Пейсахович

В мире есть две сложные вещи – воспитывать и управлять.

Иммануил Кант

Если педагог соединяет в себе любовь к делу и к ученикам, он совершенный педагог.

Лев Толстой



Вряд ли Григорий Ефимович Пейсахович когда-то мог помыслить об официальном титуле «Рыцарь балета». И всё же включение его кандидатуры в short list номинантов приза «Душа танца» вполне оправданно. Вообще-то у генерального директора Марийского лицея «Бауманский» много наград и званий. Он кандидат педагогических наук, заслуженный учитель России, заслуженный работник образования Республики Марий Эл, отличник просвещения, отличник здравоохранения РФ, почётный работник в сфере молодежной политики Российской Федерации, депутат Государственного собрания РМЭ. Пусть не удивляет в этом перечне двойное отличие: в области просвещения и здравоохранения. Когда впервые попадаешь в руководимое Пейсаховичем учебное заведение, не успеваешь справиться с чувствами удивления, восторга, восхищения. Помню, как много лет назад, когда компьютеры еще робко входили в наш обиход, увидел на столах в светлых аудиториях Лицея ноутбуки. Тогда в ответ на мое удивление Григорий Ефимович сказал, что поставил перед собой задачу обеспечить каждого ученика персональной цифровой техникой. Это обещание давно выполнено и перевыполнено. «Бауманский» прекрасно оснащен всеми необходимыми научно-техническими и наглядными средствами для глубокого погружения всех, кто тянется к знаниям в науках точных и гуманитарных. Слово «инновации» здесь не пустой звук.

В Лицее повсюду царят чистота и порядок, чувствуется строгая, но вовсе не палочная дисциплина. Однако

получив львиную порцию благоговения от увиденного и утерев слезу умиления, не торопитесь завершать обзор. Открыв следующую дверь, попадете в потрясающий оздоровительный комплекс Лицея: медицинские кабинеты, оборудованные по последнему требованию марийских эскулапов, а еще дальше невероятное – плавательный бассейн. Фанфары! Ведь таким не могут похвастаться не только старейшее здание Академии Русского балета имени Вагановой, что на красивейшей петербургской улице Росси, но даже куда более современный по архитектуре комплекс Московской государственной академии хореографии, не говоря уже о других подобных учебных заведениях нашей страны. В «Бауманском» же лицеисты уже давно имеют возможность поплескаться в собственном бассейне.

Конечно, число желающих стать учениками Лицея огромно. Сюда съезжаются дети из всех концов республики. Благо есть и место для размещения иногородних учащихся. При этом «Бауманский» отнюдь не элитарен, хотя при такой популярности приходится отбирать учеников на «конкурентной основе», ориентируясь исключительно на подготовку и способности подростков. «Элитарность» только такая.

Казалось бы, директору столь сложного учебного организма не с руки взваливать на себя дополнительный груз и ответственность из мира искусства, вроде бы совершенно далекого. Веди свою научную и общественную работу, решай бесчисленные вопросы школьной жизни, терпеливо общайся с педагогами, родителями



С Константином Ивановым на вручении ученических билетов

и воспитанниками и будь вполне удовлетворен. Но нет! Правда, утверждение, что Пейсахович далек от искусства, было несколько поспешным. Григорий Ефимович любит театр, а в театре в числе его пристрастий, безусловно, жанры музыкальные. Так или иначе, любовь к балету и активная гражданская позиция соединились, когда Пейсахович в 1999 году один из первых поддержал идею Константина Иванова, на тот момент премьера Большого театра России, о создании в Марий Эл профессионального хореографического образования. Их встреча произошла почти случайно: Иванов возвратился в родной город после выступления на Фестивале имени Нуреева в Казани. Судьбоносная случайность или воля providения?! Вот и не верь после этого в предначертания Мойр. Пейсахович не просто позитивно откликнулся на слова Иванова. Более того, раскрыл двери своего Лицея для создания соответствующей учебной базы отделения «Хореографическое искусство».

Дело было совершенно новым, необычным, и тут, безусловно, понадобилось соединение усилий двух этих знаковых в республике людей, умеющих ставить грандиозные цели и добиваться результата. Как нельзя более пригодились знания Пейсаховича, его богатейший опыт, но и личностные качества, например способность спокойной аргументированной дискуссии при отстаивании своей позиции перед чиновниками всех рангов. Он выказал себя тем, кем является на самом деле: абсолютно трезвым организатором и человеком, не лишенным художественных задатков. В процессе осуществления масштабного замысла директору пришлось дополнить структуру своего Лицея балетными классами. Что там говорить – принять самое деятельное участие в осуществлении комплексного плана создания профессионального хореографического образования в Марий Эл.

В поле его внимания вошли вопросы написания всевозможной документации, учебных программ, сбалансированных по общеобразовательным и специальным дисциплинам. В их разработке опирались на стандарты Московской государственной академии хореографии – альма-матер Константина Иванова. Корректировка программ продолжается и сегодня с учетом вызовов времени.

Физические и материальные затраты потребовали подготовки аудиторий и специализированных площадей для комфортного занятия танцем, набор учащихся по всей республике, работа с родителями и многое другое. При этом Пейсахович нигде не впадал в схематизм или желание собственного возвеличивания. Одинаково далекий от сентиментальности и искусственной героизации себя, он не чужд здорового честолюбия, связанного с моральным удовлетворением содеянным. В своих выступлениях Григорий Ефимович часто подчеркивает, что гордится тем, что звезды марийского балета растут именно под его заботливым взглядом, испытывает подлинную радость от того, что на аллее выдающихся выпускников школы много портретов нынешних артистов балета: заслуженных артистов Республики Марий Эл, лауреатов и дипломантов всероссийских и международных конкурсов.

Двадцать лет существования балетного образования в Марий Эл – это вполне цельный блок времени. «Хореографическое отделение» стало важнейшим пластом культуры республики. Благодаря наличию профессиональных балетных классов, труппа Театра имени Эрика Сапаева сформирована практически полностью собственными кадрами танцовщиков, приведенными



к единому исполнительскому стилю. Это невозможно не отметить на таких спектаклях, как «Спартак» – испытание мужского состава артистов, сложнейших для женского кордебалета и солистов, «Баядерке», «Лебедином озере», «Жизели», «Корсаре», «Эсмеральде», «Щелкунчике» или «Золушке», идущих в канонических редакциях или в постановке Константина Иванова. Тем не менее как директор Пейсахович продолжает вкладывать все свои силы в развитие балетного образования, его материальное обеспечение, процесс обучения, престиж.

Как и прежде, он активно занимается подбором педагогического состава балетных классов и лично преподает студентам. Поэтому каждый артист балета – его выпускник. Григорий Ефимович ежегодно помогает будущим артистам ездить на профессиональные конкурсы, а привезенным домой победам радуется, как личным. Нужно ли упоминать о том, что Пейсахович частый гость балетных спектаклей, и ни одна премьера им не пропущена?! Не исчерпав всех эмоций аплодисментами, он непременно поднимется на сцену и тепло поздравит артистов с очередным творческим успехом.

Балетные классы Лицея стали частью его профессиональных интересов и отчасти органической жизненной потребностью. Теперь к искусству Терпихоры он приобщен не только в бархатных креслах партера, но и в закулисье. Григорий Ефимович вникает во все проблемы и вопросы жизни балетной школы, уделяет внимание не только обучению, но и удобству учащихся, их здоровью, питанию, гармоничному развитию и психологическому состоянию. Он лично проводит родительские собрания в балетной школе, ведет работу с учениками и их родителями. Кажется, ни один балетный экзамен не проходит без личного присутствия директора, ни один взволнованный испытанием ученик не остается без его моральной поддержки. У детей Пейсахович пользуется не просто авторитетом, его любят, потому что видят в нем больше чем руководителя – наставника, помощника и друга.

Сам заложивший краеугольный камень в строительное здание балетного образования Марий Эл, Константин Иванов, теперь уже Министр культуры Марий Эл, высоко ценит вклад Григория Пейсаховича: «Это человек – основа профессиональной балетной школы нашей республики. Без него школа не могла бы быть открыта или просуществовать так долго и набрать вес. Ведь сам проект по своей сути и методике постепенно переходя на всё более высокий уровень по образовательной программе и базе уникален. И держит всю эту увесистую конструкцию именно Григорий Ефимович Пейсахович».

Александр МАКСОВ
Фото Динислама ГАЛЕЕВА

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Марина Куклина

История знает немало примеров того, как люди, не преуспевающие сами в искусстве, тем не менее, оставляли в нем весьма значительный след, помогая другим реализовать свой творческий потенциал, то есть организаторы, менеджеры, продюсеры. И сейчас именно они становятся знаковыми фигурами.



Однако если об артисте мы говорим – у него талант, и очень часто врожденный, то что можно сказать об организаторах, для этого требуются какие-то врожденные качества или сугубо приобретенные, и как формируются в обществе такие люди? Я встретила в жизни такой пример и хочу поделиться этим с читателями. Речь идет о директоре театра танца «Гжель» Марине Фёдоровне Куклиной.

Зная ее со студенческих лет, я не сказала бы, что ее путь к своей творческой реализации был ясен и прост с самого начала. Мы познакомились в любительском хореографическом коллективе «Ракурс» при Челябинском государственном медицинском институте. Тут следует отметить, что еще в детстве, занимаясь в хореографических кружках, после окончания школы Марина хотела поступить в Институт культуры, но родители были против. Как же, дочь известного в городе адвоката – и вдруг в «кулек». Пришлось идти в медицинский. Но именно здесь она встретила с по-настоящему творческими людьми и, как говорят сейчас, креативной обстановкой.

«Ракурс» был необычным коллективом. Основателем его был доцент кафедры гистологии Рудольф Михайлович Марков. Сначала это были просто дискотеки, организованные по инициативе студентов. Однако все его участники вскоре стали не только подбирать музыкальные произведения, ребятам захотелось сделать из этого некое подобие спектакля. Для чего первоначально между музыкальными произведениями вставляли текст и привлекли для этого филолога Майю Анатольевну Николец, а затем добавили хореографию, с которой работала доцент кафедры хореографии Института культуры Любовь Дмитриевна Ивлева. В результате хореография в дальнейшем стала ведущим выразительным средством, а хореографический спектакль – основной его формой.

Но не только художественными достижениями отличался этот коллектив. В нем была свобода, и работал принцип студенческого самоуправления. Руководители не относились к участникам как к ученикам и не пытались их научить чему-то, а во многом им доверяли. Общение было на равных как в организационных делах, так и в творческом процессе. К примеру, «ракурсяне» часто ездили на фестивали без руководителей и привозили призы. Во многом это был коллектив, опередивший время, но именно он стал для нашей героини той стартовой площадкой, приведшей ее к значительным результатам.

Следующий этап ее становления как менеджера также был осуществлен в Челябинске. Поработав после окончания института некоторое время участковым детским врачом, Марина Фёдоровна организовала свое

собственное любительское объединение «ПА», решив развернуть в его рамках деятельность по развитию хореографического искусства в Челябинске. И начала она с организации гастролей тогда еще только оформившихся в художественный коллектив «Провинциальные танцы» из Екатеринбурга, то во время еще мало кому известный. А после этого – Театра Евгения Панфилова. Здесь следует обязательно упомянуть, что как Екатеринбург, так и Пермь в некотором роде соседи Челябинска, но ситуация здесь существенно от них отличалась. Челябинск – город консервативный, и про современную хореографию здесь мало кто слышал. Рассчитывать на поддержку местных органов культуры не приходилось, да и на поддержку зрительской аудитории тоже. И всё-таки эти первые опыты не пропали даром, они повторились и в следующем году, правда, только с этими двумя коллективами, так как они были рядом. На большее в Челябинском средств собрать было невозможно. Благо, что именно они и стали впоследствии авангардом российского современного танца. Затем эти гастролы переросли в фестиваль современного танца уже с участием известных хореографов России, Эстонии и Германии. Здесь проявилась еще одна черта характера нашей героини – здоровый авантюризм. Она не боится рисковать. А как обычно говорят, кто не рискует – тот не выигрывает. В ситуации с Челябинском всё было именно так. Если бы не авантюризм и смелость Куклиной, фестиваля в Челябинске просто не было бы.

Так еще в 1992 году началась ее трудовая деятельность в сфере культуры. А в 1998-м она получила второе высшее образование, закончив Высшую школу деятелей сценического искусства при РАТИ (ГИТИС).

Деятельность в художественной сфере Челябинска этим не ограничивалась. Куклина работала заместителем председателя в Челябинском отделении СТД. В качестве старшего преподавателя кафедры социологии и культурологии Челябинского государственного технического университета вела авторский курс истории искусств и при этом организовывала передвижные экспозиции для студентов технических вузов из фонда Челябинской картинной галереи и частных коллекций Челябинского отделения союза художников России.

Вот с таким богатым опытом разнообразной художественной деятельности начала Марина Фёдоровна свою творческую жизнь в Москве в 2002 году. Надо сказать, что разнообразие интересов ей было свойственно всегда. Она не ограничивала себя каким-либо одним искусством. Она любила его в полном объеме, безраздельно и трепетно. Такая неуемность свойственна ей и в обы-

денной жизни, и в трудовой деятельности. Трудно сказать, сколько всего она успевает сделать за один день, но это всегда удивляет. Делая иногда несколько дел одновременно, она не выпускает из внимания ни одно из них. Однако при такой деловитости ей не свойственно забывать о чувствительности и эмоциональности, сопереживать другому или радоваться за него, на это тоже всегда находится время.

Московская деятельность Куклиной началась в Новом драматическом театре, затем на протяжении 11 лет длилось ее служение в качестве первого заместителя директора Центра драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рощина. Это был очень хороший опыт и следующий этап ее пути в качестве организатора художественной деятельности. В то время, как и теперь, театр являлся экспериментальной площадкой для развития молодых талантов – артистов, режиссеров, драматургов. Марина Федоровна возглавляла всю административно-организационную работу центра. За период ее деятельности из стен центра вышли такие ныне известные режиссеры, как Михаил Угаров, Кирилл Серебренников, Владимир Агеев, Владимир Панков, Владимир Скворцов, Ольга Субботина, Сергей Землянский, Алексей Франдетти, Марина Голуб, Виктория Толстоганова, Анатолий Белый, Виталий Хаев, Дарья Екамасова, Ольга Лапшина и многие другие. Такие спектакли, как «Пластилин», «Облом OFF», «Пленные духи», «Красной ниткой», получили достойное признание зрителей, критики и стали лауреатами национальной театральной премии «Золотая маска». Успехи Куклиной не остались незамеченными. В 2013 году за ответственное исполнение служебных обязанностей, а оно у нее всегда и везде было именно таким, и многолетний труд ей была объявлена благодарность Министерства культуры Российской Федерации.

Особенно ярко талант Марины Куклиной как руководителя раскрылся в период работы директором театра танца «Гель», которым она руководит с 2013 года. Под ее непосредственным руководством было введено в эксплуатацию (с реконструкцией инженерных сетей) помещение концертного зала театра на улице Свободы, была осуществлена реструктуризация деятельности учреждения, что позволило увеличить творческий состав коллектива.

Свойственное ей постоянное стремление к поиску, расширению возможностей оказалось особенно важным при формировании афиши театра по принципу сохранения и продолжения традиций. Марина Федоровна выпускает уникальные проекты, которые не имеют аналогов. В 2016 году театр «Гель» впервые осуществил премьеру спектакля для детей «Снежная королева», а в 2018-м – премьеру спектакля в жанре современной хореографии «LET GO» американского балетмейстера, работающего на Бродвее, Эндрю Палермо. А в 2017 году при поддержке Министерства культуры Российской Федерации был осуществлен проект «Платформа народного танца», посредством которого привлечены к постановке в жанре народного танца молодые балетмейстеры. Часть балетмейстеров, участвовавших в проекте, получили приглашение на постановку в другие российские коллективы. Возглавляемый ею театр работает с использованием новых, современных мультимедийных технологий, активно привлекает новую зрительскую аудиторию, в том числе детскую.

Однако при всех нововведениях Марина Федоровна чит своих предшественников и сохраняет в репертуаре театра созданное ранее. До сих пор в программах кон-

цертов существуют номера, поставленные создателем коллектива Владимиром Захаровым. Практически восстановлены все его авторские композиции, создающие хореографические картины художественных промыслов России. И конечно, вся труппа относится к этому наследию с трепетом, и не без влияния своего директора.

В 2013-2017 годах театр с большим успехом выступал на лучших концертных площадках Москвы (Государственный Кремлёвский дворец, залы Московской филармонии, «Крокус сити холл»), других городов России от Сахалина до Калининграда, зарубежных стран, крупнейших международных фестивалей, радуя зрителей и своих поклонников мастерством танцевального искусства, раскрывая богатый эмоциональный мир народного танца. В рамках правительственных программ театр принимал участие в международных программах «Дни Москвы», на протяжении многих лет участвовал в праздновании Дня Москвы и Дня Победы на Красной площади.

При всей деловитости Марины Куклиной и продуктивности деятельности вызывает особое уважение ее отношение к театру. При близком знакомстве не создается впечатление, что она руководит театром. Нет, она просто с ним живет и ощущает коллектив театра как частицу своей души, много времени посвящает молодежи, которая составляет большую часть коллектива. Внимательно относится к их заботам, нуждам, здоровью и, что немало важно, настроению, успехам и неудачам. Артисты театра, другие его работники знают, что в любой ситуации можно всегда обратиться к ней за решением возникших про-



blem, и это всегда дополнительный стимул для творческого развития и реализации творческих возможностей.

С 2016 года Марина Куклина является членом президиума Союза национальных (народных) профессиональных творческих коллективов России, возглавляемого художественным руководителем Кубанского казачьего хора Виктором Захарченко и художественным руководителем Русского народного хора имени Пятницкого Александрой Пермяковой. Тезисы ее доклада по сохранению авторских творческих коллективов России вошли в итоговую резолюцию прошедшего третьего съезда Союза.

В 2019 году Марине Федоровне Куклиной присвоено звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

В настоящий момент Марина Федоровна находится на пике творческого возраста, и у нее большие и далеко идущие планы – но кто бы мог представить это в начале ее большого творческого пути!

*Татьяна ВОЛЬФОВИЧ
Фотографии предоставлены театром.*

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Айдар Шайдуллин

Творческие судьбы артистов балета складываются по-разному. В них многое зависит от таланта, данных, здоровья и других обстоятельств. Но всё-таки танцевать так же энергично и технично выразительно, как в молодости, в зрелом возрасте балерина или танцовщик уже не могут.



Молодые, способные, перспективные всегда будут прыгать и вращаться лучше своих самых именитых старших коллег. Данный ход не изменить. Всё это очень хорошо понимал Айдар Шайдуллин и, будучи премьером театра «Кремлёвский балет», начал готовить себя к иной, не прерывавшей связь с творчеством деятельности – организатора и продюсера концертов, фестивалей и гастрольных туров музыкально-театральных коллективов. А закончив танцевать, он получил и другое образование (высшее юридическое), и новую профессию.

В настоящее время Айдар Шайдуллин один из самых известных и успешных балетных продюсеров, креативный театралный деятель, руководитель, ратующий за развитие российского танцевального искусства. Свое дело он знает изнутри. Как творческая натура и деловой человек Айдар стремится к высокому, профессиональному результату. А многим в нынешней своей деятельности он обязан не столь давней танцевальной карьере, которая сформировала его характер, дала опыт и необходимые знания.



После концерта «Сияющие вершины Кавказа» фестиваля «Танцы и пой, моя Россия!»

Альма-матер Шайдуллина – Уфимское хореографическое училище (с 1998 года – имени Рудольфа Нуреева). Сюда его привели родители, по профессии врачи, работавшие рядом с училищем, в здравотделе Уфимского района. Хореография и каждодневные занятия у балетного станка поначалу мало привлекали юного ученика, но впоследствии он втянулся и даже проникся трудным, требующим терпения и выносливости занятием. Тому немало способствовали педагоги балетной школы и, наверное, самый авторитетный из них – Шамиль Ахмедович Терегулов.

От Терегулова, воспитанника знаменитого пермского педагога Юлия Плахта, разнопланового танцовщика, рано ставшего преподавать, Шайдуллин многое взял и благодаря ему сам рано начал танцевать в театре. Так, окончив училище в 1995 году, Айдар еще с 1991 года постоянно выходил на сцену Башкирского государственного театра оперы и балета. Но после выпуска в Уфе молодой танцовщик надолго не задержался. Он оказался в Челябинске, где в Театре оперы и балета имени М.И. Глинки стал осваивать сольный репертуар. Однако Айдара, как и многих талантливых исполнителей, привлекала российская столица. В Москве иные возможности – репертуарные и гастрольные, несомненно, шире и ярче могли раскрыть потенциал балетного артиста. Здесь Шайдуллин показался в молодом, но уже хорошо известном театре «Кремлёвский балет». В эту труппу на положение ведущего солиста его пригласил худрук, основатель и главный балетмейстер театра Андрей Петров.

Одно из первых выступлений молодого солиста на сцене Государственного Кремлёвского дворца (где располагается репетиционная база и проходят спектакли «Кремлёвского балета») состоялось в «Лебедином озере». Приняв Зигфрид Шайдуллин привлек благородной манерой, умением красиво «подать» балерину. В нем чувствовалась профессиональная школа, был виден образ. Солист смел ясно провести танцевальный дуэт-диалог с девушкой-птицей, услышать ее волнующую историю и до конца действия сохранить зрительское внимание.

Первые успехи в столичном театре сменились вторыми, третьими и очередными. Айдар Шайдуллин не знал застоя в «Кремлёвском балете». Андрей Петров активно использовал его танцевальные и актерские таланты. И в скором времени он занял абсолютное премьерское положение, а его постоянной партнершей стала прима-балерина «Кремлёвского балета» Жанна Богородицкая. Театральный дуэт Шайдуллин – Богородицкая преобразовался в семейный. Яркая, выразительная, с великолепными данными ведущая балерина и стройный, пластически одаренный танцовщик сумели обрести гармонию как на сцене, так и в жизни. И сейчас, будучи парой, они воспитывают прекрасную, талантливую дочь Элеонору. Она – воспитанница Московской государственной академии хореографии и проявляет способности не только к хореографии, но и к вокалу.

Новые партии в «Кремлёвском балете» Шайдуллин, как правило, готовил с педагогом Владимиром Кошелевым, а на совместных репетициях с Жанной К Кошелеву всегда присоединялась Екатерина Максимова – репетитор Бого-

родичкой. В таких всегда творческих, живых, очень эмоциональных классных встречах оба артиста искали и порой не сразу находили нужную интонацию своей роли, правильный ракурс в поддержке или в сотый раз повторяли сложнейшие технические элементы. Сдержанный, немногословный, Кошелев иногда мог неожиданно взорваться точным замечанием, а компактно взгромоздившаяся с ногами на стульчик Максимова вдруг встать и начать убедительно показывать не пойманный учениками прием. Таким образом, в бесконечных повторах, спорах и редких паузах рождались роли Шайдуллина и Богородицкой: Базиль и Китри, Дезире и Аврора, Альберт и Жизель, Принц-Щелкунчик, Дроссельмейер и Мари, Принц Сиам и Катя, Феб и Эсмеральда, Наполеон и Жозефина...

Сотрудничество с хореографом Андреем Петровым подарило Айдару не только главные роли в спектаклях наследия классического балета, но и новые оригинальные партии: Ратмира в «Руслане и Людмиле», Наполеона в «Наполеоне Бонапарте». В балетах Петрова танцовщик стал первым исполнителем Испанской куклы («Копеллия»), Графа Альмавивы («Фигаро»), Мизгиря («Снегурочка»). Особая страница артистической биографии Айдару – это сотрудничество с выдающимся русским хореографом Юрием Григоровичем, поставившим в «Кремлёвском балете» три своих спектакля – «Ромео и Джульетта», «Иван Грозный» и «Корсар». В них танцовщик исполнил партии Тибальта, Ромео, Курбского и Конрада.

Уход из танцевальной профессии, кажется, вообще не был проблемным для Шайдуллина. Ведь новому он учился, совмещая с репетициями и выступлениями. А когда наступил «час икс», без видимых переживаний занялся деятельностью импресарио и продюсера. Конечно, сцена просто так не может оставить артиста, и вся жизнь балетного танцовщика – это танец. Да и «бывших балетных» не бывает. Просто хореография для Айдару перестала быть способом артистического самовыражения, а стала сферой, где можно реализовать иные, более масштабные задачи. И данная сфера сейчас полностью занимает время Шайдуллина.

С апреля 2009 года заслуженный артист Российской Федерации Айдар Мирсаатович Шайдуллин – генеральный директор компании «Глобэкс промоушен». Столь звучная организация сразу же после создания не стала долго раскачиваться и предложила зрителям по-настоящему увлекательные и зрелищные танцевальные проекты. Благодаря продюсерской компании Шайдуллина, зрители во многих городах России увидели такие мировые шоу, как «Огонь Анатолии», «Троя» и «Легенды Грузии». При содействии «Глобэкс промоушен» начали проходить Всероссийский фестиваль татаро-башкирской эстрады «Мост дружбы» («Дуслык купере») и ежегодная программа «Звезды татарской эстрады / Любимые песни о главном».

Повышенное внимание к культуре разных народов многонациональной России привело Айдару Шайдуллина к организации одного из самых значимых российских проектов – фестиваля «Танцуй и пой, моя Россия!» (сопродюсер Михаил Янис), который проводится в Государственном Кремлёвском дворце. Среди его участников Государственный академический русский народный хор имени М.Е. Пятницкого, Государственный Волжский русский народный хор имени П.М. Милославова, Государственный академический ансамбль танца «Алан», Государственный академический ансамбль танца «Кабардинка», Государственный фольклорный ансамбль песни и танца «Нохчо», Государственный ансамбль танца «Вайнах», Государственный академический ансамбль



Мизгирь. С Натальей Балахничевой («Снегурочка»). «Снегурочка».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА

танца Дагестана «Лезгинка», Московский государственный академический театр танца «Гжель», Государственный ансамбль песни и танца «Алтай», Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» имени Н.С. Надеждиной и многие другие. В круг участников этого фестиваля каждый год входят все новые и новые коллективы, представляющие уникальное народное танцевальное и музыкальное искусство нашей необъятной страны.

Для Айдару Шайдуллина нет малых и больших проектов. И любая деятельность для него значима прежде всего пользой и перспективой, конечным положительным результатом. Всё, что касается балета и танца, он может решить и организовать: будь то гастроль или разовый концерт, проведение спектакля или целого фестиваля, приглашение самых прославленных балетных звезд или именитых коллективов. Но есть в послужном списке Шайдуллина проекты, привлекающие не только правильными и нужными культурными задачами, но и стремлением к чистой классической форме, к образцовому содержанию. К таким проектам относятся Международный фестиваль балета имени Рудольфа Нуриева в Казани и Международный фестиваль балета в Кремле. Оба мероприятия на самом высоком уровне поддерживают интерес публики к академическому искусству.

Айдаром Шайдуллиным выстроены профессиональные отношения с различными продюсерскими организациями и творческими коллективами, театрами и концертными залами в России и за рубежом. Сам продюсер и его компания «Глобэкс промоушен» имеют заслуженный авторитет в артистической среде. Найти сегодня равного конкурента Шайдуллину сложно. Поскольку деятельность его полезна и конструктивна, созвучна важным государственным культурным инициативам. Подобные организаторы достойны в нашей стране поддержки и всестороннего внимания.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ
Фотографии из архива театра
«Кремлёвский балет».



Курбский. «Иван Грозный».

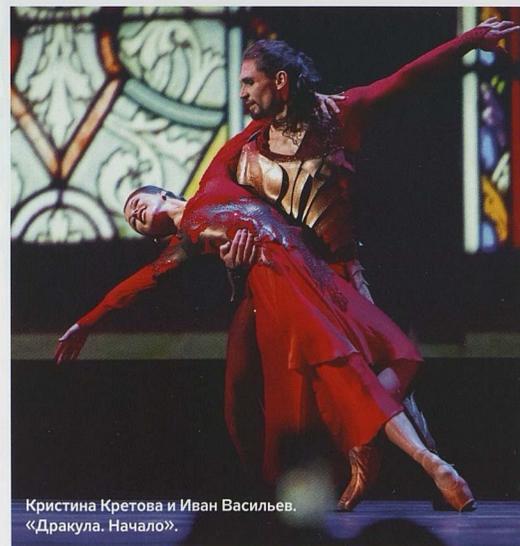
Фото
Михаила
ЛОГВИНОВА

Рождественский балет-гала

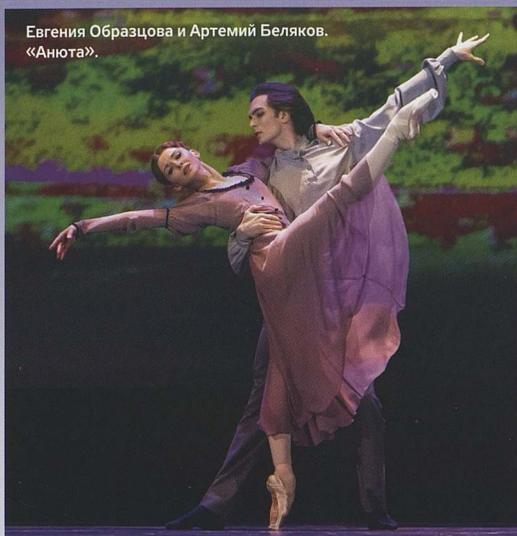
В этом году гала звезд мирового балета был посвящен великой русской балерине Екатерине Максимовой. Обратившись к зрителям перед началом концерта, ее знаменитый партнер по сцене и жизни Владимир Васильев подчеркнул, что соседство с таким именем на афише обязывает ко многому, но заявленный состав артистов обещал только положительные эмоции.

Т он был задан с самого начала – ностальгический, прозрачный, как сама эта история. «Фрагменты одной биографии» на музыку испанских композиторов в хореографии Васильева – кинематографичный эскиз одной далекой любви, адажио и два соло в южном городе, залитом полуденным солнцем, исполнили звезды Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Наталья Сомова и Георги Смилевски. Красивые линии и сдержанное благородство движений артистов стали достойным прологом вечера, тёплой вспышкой памяти и нежности к великой балерине и своей единственной.

Лирическая нота продолжала звучать в последующем за этим адажио из балета «Анюта» в исполнении премьеров Большого театра Евгении Образцовой и Артемия Белякова. Звенящий от пронзительной грусти и нежности дуэт на музыку Валерия Гаврилина в постановке Владимира Васильева был станцован технически почти идеально, но за прекрасными данными, изысканностью поз и выверенностью движений немного не хватило простоты, которая была свойственна первой Анюте – Екатерине Максимовой. А вот «Тарантелла» из того же балета в исполнении ведущей солистки Большого театра Кристины Кретовой, артистки умной и глубокой, хотя и радовала чистотой вращения и общей легкостью исполнения, как будто недодала эмоций в этом огненном номере.



Кристина Кретова и Иван Васильев.
«Дракула. Начало».



Евгения Образцова и Артемий Беляков.
«Анюта».

Следующее затем трудное как для исполнения, так и для восприятия адажио из балета Арама Хачатуряна «Спартак» в хореографии Георгия Ковтуна ярко и смело прозвучало в интерпретации прима-балерины Берлинской оперы Полины Семионовой и солиста Михайловского театра Ивана Зайцева. Страстность и харизма артистов отвлекли внимание от мучительно неудобной хореографии.



Полина Семионова и Иван Зайцев.
«Спартак».

После спартаковских страстей номер на музыку Э. Коутона «Два» хореографа Р. Малифанта в исполнении Роберто Болле совсем снизил эмоциональный градус гала. Совершенно предсказуемая схема подачи номера так называемой современной хореографии: вырубка – луч – фонограмма – статика – рельеф тела в движении, давно перестали быть новинкой и удивлять. Посредственная постановка, где есть движение ради движения и пустота по содержанию. Казалось, его можно назвать как угодно – «Два», «Три», «Ноль» или «Этюд номер 18», содержательно ничего в нем не изменится. К сожалению, таких номеров, отвечающих за современную хореографию, в репертуаре даже самых сильных артистов появилось великое множество. Номер всё не заканчивался, и росло чувство досады – не понятно, зачем везти такого прекрасного танцовщика, как Роберто Болле, чтобы показывать хореографию, которую если даже не лучше и с большим смыслом может исполнить любой «современщик».

В какой-то момент борьбы с трансом номера «Два» появилась мысль: а где же сказка? Где волшебство? Где та часть, кото-

рая отвечает за слово «Christmas» в названии концерта? Где же эта атмосфера чуда?

Из темноты и пустоты номера Роберто Болле зрителей уверенно и весело вырвал дуэт премьеров Большого Екатерины Крысановой и Владислава Лантратова в изящно-остроумном фрагменте из балета Жана Кристофа Майо на музыку Дмитрия Шостаковича «Укрощение строптивой». Кураж Лантратова, стосковавшегося по сцене после долгого перерыва из-за травмы, передавался его партнерше и всему залу, заражая весельем притихшую поначалу публику. Было чистым удовольствием смотреть за этим чудесным дуэтом: танцевали мастера, и был это не акт самолюбования звезд на сцене, но работа вдумчивых артистов, прячущих себя ради тех других двоих, чьи характеры рвались наружу сквозь музыку и хореографию – поговорить со зрителем лицом к лицу.

К концу первого отделения заданный вначале лиричный тон воспоминаний растаял, а рождественская атмосфера никак не появлялась. И даже закрывающее первое отделение па де де на музыку Чайковского из «Щелкунчика» в исполнении еще одной двойки премьеров Большого Нины Капцовой и Дениса Родькина показалось слабой попыткой оправдать название концерта.

После антракта, как часто бывает, дело пошло живее, артисты разогрелись и растанцевались. Нежный и спокойный номер в постановке Начо Дуато на музыку Шуберта «Без слов» Полины Семионовой и Ивана Зайцева в словах не нуждался – танцовщики так чувствовали друг друга, что их дуэт «читался» белло, на одном дыхании. В тон им аристократично и уверенно прозвучало адажио из балета Глазунова «Раймонда» в хореографии Петипа, исполненное Денисом Родькиным и Ниной Капцовой, наконец настроившихся друг на друга после прохладного и немного нервного «Щелкунчика».

К началу следующего (премьерного) номера и мотив памяти Екатерины Максимовой также ступедался, оставив на суд зрителя обычный крепкий гала-концерт. Одним из его спорных по содержанию, но, бесспорно, самых ярких по эффектности, моментов стал фрагмент из балета на музыку А. Тимонина в хореографии премьеры Михайловского театра Ивана Васильева «Дракула. Начало». Усомнившись во всем и сразу, начиная



Полина Семионова и Иван Зайцев. «Без слов».

с самой темы, с отдающего дешевым блокбастером названия, с кроваво-красных (всё-таки речь про Дракулу же) тонов в мультимедийном контенте и сомнительного вкуса костюмах, я с удивлением стала отмечать, что несмотря на всё это классическая и забытая в современных балетах форма па де де с антре, адажио, вариациями и кодой, с безыскусной в плане рисунка, но интересной для исполнителей-виртуозов Кристины Кретовой и Ивана Васильева хореографией, собранной понемногу из всех лучших дуэтов мира (но что важно, не как плагиат, а скорее как ученическое подражание великим), вот эта вся понятная, читаемая подача и история, и отношения в дуэте, и удовольствие самих танцовщиков показать свои впечатляющие возможности – всё вызывает понимание и, следовательно, одобрение зрителей, уставших от бессмысленного депрессивного черно-белого транса современной хореографии и просто желающих праздника, пусть и с явно чертовщиной. Немыслимые трюки молодого постановщика, очарование и темперамент его партнерши вызвали невероятный и искренний восторг публики.

В ином ключе, с не меньшим блеском, но с явно большей глубиной прозвучал диалог Полины Семионовой и Роберто Болле – «Серенада» из балета на музыку А. Черво «Кантата» хореографа М. Бигонцетти. Она дала возможность раскрыться и танцевальному, и драматическому потенциалу и танцовщицы, и ее талантливого партнера, который с облегчением окупился в волну танца – осмысленного, сложного, настоящего.

А предшествовавший им дуэт из балета «Призрачный бал» на музыку Фредерика Шопена в постановке Дмитрия Брянцева стал одной из жемчужин концерта. Плавные переходы подержек, текучий рисунок рук и ног, неуловимое и в то же время сильное течение хореографического текста, как невидимая река, со всеми нюансами и полутонами танца Натальи Сомовой и Георги Смилевски завораживали и качали, освежали волной прохлады и умиротворения, тихой, поэтической печали.

Ну и Гран па из балета «Дон Кихот» прозвучал ярким и мощным финальным аккордом благодаря блистательной технике и артистическому азарту Евгении Образцовой и Артемиа Белякова. Евгения, в расцвете красоты и физической формы, купалась в танце, как и ее партнер, радующий полновесностью и благородством жеста и движения, спокойной чистотой исполнения и партнерским рыцарством.

Что ж, пусть не до конца про Екатерину Максимову и совсем не про Рождество, но праздник был, и люди, выходя из зала, напевали, девочки кружились, мальчики скакали вокруг родителей, обсуждавших увиденное, и общий дух приподнятого настроения витал над толпой, растекающейся по Александровскому саду в мерцании новогодних огней.

Катя РОМАН
Фото Елены ПУШКИНОЙ

Наталья Сомова
и Георги Смилевски.
«Фрагменты
одной биографии».



Юбилейный фестиваль имени Аллы Шелест

В Самарском театре оперы и балета прошел XIX Фестиваль классического балета имени Аллы Шелест (руководители Светлана Хумарьян и Юрий Бурлака). Он отметил 100-летний юбилей со дня рождения выдающейся русской балерины и свое 25-летие. Программа фестиваля оказалась насыщенной разными событиями: в его рамках состоялась премьера

балета «Бахчисарайский фонтан» Бориса Асафьева – Ростислава Захарова, были представлены дивертисмент, гала-концерт и четыре спектакля со звездами российского балета. В танцевальном форуме приняла участие вся труппа самарского балета, чьи солисты нередко демонстрировали профессионализм достойный столичной сцены.

«Бахчисарайский фонтан»

На сцену Самарского театра оперы и балета «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Захарова перенесла известная петербургская балерина Дарья Павленко. Хорошо знакомясь с постановкой (она исполняла в ней партии Марии и Заремы) постаралась сохранить захаровский текст и вложить в самарских артистов то высокое отношение к образному искусству, которое закладывалось еще во времена первой постановки «Фонтана» в Ленинградском театре оперы и балета (Мариинском театре). Художественное оформление балета, близкое реалиям времени и сюжету поэмы, по историческим эскизам Валентины Ходасевич осуществили Андрей Войтенко (художник-постановщик) и Татьяна Ногонова (художник по костюмам). Художник по свету Александр Наумов. Дирижером-постановщиком выступил Евгений Хохлов.

«Бахчисарайский фонтан» в Самаре – абсолютно узнаваемый по режиссерской и хореографической концепции, некогда реализованной мастером драмбалета. И ощущения, что работающие здесь принципы устарели, нет. Во взаимодействии танца и пантомимы усиливается драматичность действия спектакля, происходит его эмоциональное насыщение.

Создавая драматический балет, а не драму с танцами, Захаров не стремился перейти границу между сценическими видами искусства (в чем его не раз обвиняли). Он работал на балет и для балета, разными способами драматизируя его танцевальное действие. Так он ввел в свой спектакль танцевальные партии Вацлава и Нурали (таких героев у Пушкина нет), чтобы на их

фоне пантомимный пушкинский Гирей предстал более выразительным... И потом, несмотря на значимость актерской подачи, в «Фонтане» у Захарова танцевальных сцен не меньше, чем пантомимных. Чаще это сцены массовые, где решаются сложные хореографические задачи.

Задуманное Захаровым самарским артистам оказалось не так просто реализовать. Ведь подобный стиль нуждается в проработке и долгом усвоении (потому Захарову и были нужны застольные, предрепетиционные беседы с исполнителями). Однако растерянности и несобранности труппа на премьере не показала. Ее «Фонтан» «прозвучал» эмоционально и технически слаженно. Так запомнилась картина «Польского бала», где артисты с вниманием отнеслись к характеру таких танцев, как мазурка и краковяк. Здесь особенно была видна работа репетиторов, добившихся от исполнителей и нужных ракурсов корпуса, и должного темперамента. Доступно, ясно по эмоциям передали драму пушкинских героев солисты двух премьерных составов Ксения Овчинникова и Марина Накадзима (Мария), Анастасия Тетченко и Екатерина Панченко (Зарема), Игорь Кочуров и Сергей Гаген (Вацлав), Михаил Зиновьев (Гирей), Нурали (Сергей Гаген, Парвиз Кумайдонов). Правда, не хватило синхронности и актерской наполненности в татарской пляске. Поэтическому восприятию балета способствовало вокальное соло солистки сопрано (в разных составах Татьяна Гайворонская, Анастасия Лапа).

Сцена из первого действия. «Бахчисарайский фонтан».



«Баядерка»

На Шелестовском фестивале в этом спектакле выступили известные солисты Мариинского театра Оксана Скорик (Никия) и Евгений Иванченко (Солор). Обладающая великолепными данными, балерина по форме и содержанию Скорик показала самарцам свою Никию. И эта индийская храмовая танцовщица оказалась очень чутким, со стойким характером созданием. Первый выход Никии-Скорик – характеристика девушки, погруженной в религиозный ритуал. Отвергая любовные признания Великого брамина (Михаил Зиновьев), она утверждает себя как служительница храмового культа. Но Никия Скорик мгновенно преображается при встрече со своим возлюбленным Солором (Евгений Иванченко). В пантомимном дуэте Никии и Гамзатти (Ксения Овчинникова) Скорик показала естественную, обдуман-

ную игру, где ревность возникает, как вспышка, и, понятно, приведет к роковому концу. В танце со змеей балерина согласовала медленную и быструю части, показав отчаяние своей героини без эмоционального надрыда. В картине «Тени» Оксане Скорик, пускай небезупречно, но удалось отразить возвышенное состояние через технически сложную хореографию. Статный, легкий в прыжках Иванченко демонстрировал академический стиль исполнения. В дуэте со Скорик он не выглядел пылким, обнажающим свои переживания героем. Но нисколько не игнорируя актерские задачи, он выводил на первый план балерину.

Уверенно выглядел за дирижерским пультом Андрей Данилов. Оркестр под его управлением правильно соотносил темпы внутри номеров, ясно расставлял акценты и не растягивал паузы.

«Шопениана». Дивертисмент

«Шопениану» Михаила Фокина стоило увидеть ради гармоничного дуэта самарских солистов Марины Накадзима и Сергея Гагена. Танец этих и других солистов (Дарья Капшеникова и Маюка Сато) явился частью ожившей живописной картины с ясно прорисованными линиями кордебалета. Полноценный визуальный ряд «Шопенианы» был бы невозможен без музыки. Ее выразительное, интонационно точное звучание обеспечил оркестр под управлением Андрея Данилова.

Показанный после «Шопенианы» Дивертисмент соединил в своей программе хореографические произведения из разных времен – от позднего Петипа до Григоровича (многие из репертуара Аллы Шелест).

В яркой танцевальной палитре оказались имена самых выдающихся отечественных хореографов двух столетий. Сами же номера выгодно контрастировали по характеру и исполнению.

«Шопениана». Солисты – Марина Накадзима и Сергей Гаген.



«Жизель»

Самарская постановка «Жизели» (2008) принадлежит балетмейстеру Кириллу Шморгонеру. В данной версии на фестивале выступили звезды Большого театра Евгения Образцова (Жизель) и Руслан Скворцов (Альберт). Дирижер Андрей Данилов.

Образцова с первого же выхода «подключила» публику к истории своей героини. Ее селянка Жизель оказалась светлой, застенчивой, но не наивной девушкой. Аккуратная по манере балерина старалась проникнуть в чувства Жизели. И ей всегда искренне отвечал Альберт Руслана Скворцова. Их сельскую, чуть было расцветшую идиллию, нарушал Ганс (Дмитрий Сагдеев). Ему, совершающему разоблачение графа из ревности, суждено заплатить жизнью. Но это произойдет во втором действии. А в первом Образцова еще сумеет показать себя трагической актрисой, выразительно и последовательно исполнившей сцену

сумасшествия: от внезапного помутнения рассудка (сразу после жеста Батильды, указывающего на ее помолвку с Альбертом) до смертельного падения.

Холодный и безжалостный мир вилис губителен для каждого путника, осмелившегося туда проникнуть. Но именно внутри него Жизель и Альберт становятся по-настоящему близки, и именно здесь раскрываются их взаимные чувства. Такое сюжетное противоречие удалось поэтично передать Образцовой и Скворцову (близость с духом, а не с человеком дает возможность Альберту постичь силу подлинной любви, установить глубокую духовную связь). В партии Повелительницы вилис, неутомимой, вершащей быстрый суд Мирты выступила Анастасия Тетченко, в образном, технически чистом танце нисколько не уступившая ведущим солистам.

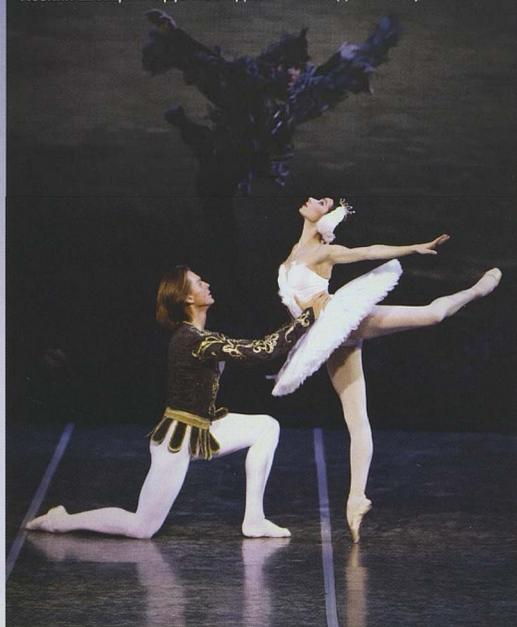
«Лебединое озеро»

В фестивальном «Лебедином озере» (постановка и новая хореографическая редакция Юрия Бурлаки, дирижер Евгений Хохлов) в партии Одетты-Одиллии выступила прима-балерина Московского Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Ксения Шевцова, партнером которой стал один из самых романтических принцев Большого театра Денис Родькин (Принц Зигфрид). Уже хорошо знакомая с артистической манерой Родькина самарская театральная публика еще раз убедилась в очень ценном его качестве – надежного партнера. Благодаря чему Шевцова чувствовала себя на сцене несквозанно.

Танцую в московском Музтеатре «Лебединое» в версии Владимира Бурмейстера, Шевцова немало привнесла бурмейстеровских нюансов в самарскую постановку. И это показалось уместным. За счет чего преобразился рисунок всей классической партии (по Петипа, Иванову, Горскому). Тот же, кто ожидал от Шевцовой эффектных и ярких танцевальных откровений, мог и разочароваться. Артистка, обладая превосходными профессиональными данными, не пыталась акцентировать на высоких экарте, гибких, как каучук, стопах и чувственной пластике. Она показала подлинную, близкую академической, балеринскую манеру без современных штампов и желания превратить технику в трюк.

Среди других исполнителей спектакля запомнились Марина Накадзима, Маюка Сато и Сергей Гаген (па де трау), Илья Черкасов (Придворный шут), Анастасия Тетченко и Дмитрий Мамутин (Русский танец), Гульназ Зарипова, Диего Эрнесто Кальдерон Армян, Аделия Камалиева, Дмитрий Сагдеев (Испанский танец).

Ксения Шевцова и Денис Родькин. «Лебединое озеро».



Шелест-гала

Большой гала-концерт стал самым насыщенным фестивальным событием (дирижер Андрей Данилов). В его программе, составленной в основном из репертуара Аллы Шелест, можно было увидеть отдельные номера и целые танцевальные картины. Но если гастролеры показали то, что есть в их постоянном творческом багаже, то самарские танцовщики специально для Шелест-гала выучили и отрепетировали шесть действенных фрагментов из классических балетов.

Качественная по исполнению, нетрафаретная программа концерта показала значительный потенциал местной балетной труппы.

В поэтичной хореографической картине из «Медного всадника» (хореография Ростислава Захарова, постановка и новая редакция Юрия Бурлаки) сразу же привлекла музыка Глиэра в лучших традициях русского симфонизма. Мелодичная, проникновенно-лирическая, она вдохновила артистов (Параша – Екатерина Панченко, Евгений – Дмитрий Пономарёв) на романтическую с темой вальса сцену.

Заводная и необычайно колоритная музыка «Гаянэ» Арама Хачатуряна увлекла в стихию изобретательных по движениям характерных танцев (хореография Нины Анисимовой), исполненных такими выразительными солистами, как Дмитрий Сагдеев (танец Шалахо, Танец с саблями) и Гульназ Зарипова (Танец с саблями). «Гаянэ» и другие балеты, отличающиеся яркими национальными красками, в советские времена указывали самый верный путь к развитию классического балета – за счет своеобразия танцев разных народов. Оттуда черпая «ресурсы», классика значительно обновлялась и не застывала в одних и тех же формах. И пример такой хореографии представили на концерте Сергей Гаген (Армен) и Марина Накадзима (Гаянэ), в чьих

танцах гармонично соединились классический и характерный (с элементами кавказского) танцы.

Большое классическое па из «Лауренсии» (хореография Вахтanga Чабукиани), соединяющее в себе классический танец и стилизованную Испанию, по эмоциям и праздничному настрою можно поставить в один ряд с каким-нибудь Гран па Мариуса Петипа. Virtuозный, искусный танец здесь погружает в свою стихию. В этом номере свое мастерство смогли показать Ксения Овчинникова (Лауренсия), Парвиз Кумайдонов (Фрондо) и другие солисты Самарского театра.

Подготовка к Фестивалю имени Аллы Шелест всегда занимает много времени у его организаторов. Идея должна родиться и созреть, а обстоятельства сложиться так, чтобы зрители могли увидеть самое лучшее и интересное в мире балета на Самарской сцене.

Привнести новое в программу фестиваля сложно, но это получается у Светланы Хумарьян и Юрия Бурлаки. Благодаря данному тандему на фестивале появляются новые звезды, и классика видна самарцам в обновленном прочтении. Большую подготовительную работу к фестивалю провели педагоги-репетиторы Ольга Бараховская, Валерий Коньков, Александр Петров, Валентина Пономаренко, Ольга Савельева и Алексей Семёнов.

XIX Фестиваль классического балета имени Аллы Шелест прошел, но обязательно должен быть и следующий. С тем, чтобы Самара и его главный музыкальный театр оставались центром притяжения для всех, кто любит балет.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ
Фото Антона СЕНЬКО

Насладились, подивились, над вымыслом слезами облились

«Стерх» прилетает в Якутск раз в два года. Балетный фестиваль, названный высоко парящей в поднебесье царственной птицей, был юбилейным. Стоит ли говорить, что праздник балета в столице Республики Саха (Якутия) давно вписался в фестивальную палитру России и стал заметным культурным событием отечества, резонирующим далеко за его пределами. Подчеркнем и другую очевидность — проведение столь масштабного форума в любых социально-экономических условиях — это своеобразный творческий подвиг. И на сей раз «Стерх» гордо взмахнул крылами над балетными просторами, осенев танцовщиков России, Италии, Кореи, Эстонии и Японии.

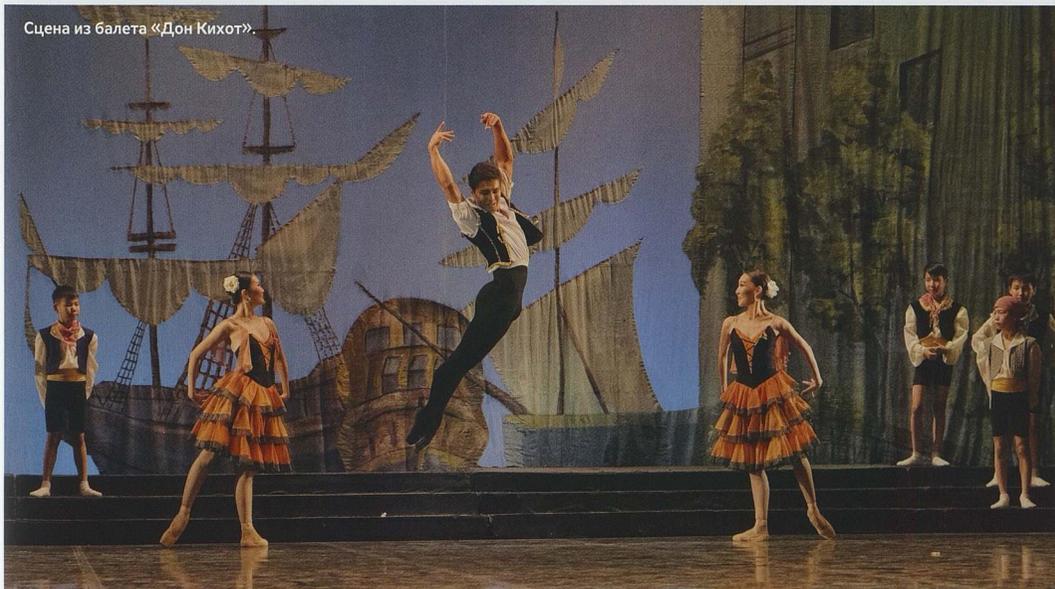
Открытие прошло торжественно. Начали с видео-приветствий людей, тесно связанных с фестивалем: Натальи Садовской, Валерии Уральской, Сергея Усанова... Затем на сцену поднялся Председатель Правительства Республики Саха (Якутия) Владимир Солодов, который вручил участникам и гостям фестиваля знаки отличия и благодарственные письма. А заместитель Министра культуры Марина Силина, по профессии оперная певица, и вовсе не пропустила ни одного фестивального вечера. В пример другим российским чиновникам.

Афиша, состоявшая из четырех спектаклей и гала-концерта, была тщательно продумана художественным руководителем фестиваля и главным балетмейстером Якутского театра оперы и балета Марией Сайдыкуловой. Пожалуй, она удовлетворила вкусы любителей классики («Лебединое озеро», «Корсар» и «Дон Кихот»), героики («Спартак»), современных балетных изысканий, которые представил заключительный гала-концерт. Впервые ведущим фестивальных программ стал профессиональнейший Геннадий Янин, который сочетает в себе знания и опыт танцовщика-актера, а также качества умелого «лектора». Его содержательное и яркое по форме вступительное слово открывало зрителям интересные факты истории того спектакля, который через минуту предстояло увидеть.

Начали фестивальную неделю «Лебединым озером» в редакции Юрия Григоровича. Здесь возник любопытный ансамбль артистов, приглашенных из Михайловского театра, — Екатерины Борченко (Одетта-Одиллия), Никиты Четверикова (Принц Зигфрид) и якутских танцовщиков Тимофея Федотова (Злой гений) и Павла Необутова (Шут). Не подкачали и солистки па де трау Ксения Лукина, Мария Артамонова, а также Юлия Мярина, Динара Гасанбалаева и Венера Федотова. Партия Злого гения потребовала от Тимофея Федотова недюжинного физического ресурса, а эскапады бойкого Павла Необутова сработали на визуальный образ весельчака, развлекающего гостей и преданного Принцу. Никита Четвериков — прирожденный лирик. Танцует он так, словно воспроизводит методические указания учебника по хореографии. Но при этом выглядит поэтично. Екатерина Борченко полна внутренней напряженности.

Благодаря внешним данным балерина создает рельефный визуальный образ. Ее Одетта отличается строгостью рисунка, Одиллия, напротив, бросает вызов этому мягкому и мечтательному Принцу. Но главным героем спектакля стал женский якутский кордебалет, приведенный к единому исполнительскому стилю, прекрасно отрепетированный и музыкальный.

Сцена из балета «Дон Кихот».



Знаменитые перипетии отношений Китри, Базиля и Гамаша, а также Дон Кихота и Санчо Пансы в сравнении с «Лебединым озером» прозвучали несколько глуше. Сам спектакль нуждается в пересмотре хореографической структуры, обновлении всего, включая оркестровое звучание, музыкальные темпы и декорации. Здесь прежде всего выделим великолепного Сарыяла Афанасьева, чей элегантный Эспада действительно превращает партию в бенефис. Запомнилась изящная Анастасия Платонова в роли Амурчика. С актерскими задачами неплохо справляются Ренат Хон (Дон Кихот), Станислав Местников (Санчо Панса), Михаил Дмитриев (Гамаш), Эдуард Аманатов (Трактирщик Лоренцо).

Для исполнения главной мужской партии – Базиля прибыл Бахтияр Адамжан. Солист балета театра «Астана опера» был вполне предсказуем. Технических препятствия у танцовщика нет, и он щедро поражал зрителей своими головоломными трюками. Базиль, как и Работорговец Ланкедем в следующем по расписанию «Корсаре», держится, мягко говоря, уверенно, «по-хозяйски» и не боится электризовать публику. Странно только, что в вариации *pas d'esclave* Адамжан «слотнул» такой эффектный и неотъемлемый здесь элемент, как пикировка с высоты прыжка в глубокое *grand plie*. Соревноваться с техникой казахского виртуоза сложно, и Екатерина Байбаева (Марийский театр оперы и балета имени Эрика Сапаева) в роли Китри старалась выложиться максимально насколько смогла.

Раз уж заговорили о «Корсаре», сделаем небольшую остановку на нем. Версия Мариинского театра оказалась несколько купированной. При этом основные хореографические жемчужины, вроде упомянутого *Pas d'esclave*, трио Одалисок или картины «Оживленный сад», бережно сохранены. Вообще с постановочной точки зрения балет Петипа по мотивам поэмы Байрона чрезвычайно сложен. Одно только разрушение корабля, напарывающегося в бурю на скалы, чего стоит! А многофигурный классический ансамбль! А солирные вариации Ксении Лукиной, Марии Артамоновой, Анастасии Платоновой! Или пламенный Форбан (Динара Гасанбаева и Леонид Попов), буйный Алжирский танец (солистка Алена Старинченко) и томный Палестинский (солистка Александра Ларева) картин «Рынок», «Грот» и «Дворец Сеид паши»! Казалось, что спектакль большого стиля, рожденный Императорской сценой, в Якутске не воспроизвести. Но тревоги оправдались лишь отчасти. Сцену разбушевавшейся морской стихии и гибели корабля как раз разыграли весьма убедительно. Компактно представлен и знаменитый «Оживленный сад». А вот сюжетная завязка прозвучала скороговоркой: история предателя Бирбанто осталась для автора этих строк загадкой.

На «переднем крае» труднейшей классической хореографии оказались Венера Федотова (Медора) и Мария Кузьмина (Гюльнара), и обе артистки в целом вышли из испытания победительницами. Великолепен и Валерий Аргунов (Али), в котором видится значительный танцовщик-премьер якутского балета.

В партии Конрада зрители приветствовали Артёма Пугачева (Новосибирский театр оперы и балета). Неправдоподобно худощавый, тонкокостный, под два метра ростом, он умудряется взмывать в воздух и быть образительно-выразительным на земле. Танцовщик героической темы? Да, так бесстрашно его Конрад бросался на защиту любимой женщины, расправлялся с взбунтовавшимися корсарам. Но проявилась она и в «Спартаке», где Пугачев облачился в латы Красса.

И снова спектакль Григоровича, рожденный из столичных подмостков, не слишком много потерял на сцене региональной.

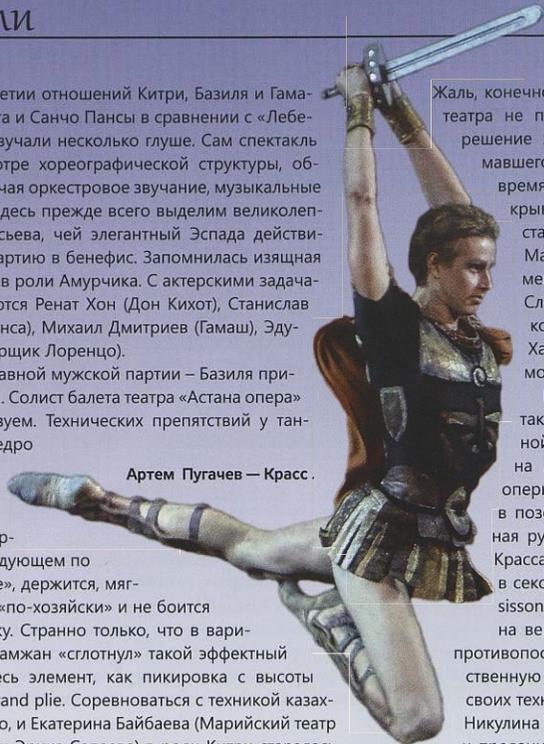
Жаль, конечно, что техническое оснащение Якутского театра не позволило воспроизвести изумительное решение художника Симона Вирсаладзе, придумавшего «дышащий» тент, который должен всё время менять конфигурацию, по-разному накрывая героев античной трагедии. «Спартак» стал царством мужского кордебалета, хотя Мария Сайддыкулова и нашла в нем моменты, где еще больше подтянуть артистов. Словно подменили оркестр. Под палочкой Николая Пикутского партитура Арама Хачатуряна зазвучала сочно и эпически мощно.

По своему актерскому составу спектакль получился царским. Образ холодной и расчетливой Эгины органично лег на Анну Одинцову (Новосибирский театр оперы и балета). Изыщными были ее *sissonne* в позе высокого *attitude* («в кольцо»). Опытная рука ее куртизанки направляла молодого Красса, темперамент которого проявился не в сексуальных утехх, но дугообразно-упругих *sissonne soubresaut*. Волею судеб вознесенный на вершины власти, этот амбициозный юнец противопоставлял духовной мощи Спартака не собственную силу, а силу римских легионов. На высоте своих технических и актерских способностей Анна Никулина (Большой театр), чья нежная, трепетная и преданная Фригия и впрямь заставила зрителей проливать слезы сочувствия героине. В репертуаре Михаила Лобухина (Большой театр) роль Спартака выстает одним из художественных открытий танцовщика. Он и впрямь сегодня один из лучших исполнителей роли свободолюбивого раба-мученика на главной российской сцене. Для Лобухина Спартак – человек большого мужества, большой души и непокоренной воли. Наматывает ли он *pigeuettes*, пронзает ли пространство колкими *pas de chat*, уверенно ли носит и держит партнершу или осмысленно жестикулирует – всё это вместе отмечено печатью крайней эмоциональности, предельного внутреннего напряжения. Не удивительно, что «Спартак» в таком ансамбле достиг художественного апогея фестиваля.

Заключительный гала-концерт затрутил свою интригу не только тем, что на сцене появились новые исполнители, а те, кто уже выступил ранее, предстал в ином ракурсе. Кажется, Терпсихора проверяла артистов на прочность, умение выходить из любой каверзной ситуации. То балерину собьет с вертикальной оси на шестнадцати фузте, а ее коллеге не хватит сил дотянуть до конца музыкальной фразы тридцати двух оборотов. Вдруг артист, приземлившись после сю де баск, споткнется, а потом еще и киксанёт, на ходу переудам блеснуть разножкой. «На ровном месте» другой танцовщик не усидит на одном колене и, увлекая за собой партнершу, заставит очень чуткую и благодарную якутскую публику ахнуть. Однако всё это придало концерту особую живость и создало неповторимую атмосферу единения сцены и зрительного зала.

В образе Фоконского Петрушки благоприятное впечатление произвел Павел Окунев (Московский Детский музыкальный театр имени Н. Сац). Его тряпичная кукла подгибалась на перекрученных ватных ногах, но страдала с пронзительностью самого живого, легкораняемого существа из плоти и крови.

Послав последнюю мольбу воображаемой Мирте, бездыханно рухнул Альберт Артёма Пугачева. Классическая хореография тоже в арсенале танцовщика. Но одно из самых ярких впечатлений оставил его дуэт с Анной Одинцовой из балета «SSSS» («Шепот»), поставленного Эдвардом Клягом на музыку Шопена. Среди номеров современной хореографии гала-концерта эта



Артём Пугачев — Красс.

хореографическая новелла оказалась самой изобретательной по хореографической лексике и художественно завершенной. К тому же была замечательно воплощена пластически. Женское соло Марии Петуховой из театра «Эстония» («Вопреки» хореография Юрия Петухова на музыку Вивальди) и Екатерины Байбаевой («Первый поцелуй» Павла Глухова на музыку Сен-Санса) разбил монолог завидно сложного итальянца Франческо Пиччини под названием Returning Home. Если Глухов представил «Первый поцелуй» почти как драму юной души, то хореограф Дебора Феррато увидела трагический финал возвращения домохозяйки коленопреломленной позой человека, распятого на кресте.

«Пятая позиция и пространство» (муз. А. Ното, хор. Ким Сонгин) в исполнении артистов «Современного театра балета Ян» из Сеула (Республика Корея) и вовсе затуманила сознание в попытке разгадать замысел постановки, где несколько девушек в темных платьях силуэта XVIII века с огромными передними вырезами юбок совершали различные па. Иногда к ним присоединялся парень в черных брюках, тенниске и пиджаке. Соотнести это «действие» с названием композиции не берусь.

Надежда Цветкова и Владимир Морозов (артисты Краснодарского театра балета Юрия Григоровича) исполнили адажио Ширин и Ферхада из «Легенды о любви», в котором были по-восточному декоративны. Второй их дуэт – «Мелодия любви» на музыку Чайковского артисты исполнили с музыкальной кантиленой. С точки зрения хореографии открытый этот дуэт не сделал, но зато был грамотно скомпонован постановщиком Олегом Рачковским.

В образе шотландского фермера Джеймса с силой отбойного молота отчеканил Павел Необутов *entrechat six en pas de deux* из балета «Сильфида». Небольшого роста крепыш с крестьянской удалью был выигрышным партнером Юлии Мяриной. Но ператанцевал всех безупречный с точки зрения техники Коя Окава.

Вместе с Мидори Терада неказистый японец представил весь арсенал мужского танца в образе бога ветра Вайю в па де де из балета «Талисман».

В создании отрицательных образов Михаил Лобухин не знает себе равных. Его Яшка, превращающийся в уважаемого Мсье Жака в ресторане «Золотой век» (балет с тем же названием) сочетает отталкивающие качества человеческой природы и внешнюю привлекательность порока. Точная фигурка Анны Никулиной в роли Мадемуазель Марго напоминала черный бриллиант, излучающий благородно-мерцающее свечение. Пластикой пантеры она легко взбиралась на загривок партнера, превратившись в эффектную нэпманскую диву.

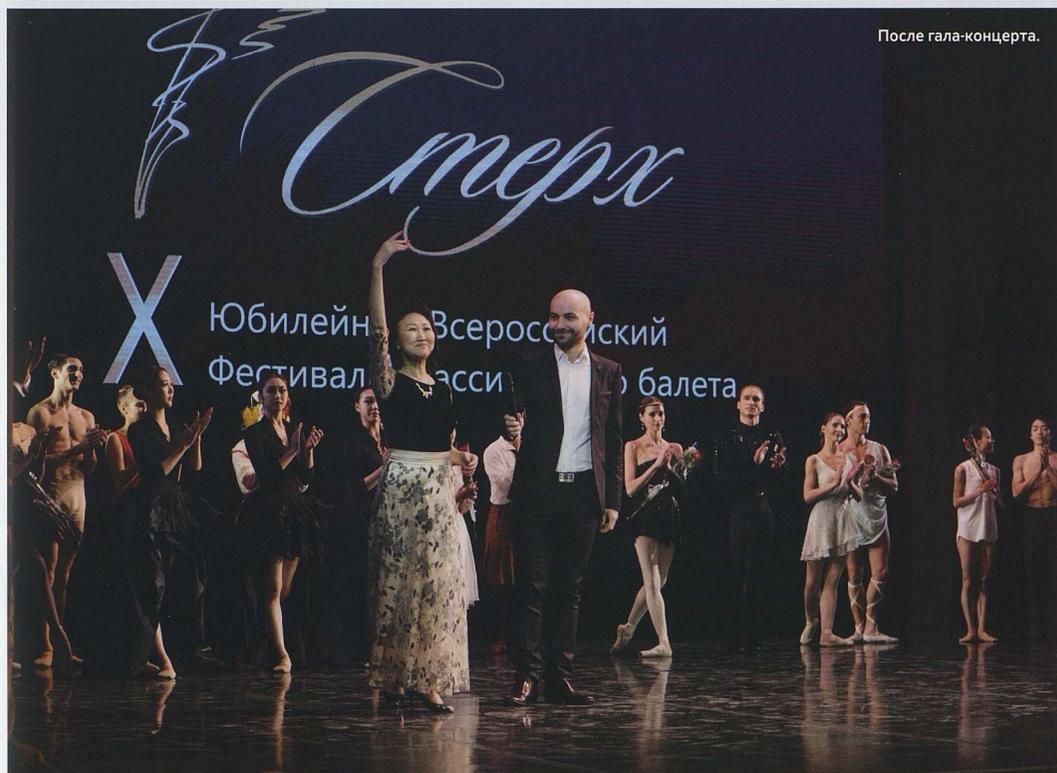
Фестиваль предложил зрителям не только живые сценические моменты. Запечатленные в фотографиях на стендах фойе, они позволили оглянуться в прошлое этого праздника. Организованный визит в Якутскую балетную школу (колледж) имени Аксении и Натальи Посельских познакомил с историей профессионального балетного образования в республике и замечательными условиями, которые созданы для формирования балетных артистов новых поколений.

Пресс-конференция с участием заместителя Министра культуры и духовного развития Республики Саха Марины Силиной, нового директора театра Сергея Юнгана и главного балетмейстера Якутского театра оперы и балета Марии Сайдыкуловой вышла за пределы информационного формата и стала своеобразным круглым столом, за которым обсуждались пути совершенствования хореографического искусства в Якутии и расширения зрительской аудитории.

Еще одна страница фестивальной летописи перевернута. «Стерх» улетел, но обещал непременно вернуться.

Александр МАКСОВ

Фото Василия КРИВОШАПКИНА



После гала-концерта.

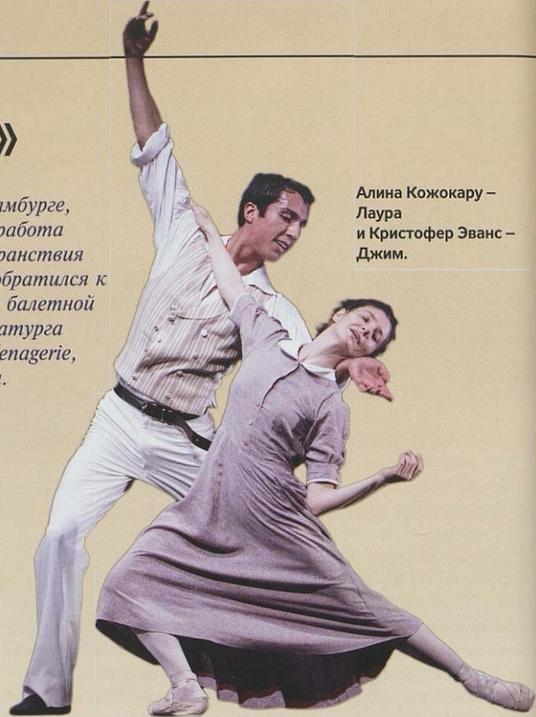
«Стеклянный зверинец»

Балетная премьера, прошедшая 1 декабря 2019 года в Гамбурге, не могла не привлечь внимания прежде всего как новая работа Джона Ноймайера, продолжающего свои творческие странствия по миру высокой литературы. На этот раз хореограф обратился к произведению, прежде никогда не представлявшемуся на балетной сцене, — камерной пьесе известного американского драматурга Тенниси Уильямса «Стеклянный зверинец» (The Glass Menagerie, 1944), на первый взгляд мало приспособленной для танца.

Он написана как воспоминание автора-писателя о своей юности, о жизни в семье с матерью Аmandой и сестрой Лаурой, глубоко несчастной из-за хромоты. Смотря в прошлое, автор «Стеклянного зверинца» выписывает картину далеких от идиллии отношений близких людей, которые живут каждый своей жизнью, а вместе с тем крепко связаны друг с другом. Эта неразрывная паутина их обоюдной зависимости — из-за любви, привычки, чувства долга — создает замкнутый круг существования, в котором все повторяется изо дня в день и ничего нового не происходит. Однако обыденность как будто отступает на время взволнованного ожидания гостя — возможного жениха для Лауры. Судьба играет злую шутку: визитер, затронувший чувства девушки и зародивший в ней надежду на любовь, признается, что он помолвлен и опаздывает на свидание к невесте. Мать обращает весь свой гнев на сына, пригласившего неподходящего молодого человека. Скандал переполняет чашу терпения героя, и он навсегда покидает родной дом. Всю жизнь он будет помнить о печальной участи сестры...

Балет открывается театральным чудом — превращением расположенного наискось сцены высокого помоста в поверхность моря с бегущими лазоревыми волнами. Свет, сценография, монтаж музыкальной партитуры из произведений Ч. Айвза, Ф. Гласа и других — всё в постановке, а не только хореография, принадлежит авторству Ноймайера и несет печать его многообразности. Пространство трансформируется в то или иное место действия словно нажатием какой-то кнопки, мыслью инженера-архитектора, незаметно добавляющего или убирающего детали обстановки, меняющего функции и вид предметов так, как нельзя заранее предвидеть. Простая квартира и в ней комната, в которой происходит главная часть первого и всё второе действие, внезапно огораживается от зрителя прозрачной стеной (также внезапно исчезающей), становясь подобием аквариума с заключенными в нем обитателями. В этот миг не коллекция хрупких игрушек Лауры, а сам дом, сама семья воспринимается «стеклянным зверинцем», готовым вдребезги разбиться во внутренних и внешних передрягах. Даже в отсутствии перегородки герои будут упирать ладони в воздух, ощущая незримую преграду для выхода на волю.

В сценическую красоту начальной морской сцены внедряется светлое, «заоблачное» звучание оркестра (за «лирику» в балете отвечает музыка Ч. Айвза), длящееся на протяжении знакомства с основными героями балета — семьей Уингфилд. Первым на возвышении высветливается мужчина, смотрящий на волны как будто с борта корабля. Это взрослый Тенниси (Э. Резавов), рассказчик, чьи воспоминания служат переходом в прошлое — в его юность, когда он был, в лице другого исполнителя, юношей Томом (Ф. Пакет). В спектакле Тенниси часто будет находиться там, где Том, выступая его хореографическим дублером, композиционно удавая его голос, подменяя его в действиях или наблюдая все происходящее. В отличие от пьесы в балете



Алина Кожокару —
Лаура
и Кристофер Эванс —
Джим.

прибавляется и третий alter ego — мальчик, неразлучный с листом бумаги и карандашом. Луч прожектора находит его справа на полу, с упоением рисуя, но тотчас вскакивающим навстречу девочке, идущей с костылем, после, также хромая, явится ей на подмену взрослая Лаура (А. Кожокару). Но сначала дети играют вместе с матерью (П. Фриза), которая прячется под белой простыней, изображая привидение... Все явленные в экспозиции герои в итоге садят за семейный стол и возьмутся дружно за руки, как в хороводном круге. Но, повторяясь далее, этот знак общности оборачивается то хаотичной «путаницей», то символом жизненных силков, которые сдерживают каждого, не позволяя свободно следовать своим желаниям.

В многоэпизодном действии балета Ноймайер дает динамичную «раскадровку» показательных моментов жизни простых американцев на выходе из Великой депрессии (1940-е). Спешащая толпа на улице, деловитые клерки, раскованно танцующие пары, голливудские мюзиклы с красотками, азартные спортсмены и болельщики — всё в этих массовках говорит о том, что их ставил хореограф, родившийся и выросший в той среде. Стилизацией под «фабрику грез» кажутся сцены с Аmandой Уингфилд, живущей воспоминаниями о своем успехе у мужчин. Слово кинодива, она царит в руках и на руках поклонников, являющихся в белоснежных смокингах с белыми букетами, что одновременно делает эти ансамбли фантазией на тему «белого балета». Но приподнимающая над землей «американская мечта» не имеет ничего общего с реальностью, в которой Аманда носится среди толпы с чემоданом на колесах в поисках покупательниц своих журналов...

В длительном первом акте ни один из героев не обижен своим временем. Главные из них — Том и Лаура — выписаны в духе психологических портретов, с пристальным вниманием к их внутреннему миру.

«Вырастающий» из ребенка юноша Том жаждет быть художником — Ноймайер меняет поэтическое призвание героя Уильямса на страсть к рисованию (для визуализации ее в действии). Кульминацией этой линии служит в первом акте сцена творчества героя, когда Том учится писать с натуры. Чтобы передать на бумаге образ позирующего ему друга, он буквально с ним срис-

тается, изучает и обласкивает его тело, отчего взаимодействие художника с моделью балансирует на грани соблазна и любви... Безусловно, Ноймайер в своем воплощении героя учитывает гомосексуальные реалии биографии самого Уильямса, которые, правда, в пьесе «Стеклозверинец» едва заметны, скрыты в подтексте слов. В балете же слова и ремарки драматурга переходят в зримые картины, чей смысл определяет сам хореограф. Так, восторженный рассказ Тома о представлении Волшебника Мальволио и полученном от него радужном шарфе ведет к появлению в спектакле сцены в мужском клубе с показом фокусов Мальволио, переходящих в еще один недвусмысленный дуэт оболочения, своего рода эротическую инициацию юного Тома. И всё-таки повествование концентрируется прежде всего на внутренней драме героя, переживании им своей нереализованности. Уставший от вечных приставаний матери, от равнодушия к его таланту, Том, словно пойманная птица, бьется о ту самую стеклянную перегородку, за которой лежит манящий мир. Но в действительности «за стеклом» его ждет лишь ненавистная работа у бесконечного конвейера с перекидыванием обувных коробок. Герой растворяется среди клерков в униформе, выделяясь из них только в момент своего бунта против всей груды коробок. Метания Тома завершаются в балете сжиганием всех мостов – безвозвратным разрывом с домом и семьей.

Не принимает жизни в социуме (эпизод в машинописном бюро) и сестра Тома Лаура. Именно эта знаменитая героиня «не от мира сего», так называемая «Голубая роза», привлекла внимание Ноймайера к «Стеклозверинцу» Уильямса, когда он искал идею балета для любимой им балерины Алины Кожокару. Роль Лауры Уингфилд идеально подошла ее лирической индивидуальности, неброской внешности, деликатной сценической харизме. Ей не приходилось ничего изображать намеренно, печать застенчивости и душевной ранимости всегда отличает исполнение Кожокару. Решение образа Лауры в балете, казалось бы, могла затруднить предписанная героине хромота, однако хореограф не только не отказался от этого мотива, а выстроил на нем всю концепцию роли, включая специфический ход-лейтмотив, в какие-то моменты разную обувь на ногах (пуант и туфель), иногда палку для ходьбы. Но всё это только точка отсчета,

так сказать, наглядная физическая привязка Лауры к ее увечью, к ее печальной земной доле. А далее совершаются метаморфозы: отрыв героини от пола и ее свободное, уже без признаков болезни, движение в воздухе, ее полеты на крыльях фантазии – запоминающиеся танцевальные моменты балета.

Хореографическое воплощение мечтаний Лауры в первом акте совершается через партнеров, введенных балетмейстером для этих лирических дуэтов: оживающего Единорога из ее стеклянного зверинца и воображаемого возлюбленного, героя романа и фильма «Унесенные ветром» Ретта Батлера. Во втором действии «воспарение» Лауры происходит в руках ее гостя Джима, как осуществление заветной мечты о любви и счастье. После набранной «высоты чувств», когда героиня, кажется, несется по воздушной орбите над сценой, ее «возвращение» на землю и уход кавалера ощущаются особенно остро. И здесь Ноймайер, в отличие от Уильямса, оставляющего открытым вопрос, есть ли у сбежавшего гостя невеста или это выдумка, чтобы ему ретироваться, дает прямой ответ.

...Раздается громкий стук – почти «стук судьбы в дом». Дверь распахивается – и на пороге возникает гламурная девица в розовой одежде, заключающая в объятия бросившегося к ней Джима. Короткая мизансцена несет в себе и наглядное сравнение двух героинь, и ассоциацию с Жизелью и Батильдой, и метафору-антитезу «голубой» и обыкновенной «розы», и развенчание героя с его пошлым выбором. Так лопаются в спектакле мыльный пузырь собирательного образа красавчика Джима, чья партия в разных личинах (школьный чемпион, «модель» Тома, «Ретт Батлер», гость семьи Уингфилд) исполняется одним танцовщиком (К. Эван)...

Завершение балета рождает его трагическое послевкусие. Лаура сидит возле подсвечника с горящими свечами. Издали, словно из будущего в прошлое, снова идет Теннесси. Количество огня начинает уменьшаться. И в тот момент, когда брат оказывается за спиной, героиня задувает последнюю свечу, погружая сцену в экзистенциальный мрак... Спорить или нет с этим финалом ноймайеровского «Стеклозверинца»? Ведь так хочется верить, что душа Лауры – это горящая свеча в ночи.

Наталья ЗОСУЛИНА
Photo by Kiran West

Сцена из балета.



«БЕЖАР БАЛЕТ ЛОЗАННЫ» ТРИУМФАЛЬНО ОТКРЫЛ 22-й ФЕСТИВАЛЬ ТАНЦА В КАННАХ



Жиль Роман и труппа «Бежар балет Лозанны».

Photo by BBL_LaureN Pasche

Фестиваль танца в Каннах, проходящий раз в два года под патронажем городской мэрии, является престижной международной витриной современной хореографии. Нынешний сезон фестиваля великолепно организовала Брижитт Лефевр, которая 20 лет была директором балета Парижской оперы. Имея уникальный опыт и знания по руководству и программированию репертуара крупнейшей французской труппы, Лефевр продолжила в Каннах свое пылкое исследование искусства танца. По сравнению с двумя предыдущими сезонами, прошедшими под ее руководством, новая программа оказалась наиболее масштабной, насыщенной и разнообразной. Нынешний фестиваль стал необычайно увлекательным путешествием в современный мир танца. Влюбленная в искусство хореографии Лефевр приготовила для публики множество интересных открытий и очаровательных сюрпризов. Многоликая панорама биеннале, объединившая разные стили, формы и направления танца, включала 21 спектакль. На протяжении трех декабрьских уикэндов 24 труппы из 11 стран показали свои последние постановки и знаковые произведения, отразив эклектичный взгляд на хореографическое искусство, сочетающий в себе превосходство классического танца, смелый современный опыт, энергию хип-хопа, возрожденные танцы предков, поэтические произведения и инновационные художественные сли-

яния. Событием фестиваля стала «Жизель» в исполнении балетной труппы Московского академического Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Высокопрофессиональный коллектив не выступал во Франции 64 года. Теперь он приехал в Канны во главе со своим художественным руководителем Лораном Илером, который был этуалью Парижской оперы и теперь восстановил для московской труппы «Жизель» – бессмертный шедевр балетной классики. Каннский фестиваль танца украсили мировые премьеры трех пьес: «Магма» – оригинальное творение Кристиана Риззо с дуэтом Мари-Аньес Жило, этуали Парижской оперы, и звезды фламенко Андреса Марина; «Матушка гусыня» – сказочное представление в постановке Марион Леви с участием Каннского оркестра и студентов Высшего национального танцевального центра имени Розеллы Хайтауэр; «Баттерфляй» – оригинальная композиция танца хип-хоп в рафинированной хореографии Макаэля Лё Мера.

«Бежар балет Лозанны» – плодотворный альянс традиций и новаций

Открытие биеннале состоялось в каннском Дворце фестиваля, где обычно проходит знаменитый кинофестиваль. Хрустальный Дворец празднично светился яркими огнями, а на его фронтоне лучезарно сверкала огромная красочная афиша Фестиваля танца. По беломраморной лестнице Дворца, покрытой красной ковровой дорожкой, шли на встречу с высоким искусством бесчисленные любители танца, предвкушая открытия и наслаждения. Ожидания зрителей, до предела заполнивших большой зал Дворца, полностью оправдались. Предваряя спектакль, на сцене появились Давид Лиснар – мэр города Канн и Брижитт Лефевр – художественный руководитель фестиваля. Они поздравили публику с началом праздника танца, рассказали о достоинствах и особенностях нынешнего фестиваля, о расширении его формата и географии, представили его яркие моменты



Элизабет Рос и Жюльен Фавро. «Бежар празднует Мориса». «Гамлет».

Photo by BBL_Gregory Bardon



и крупные события. В завершении выступления Лиснар и Лефевр пожелали успеха всем участникам фестиваля, а также многочисленным гостям, приехавшим из разных городов Франции и ряда европейских стран.

Фестиваль открыла прославленная труппа «Бежар балет Лозанны». Она была создана в 1987 году, когда Морис Бежар покинул Théâtre de la Monnaie и Брюссель, чтобы начать новый творческий этап в Лозанне. Харизматичный и прозорливый хореограф распустил легендарную труппу «Балет XX века» и через шесть недель сформировал новый коллектив «Бежар балет Лозанны». В 2017 году он отмечал двойную дату: 30-летие труппы и 10-летие со дня смерти её основателя. После кончины Бежара (22 ноября 2007 года) труппу возглавил Жиль Роман, который с 1979 года танцевал в «Балете XX века». Более 30 лет он блистательно исполнял ведущие партии в знаменитых балетах Бежара. Прекрасно владея специфическим стилем и танцевальной лексикой великого хореографа, Роман уже многие годы не только скрупулёзно восстанавливает в репертуаре труппы балетные шедевры Бежара, но и успешно создает свои собственные хореографические произведения. Характеризуя труппу, Роман, в частности, сказал: «Главная наша задача – защищать и увековечивать дух Мориса Бежара, его произведения, которые публика очень любила и теперь продолжает получать удовольствие от его наследия. Но «Бежар балет Лозанны» это также труппа, состоящая из сорока танцовщиков, то есть группа людей, которая борется, чтобы жить и существовать в нынешнее время». Говоря о творческих принципах, Жиль Роман заявил: «Нами движет поиск нового и передача опыта. Прошлое нас питает, но я страстно устремлен в будущее. Я хочу поделиться с моими танцовщиками всеми удачами и удовлетворением, которые были в моей профессии, в частности тем, что я приобрел, работая с Морисом Бежаром».

На Фестивале танца в Каннах труппа «Бежар балет Лозанны» дважды показала чрезвычайно интересную программу. Она включала два произведения Романа. Вначале предстал впервые во Франции балет «Люди почти всегда увлечены своим воображением», мировая премьера которого состоялась 5 апреля 2019 года в Оперном театре Лозанны. После антракта зрители увидели хореографический дивертисмент, созданный в 2016 году под названием «Бежар празднует Мориса». Роман прокомментировал программу так: «Она иллюстрирует два аспекта моей работы. На постановку первого произведения меня вдохновили танцовщики труппы и мое желание служить им, а также Джон Зорн, колоссальный американский музыкант, которым я восхищаюсь. Затем идет феерия «Бежар празднует Мориса», в которой я собрал несколько самых важных фрагментов из разных балетов Бежара».

Первый балет, получивший свое название от романа швейцарского писателя Людвиг Холя (1904–1980), поставлен на коллаж музыкальных пьес, которые написал в 1990–2017 годы Джон Зорн. Драматургическую основу балета составляет романтическая и одновременно трагическая история любви современных Ромео и Джульетты. Поэтический спектакль деликатно и мистически предстает как воспоминания Юноши, который в наплывающих видениях встречает свою погибшую возлюбленную. Идиллический мир грёз формирует прекрасная мелодическая музыка и одухотворенная воздушная хореография. Важный вклад в создании лирической атмосферы вносят белая аскетическая сценография, светлые оригинальные костюмы и мягкое интимное освещение. Авторы этих сценических аспектов – Марк Холонь, Генри Давила и Доминик Роман соответственно. Ключевым элементом хореографического действия является установленная в глубине сцены, большая белая как бы надгробная плита. На ней периодически проектируют чёрно-белые кинокадры: в сюрреалистических коллажах часто возникает лик возлюбленной героини, предвзята её появление во плоти. Нужно сказать, что это придумано весьма искусно. Над плитой медленно возникают вначале руки, затем голова и туловище героини и молодых

людей, видимо, тоже погибших. Эти персонажи, одетые в белые вуали, движутся отрешённо и чрезвычайно медленно. Словно тени, они пластически скользят по плите, таинственно перетекают и скульптурно замирают. Некоторые из них плавно спускаются на сцену и вступают в разнообразные танцы с Героем. По ходу представления на сцене затейливо разворачивается красивое хореографическое действие. Оно органично составлено из многочисленных соло, дуэтов, трио, квартетов и ансамблей, в которых отражаются сложные взаимоотношения персонажей, а также их эмоциональное и психологическое состояние.

Балет открывает гипнотический пролог: под монотонный, потусторонний рокот на задымлённой сцене перед надгробной плитой неподвижно сидят (спиной к публике) девушки и юноши. Один из них (это – герой) покидает группу, ложится на авансцене и замирает. Находясь в состоянии глубокой медитации, группа сосредоточенно взирает на плиту и своей внутренней силой сдвигает её вглубь сцены. Появляется восточная музыка. Чувственная и ритмичная она захватывает юношей и девушек: возрождая дух Бежара, рождается синхронный танцевальный ансамбль, пленяющий грациозными движениями и кружевными жестами. Радость и веселье исчезают: вновь звучит рокот, и группа замирает. На плите появляются кинопроекции – глаза, затем лицо и торс Девушки. Набегающие морские волны смывают её лик, а в потоках бурлящей воды под скрипичную музыку возникают танцующие фигуры. Одинокий Юноша всматривается в эти кинокадры, и его охватывают sentimentальные воспоминания...

Танцевально-пластические видения предстают неспешно и поэтично, чаря инкрустацией великоленных номеров. Среди них подлинное наслаждение доставляет чудесное трио в прелестном исполнении озорных юношей. Они радостно танцуют, игриво слетая легкие музыкальные движения под мелодичные трели скрипки и ритмичные звуки бубна. Особое восхищение



вызывает хореографическая композиция, вдохновенно составленная для четырех дуэтов. Под романтическую музыку с томным солом гитары девушки и юноши, одетые в элегантные туники, вначале синхронно движутся в причудливом ансамбле. Затем они растекается на отдельные дуэты, и они поочередно расцветают, завораживая феерией воздушных движений и прекрасных жестов, каскадами эффектных поддержек и акробатических связок. Нежная музыка рождает чувственный танец, и он лучезарно струится, пленя волшебной магией и негой. Истинное чудо! Сказочно красивую кантилену дуэтов сменяет мозаика, в которой все четыре пары сверкают своими дивными танцами, составляя хореографическое ожерелье изысканных миниатюр.

На фоне широкой панорамы разнохарактерных танцев обворожительно предстают многочисленные дуэты центральных персонажей – Юноши и Девушки. Их целомудренные па де де овяны не только радостью, но и ностальгией, как бы напомина

об эфемерности этих кратких моментов былого счастья. В последней картине участвуют все 14 артистов кордебалета. Вначале они ритмично и синхронно танцуют в едином ансамбле, потом разделяются на мужскую и женскую группы, каждая из которых поочередно демонстрирует своё отточенное мастерство под мелодию восточной мелодии и звуки бубна. Сценический свет угасает, и кордебалет засыпает. В тускло светящемся пятне виден только Юноша: он замирает перед надгробной плитой. Под стремительные музыкальные звуки её вдруг охватывает бурная какофония быстро меняющихся кинокадров с ликом возлюбленной, а сцену мистически покрывает огромная черная шаль, напоминая саван. Нервно и конвульсивно вибрирует сценический свет, нагнетая визуальное и психологическое напряжение. Неожиданно всё замирает, рождается светлая мелодия, и на пятнистой сцене появляется Героиня в сопровождении четырех подруг. Они грациозно танцуют в синхронном ансамбле и вдохновенно сплетают хореографические кружева под грустные напевы одинокой певички. Их сменяет ритмическая музыка с греческой темой: на сцене возникает большой синхронный ансамбль. Он играет бравурными,

шекспировскую трагедийность в «Гамлете»; еврейский ритуал в «Дибук»; индусскую мистику и эротику в «Бахти III»; чувство юмора и озорство в «Россиане»... Несмотря на эстетический, стилистический и лексический контраст хореографического коллажа, представление выстроено на редкость органично. Каждый дуэт, покидая сцену, смотрит на следующий, создавая тем самым кантлену танца и столь важную эмоциональную связь между номерами. В итоге они как бы возводят величественный пантеон хореографии Бежара, в котором звучит чрезвычайно разнообразная музыка – произведения Людвиг ван Бетховена, Антона Веберна, Джоаккино Россини, Генри Пёрселла, Иоганна Штрауса, Дюка Эллингтона, Гарольда Шонберга, Рихарда Хойбергера и Юга Лё Барса, а также мелодии еврейского, индийского и африканского фольклора и даже песни пигмеев. Впечатление усиливает красочный фейерверк артистических нарядов, контрастно меняющийся на фоне то монохромного экрана, то черного занавеса.

Многоликий дивертисмент открывают и завершают масштабные хореографические фрески – это, соответственно, фрагмент балета «1789... и мы» и финал «Девятой симфонии Бетховена». Обе фрески являются парадом труппы и пиришеством искусства танца: молодые артисты ослепительно сверкают в полётных вариациях, изящно и виртуозно исполняя сложные каскады балетной неоклассики. Под патетические звуки музыки Бетховена рождаются и динамичные ансамбли: они радостно объединяются и причудливо трансформируются, магически раскручиваются, словно космические спирали, и скульптурно замирают в эффектном феерическом финале. Хореографическая панорама, филигранно выстроенная из прекрасных дуэтов и ансамблей, зримо представляет творческий масштаб Бежара, его животворную энергию и волшебную магию, которая всегда восхищала и полностью захватывала каждого зрителя. Важная деталь – в прологе и эпилоге представления на сцене появляется молодой танцовщик. Стоя у бара в ученической форме, он старательно и предельно точно проделывает традиционные упражнения балетного класса. Начало и конец спектакля весьма символичны, так как Морис Бежар считал и всегда говорил, что «бар и балетный класс – основа искусства танца». Подтверждением этой принципиальной позиции хореографа является высокое мастерство артистов труппы. Одаренные воспитанники разных танцевальных школ, благодаря ежедневным балетным классам, достигли совершенства в технике и это великолепно продемонстрировали в ходе выступления на сцене каннского Дворца фестивалей.

По окончании спектакля артисты и Жиль Роман, как в свое время и Морис Бежар, вышли на поклон, дружно обнявшись. При этом в зале вспыхнули настолько мощные овации, что огромный Дворец фестивалей трепетно задрожал. С таким грандиозным успехом «Бежар балет Лозанны» открыл 22-й Фестиваль танца в Каннах, который в этом сезоне проходил и в ряде городов на Лазурном берегу французского Средиземноморья!

Творческий портрет гения!

На следующий день во Дворце фестивалей в рамках дневных сеансов цикла документальных лент был показан потрясающий франко-бельгийско-швейцарский фильм «Бежар, душа танца» (Alizé Production, 2017). Его автор – талантливый бельгийский кинематографист Генри де Жерлаш, почтительно и восхищенно прослеживает 65 лет карьеры великого хореографа, предлагая зрителям глубокое погружение в его феноменальное творчество и новаторское мышление. В искусно и любовно созданном фильме предстает необычайно сильная, неординарная личность хореографа – автора более 300 балетов, отразивших целую эпоху. Острый, мудрый, пронзительный взгляд Бежара, исходящий с экрана, воскресил дух и интеллект Мастера, позволив всецело оценить масштаб Гения и величие его бессмертных творений!

Виктор ИГНАТОВ

«Люди почти всегда увлечены своим воображением».



зажигательными танцами и удивительными метаморфозами. Улыбающиеся пары изящно обольщают девушек и сливаются с ними в порывах вихревого танца. В апогее всеобщего веселья над ликующим кордебалетом эффектно парит Героиня. Но вскоре она оказывается на надгробной плите, и постепенно исчезает. На пустой сцене остается лишь Юноша: он неподвижно сидит перед надгробием, которое ему подарило счастливое и грустное сновидение.

Публика восторженно приняла новое произведение Жиль Романа и стоя горячо аплодировала всем участникам представления, в котором центральные партии прекрасно исполнили таинственный Вито Пансини и лучезарная Жасмин Каммарота. Среди новой плеяды молодых и замечательных танцовщиков особенно ярко блистали своим искусством прославленные ветераны труппы Жюльен Фавро и Элизабет Рос, а также искрящиеся энтузиазмом Фабрис Галларрак и Лиза Кано, Жавье Касао Суарез и Карме Андрес.

После антракта превосходно предстала эффектная феерия «Бежар празднует Мориса». Роман её охарактеризовал так: «Это не столько дань уважения, сколько плотский, танцевальный диалог между труппой и её покойным создателем». В красивую панораму творчества хореографа Роман включил восемь па де де и два больших фрагмента, которые он выбрал из десяти балетов. Нельзя сказать, что все они являются самыми знаковыми и знаменитыми. Некоторые па де де хорошо известны публике, другие мы не видели давно. Несмотря на это замечание встреча с ними оказалась чрезвычайно приятной и волнительной, так как они возродили в памяти целый ряд прекрасных творений великого хореографа. К тому же разные па де де и фрагменты, собранные в едином представлении, позволили показать творческий диапазон и многообразие источников вдохновения Бежара: увлечение этническими танцами в «Гелиогбале»; почтение чистоты линий, музыкальность и чувство гламура в балете «Свет;

Синтез искусств в балете-оратории «Материнское поле» К. Молдобасанова

Synthesis of arts in the ballet-oratorio «Mother field» by K. Moldobasanov

Коротко об авторе

Уланова Адина Улановна, аспирантка Санкт-Петербургского государственного института культуры.
E-mail: bliwka_96@mail.ru

About the author

Ulanova Adina Ulanovna, graduate student of the "St. Petersburg State Institute of Culture".
E-mail: bliwka_96@mail.ru

Краткая аннотация на статью

В статье рассматривается проблема стиливого синтеза балета, драмы и оперы на базе национальных особенностей философского осмысления балета-оратории «Материнское поле» К. Молдобасанова по одноименной повести Ч. Айтматова. Выявлены основные принципы взаимодействия искусств. Художественная интеграция видов искусства осмысливается на базе традиции и современного накопленного опыта как важного фактора синтетического жанра спектакля «Материнское поле». Подчеркивается особенность формирования музыкально-театрального искусства Киргизской ССР 1960-1970-х годов, отмеченного творческим подъемом в музыкальном искусстве.

Summary of article

The article deals with the problem of stylistic synthesis: ballet, drama and Opera based on national features of the philosophical understanding of the ballet-oratorio «Mother field» by K. Moldobasanov, based on the story of the same name by CH.Aitmatov. The main principles of interaction of arts are revealed. The artistic integration of art forms is understood on the basis of tradition and modern accumulated experience as an important factor in the synthetic genre of the play "Mother field". The author emphasizes the peculiarity of the formation of musical and theatrical art of Kyrgyzstan in the 1960s and 1970s, marked by a creative rise in the musical art of Kyrgyzstan.

Ключевые слова:

писатель Ч. Айтматов, балет-оратория «Материнское поле», композитор, музыкально-театральное искусство, народные традиции, хореография, Советский Союз, синтез искусств, эпос «Манас».

Key words:

writer CH. Aitmatov, ballet-oratorio "Mother field", composer, musical and theatrical art, folk traditions, choreography, Soviet Union, synthesis of arts, style interaction.

Проблема синтеза разных видов искусств – танца, слова и пения – самобытно осмыслена и реализована в сценических микстах начала XX века и в творчестве И.Ф. Стравинского [7, с. 14]. В его музыкальных произведениях «Пульчинелла», «Царь Эдип», «История солдата», «Похождения повесы» прослеживается формирование синтеза, эволюция музыкального театра. Проблема синтеза искусств, решаемая И.Ф. Стравинским, оказалась актуальной и нашла новое решение в Кыргызском балетном театре. Музыкально-театральное искусство Кыргызстана 1930-1970-х годов прошло эволюционный путь: от незадействованных сценических номеров музыкальных драм и оперных дивертисментов до полноценного классического спектакля. Благодаря постановке балета-оратории «Материнское поле», театрально-музыкальное искусство Киргизии выдвинулось на мировой уровень.

В связи с социальным запросом от партийных организаций на постановку спектакля К. Молдобасанов в поисках необходимого сюжета обратился к повести Ч. Айтматова. Писатель являлся определяющим новатором своего времени, и обращение композитора к сюжету «Материнского поля» Ч. Айтматова неслучайно. Ему близка философская глубина и лирико-драматическая направленность повествования. К. Молдобасанов, подобно И. Стравинскому, нашел в литературном источнике важнейший философский ориентир, определивший общую

направленность работы. Премьера сочинения «Материнское поле» композитора К. Молдобасанова (по одноименной повести Ч. Айтматова, либретто М. Ахунбаев и М. Баялинова)¹ состоялась 15 марта 1975 года на сцене Киргизского государственного академического театра оперы и балета имени А. Малдыбаева.

Повесть «Материнское поле» написана в форме монолога-размышления старой женщины, обращенного к Матери-Земле и повествующего о долгой, трудной жизни человека: о том, как в годы войны она потеряла одного за другим дорогих для нее людей – сыновей, мужа и юную невестку Алимана.

Известный риск, связанный с постановкой балета-оратории оправдался, поскольку перед художественным коллективом стояла сложная задача – соединить воедино три ипостаси киргизского национального искусства – танец, музыку и речь. В Киргизии хореографическое искусство в этот период считалось еще молодым, и перенос столь сложного материала на язык хореографии и слова вызывал у многих сомнения в возможности его воплощения, в частности, у Ч. Айтматова тоже. Колебания писателя исчезли после знакомства с музыкой композитора К. Молдобасанова. «Думаю, что событием, и не только для нашей республики, стал балет-оратория «Материнское поле», – отметил Ч. Айтматов. Это можно было предположить уже тогда, когда К. Молдобасанов только проиграл музыку балета на фортепиано, когда еще не готова была даже оркестровая партия. Появи-

лась надежда, что рождается нечто новое. И действительно, работа пришла к своему финалу, прежде всего, благодаря музыке, глубокой психологически, эмоциональной и эпической. Именно она дала основу для постановки интересного спектакля» [2, с. 14].

В самом общем плане в «Материнском поле» тесно переплетены народные и профессиональные традиции. Заложенную в сценарии «программу» последовательного усиления драматического начала композитор реализует, опираясь на два истока: эпос «Манас» и традиции классической музыкальной симфонизированной драматургии прошлого и современности.² Воздействие крупнейшего киргизского эпоса на музыкальную драматургию «Материнского поля» сказывается, прежде всего, в особой объемности и широте сплавов различных явлений. Необычность жанрового решения и многообразие стилизованных сплавов – в природе «Манаса»,³ этот эпос прошел длительный период формирования в устной традиции многих поколений начиная с X века и вплоть до наших дней.

Но особенно осязательны связи в аспекте интерпретации. В отличие от «малых» эпосов, «Манас» исполняется всегда в экспрессивной и даже несколько экзальтированной манере. Существенно, что подобный эмоциональный тонус достигается не сразу, а постепенно; многие эпизоды эпоса реситируются таким образом, что в начале сказа манасчи действительно короткое время сохраняет спокойствие, но потом подпадает под власть острых настроений, временами переходящих в экзальтированное состояние. Обратим внимание на то, что подобная диспропорция типов образности отражается в «Материнском поле» в главенстве драматического тонуса во втором и третьем акте, воспринимающихся как развернутая речитация манасчи. Добавим, что к ней примыкает и окончание первого акта с его драматическим переломом.

Воздействие «Манаса» опосредованно присутствует и в интонационной организации партитуры. В мелодике речитации сосуществуют в каждый момент исполнения две стороны: с одной стороны, мы воспринимаем ее импровизационную изменчивость, с другой – слышим ее интонационно-устойчивые, стабильные повски. Подобные качества есть не что иное как своеобразный симфонизм эпоса, показатель его единства и качественного развития. Эти же качества служат связующим звеном между народными и профессиональными элементами в сфере интонационно-тематической организации. Партитура «Материнского поля» убеждает двумя сторонами интонационной организации – единством и динамикой развития.

В «Материнском поле» разворачивались эпико-хореографические сцены, в которых оживают картины прошлого, ораториальными приемами раскрывалась тема Родины, героического подвига народа. Внутренний мир героев, сложная психология взаимоотношений в основном отражались в хореографических сценах. Постановка балетмейстера У. Сарбагешева искусно интерпретировала эпический сказ музыки композитора. Он сумел придать новое звучание языку классического танца. Художественная постановка поразила современников смелостью и новизной создания захватывающих эпических картин. Пластика хореографической партитуры органично сочеталась в монологах, дуэтах, трио, малых ансамблях музыкального решения спектакля.

В центре балета две героини – Толгонай и Алиман, мать и невестка, наделенные каждая своей пластической характеристикой, сквозной лейтмотивной движений. В рамках одного акта романтическое начало оказывалось в палитре широкого разлива любовного адажио Толгонай и Суванкула, Алиман и Касыма; современное – в острой, театрально яркой и по-прокофьевски характерной пластике мужских вариаций. Совершенно противоположен по музыкальному материалу и хореографическому решению дуэт Алиман и Касыма. Танец-игра Алиман и Ка-

сыма горячо темпераментен. Он ассоциируется с киргизской народной игрой «Кыз-кумай» («Догони девушку») и практически на прямую воссоздает движения джигитов и девушек. К шутило-озорной и в то же время лирической нежной сцене дуэта присоединяются подруги Алиман. Они обрамляют пару национальным орнаментом рисунка и поз, похожих на киргизские национальные узоры. К танцующим присоединяются джигиты – друзья Касыма. Беспечный, веселый, окруженный хороводом юношей и девушек, дуэт последовательно перерастает в сцену жатвы, сбора урожая, где в волевых движениях воспеваются сила труда.

Далее в сквозном действии, на фоне широко колышущегося в степи хлебного поля, дружной шеренгой идут косари, среди которых Суванкул и его сыновья. В шеренги мужчин вливаются женщины и девушки. Труд людей, работающих с душой на своей земле, обретает в едином танцевальном порыве могучий поэтический образ. Ликующее настроение усиливается туттиным звучанием хора, оркестра, ярким сценическим световым эффектом. В кульминационный момент сцены возникают тревожные крики «Война! Война! Война!» и прерывают действие, повторяясь хором. В оркестре возникает тема «вестников смерти», провозглашающая призыв оркестрового звучания.

Внезапно непрерывная до сих пор и в музыке, и в танце линия рвется в клочки, добьется смертельным молчанием пауз, чередующихся с всплесками кратких отчаянных криков. Затем масса раскалывается надвое: танец мужчин преобразуется в строгие, шагающие четким строем шеренги. Они уходят один за другим твердой, уверенной походкой, среди них Суванкул, Касым, Джайнак, Масалбек. Толпа женщин застывает в скорбном одиночестве. Образ далеких сражений стал близким, реальным для всех. Первый акт балета-оратории завершается напряженной нотой потрясения общей бедой.

Во второй сцене жатвы «военных лет» встречаются только женщины. Они устало работают в полном напряжении. В мерных, обесиленно повторяющихся движениях людей осязательная затаенная боль и скорбь по тем, кто не вернулся с фронта, – мужьям, братьям, сыновьям. Постепенно пластика танцующих меняется. В сцене дуэта вдов Толгонай и Алиман возникает тема упорства, силы, борьбы, стойкости, веры в победу и далее достигает высокой силы драматизма в момент получения известия о гибели Суванкула и Касыма. Последующий каскад танца переходит и соединяется, образуя ансамбль двойного дуэта. В хореографическом рисунке сцены трагические движения тонко соединяются, преломляя линии танца счастливого «довоенного» времени. В нем вспоминается и расцвет любви Толгонай и Суванкула, Алиман и Касыма [9, с. 59]. В этой сцене хореограф выделяет лейтмотивы движений главных героев, в замедленном темпоритме которых высвечиваются печальные интонации. Эти ощущения усиливаются музыкальным сопровождением «голоса одинокой женщины» (солирующее сопрано) и особенно трепетно пронизываются интонациями партии хора.

Сильнейшая картина балета – возвращение солдат с фронта. В этот момент толпа женщин устремляется навстречу проходящим воинам, и лишь один из них возвращается в родной аул. В страстном порыве танца-монолога он рассказывает о мужестве и смелости тех, кто не вернулся домой и остался на полях сражений, призывая женщин к жизни, вере и надежде на будущее [10, с. 104].

Хореограф использовал ассоциативную систему воспоминаний. Хочется, чтобы годы причудливо сместились, желаемое стало реальностью, фантазия – действительностью. Это подтекст сильного, насыщенного трагизмом трио Алиман, Касыма и пастуха. Картина крайне драматична: погибший Касым предстает живым в памяти Алиман и дает о себе знать при встрече Алиман с пастухом. Хореография выразительного трио почти пол-

ностью повторяет дуэт первого акта: снова былая тема «счастливого адажио» выражается в замедленном темпе танцевальной лексики Алиман, создающем ощущение состояния протраггии героини.

Пройдя лирический и драматический этапы, она вступает в последний – трагический. Третий акт-реквием – похороны Алиман.

Далее, по аналогии со сценой «счастья Толгонай», строится сцена Суванкула с сыновьями Касымом, Масалбеким и Джайнаком. Они несут ее трепетно и осторожно, вознося высоко вверх. А затем во мраке исчезают мужчины, оставляя Толгонай в одиночестве. Благодаря хору, вокальной партии «голоса одинокой женщины», хореографу удается создать состояние опустошенности. История Толгонай достигает апогея звучания высокой трагедии. Но финал ее в балете-оратории мажорный. Композиция: памятник – Суванкул с сыновьями и воздвигнутая на пьедестал Толгонай с ребенком на руках, обрамленная всё тем же клином белых журавлей.

Третий акт является своеобразной синтетической репризой всего балета, которая пронизана интенсивным разработочным развитием. Оно отражает яркую «режиссерскую» логику партитуры с присущим ей равновесием танцевальности и симфонизма, направленностью к финалу-катарсису, органичностью взаимопроникновения хореографии и музыки, наконец, яркостью и полнотой выявления индивидуального стиля Калыя Молдобасанова – театрального, специфически танцевального, глубоко современного в своей национальной характерности. Совмещая черты балета в оратории, Молдобасанов трактует хор в соответствии с общей драматургией. Вообще хор вступает в действие в кульминационных моментах драматического характера. Присущая оратории обобщенность способствует утверждению философской идеи балета. Но в то же время в хоре присутствуют интонации, связанные с конкретным персонажем, прежде всего Толгонай, отсюда ораториальное начало приобретает необходимое для балета лирико-драматическое наклонение. Такова функция хора в «Жатве», «Горе народа», «Реквиеме». «Именно в звучании человеческого голоса мне представлялся образ Матери-Земли, неразрывно ведающая связь человека с землей! Слияние всех художественных средств выразительности – вокально-хорового, оркестрового

и хореографического – должно было, как мне казалось, с особой полнотой воплотить замысел сочинения, посвященного памяти павших в Великую Отечественную войну и воспеваящего Мир на Земле», – отмечал К. Молдобасанов [3, с.73].

В целом хореографию У. Сарбагишева отличают яркое, образное мышление, широкое использование различных танцевальных форм, органический сплав классической хореографии с колоритными комбинациями. Насыщенность сценического действия сюжетными перипетиями позволила хореографу У. Сарбагишеву поставить спектакль в единую композицию, используя черты преемственности, связывающие его с прошлым и настоящим. Художественная практика в области кантато-ораториального творчества всегда представлялась открытой к взаимодействию с иными жанрами и видами [8, с. 10]. «Материнское поле» К. Молдобасанова – это «первое из созданных киргизскими композиторами произведений для театра, в котором всерьез решена проблема музыкальной драматургии, симфонического развития [5, с. 62]. Благодаря объединению классического наследия и национальных традиций, композитору удалось сохранить в музыкальной архитектонике балета-оратории своеобразие этнического мировосприятия, которым наделяет своих героев писатель [6, с. 96].

Исходя из наблюдений исследователей можно утверждать, что «при возникновении любого синтетического жанра наибольший интерес представляет не столько сближение жанровых разновидностей, сколько синтез несмежных искусств [4, с. 77]. Именно такой синтез позволил Ч. Айтматову утверждать, что «не следует остерегаться вторжения в национальную форму литературы новых современных мотивов, новых веяний и свежих струй. Это лишь обогатит прежнюю национальную основу, раздвинет ее горизонты» [1, с. 83].

Можно сделать закономерный вывод о наличии в «Материнском поле» подлинной музыкальной концепции – качества, обусловившего единство всех компонентов целого и дающего основания поставить его музыку в ряд лучших партитур советского многонационального балета, созданных Прокофьевым, Шостаковичем, Асафьевым, Хачатуряном, Щедриным, Тищенко, Караевым, Амировым, Петровым, Слонимским и авторами более молодого поколения.

Адина УЛАНОВА

Примечания

1. Спектакль отмечен Государственной премией СССР в 1976 году.
2. Об определенном воздействии на образно-драматургический профиль музыки балета эпоса говорит и сам К. Молдобасанов. Напомним, что его отец Молдобасан Мусулманкулов был известным в Кыргызстане Манасчи, и автор «Материнского поля» приобщился к эпосу непосредственно, воспринял его всесторонне.
3. Манас – крупнейший киргизский эпос и имя его главного героя – богатыря, объединившего киргизов.
4. Кюу – музыкальное произведение на национальных инструментах.

Список литературы

1. Айтматов Ч. В соавторстве с землей и водою: статьи, заметки, выступления. Фрунзе: Киргизская ССР, 1978. 403 с.
2. Айтматов Ч. Эпос и пластика. //Кругозор, 1976, № 6, 16 с.
3. Салиева Д. И кюу,⁴ и симфонии //Музыкальная жизнь. – 1982. – №11, с. 2. Материалы о музыкальной культуре Киргизии.
4. Кочарова Г.В. Балет В. Загорского «Перекресток»: к проблемам жанра: жанровость и решение общего замысла //Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии: сб.ст. Кишинев: Штиинца, 1982, 199 с.
5. Крылова Л.К. Молдобасанов: очерк жизни и творчества. Фрунзе: Киргизская ССР, 1982, 176 с.
6. Кузнецова И. Музыка и слово /под ред. Е. Долгинской. Нац. акад. наук Киргиз. Респ., Ин-т философии. Бишкек: Илим, 1994, 132 с.
7. Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001, с. 155.
8. Терещенко А.К. Украинская советская кантата и оратория. Эволюция жанровых разновидностей: автореферат. дис. искусствоведа. наук. Киев, 1984, 49 с.
9. Уразильдыев Р.Х. Айтматов и мировой балет: монография / Р.Уразильдыев. Б.: Учкун, 2015, 183 с.
10. Уразильдыев Р.Х. Киргизский балет. Страницы истории киргизской хореографии. Фрунзе: Киргизская ССР, 1983, 166 с.

Принципы нарративной структуры балетов Кеннета МакМиллана и его преемственные связи с классикой российской хореографии

Principles of the narrative structure of kenneth macmillan's ballets and his continuity with the classics of the russian choreography

Коротко об авторе

Кабачёк Н.Л. – кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета художественного творчества Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма».
E-mail: natalidance@mail.ru

About the author

Natalya Kabachek – candidate of art criticism, the head of the faculty of artistic creativity Crimean state university of culture, arts and tourism.
E-mail: natalidance@mail.ru

Краткая аннотация на статью

Рассматриваются творческие принципы британского хореографа Кеннета МакМиллана (1929–1992) и его преемственные связи с классикой российской хореографии, которые проявились в постановке таких полнометражных балетов, как «Ромео и Джульетта», «Анастасия», «Майерлинг», и других значительных хореографических опусов второй половины XX века. Показаны художественные связи и принципиальные отличия этих образцов постсоветской хореодрамы (драмбалета) 1930–1950-х годов и наследственность развития английского балета в связи с творческими ориентирами «Русских антреприз» Сергея Дягилева. В работах МакМиллана особо выделены принципы нарративной структуры, которые позволили ему создавать содержательные и объемные хореографические полотна, а также разнообразить свою танцевальную стилистику незаурядными действенными и композиционными приемами, в частности благодаря обращению к психоанализу.

Summary of article

The article examines the creative principles of the British choreographer Kenneth MacMillan (1929–1992) and his continuity with the classics of the Russian choreography, which have been manifested in the production of such full-length ballets as "Romeo and Juliet", "Anastasia", "Mayerling" and the other significant choreographic opuses of the second half of the twentieth century. The article shows the artistic connections and fundamental differences between these samples and the Soviet choreodrama (dramballet) of the 1930s–1950s, and the heredity of the development of the English ballet in the connection with the creative guidelines of S. Diaghilev's "Russian enterprises". MacMillan's works highlight the principles of the narrative structure, which allowed him to create meaningful and voluminous choreographic canvases, as well as to diversify his dance style with outstanding effective and compositional techniques, in particular, by means of using psychoanalysis.

Ключевые слова:

английский балет, творчество Кеннета МакМиллана, «Русские сезоны» С. Дягилева, хореодрама (драмбалет) в СССР, танцевальная лексика, нарративность.

Key words:

the English ballet, Kenneth MacMillan's work, S. Diaghilev's Russian seasons, choreodrama (dramballet) in the USSR, the dance language, narrative.

Имя британского хореографа Кеннета МакМиллана (1929–1992) тщетно искать под обложками справочников танца модерн, таких как International Dictionary of Modern Dance» или «Истории нового британского танца», написанной Дж. Макрелл в 1992 году. На первый взгляд в его творчестве нет кардинальных новаций, что приближало бы танцевальные опусы британского мастера к таким очевидным завоеваниям английского балета, как репертуарные и художественные интенции Лондонского современного театра танца (LCDT). Но если учесть, что LCDT родился под непосредственным влиянием танца модерн Марты Грэм еще в 1967 году (но в 1994 году уже окончил существование), то балеты Кеннета МакМиллана надолго пережили самого автора. На протяжении последнего десятилетия в России (соответственно Мариинский театр, Московский Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, а также Пермский театр оперы и балета) обращались к наследию МакМиллана, включая в свою афишу «Ромео и Джульетту», «Манон», «Майерлинг» и «Зимние грёзы». Эти и другие опусы знаменитого английского балетмейстера продолжают вызывать неподдельный интерес теоретиков и практиков танца, а значит, требуют научного изучения.

В 1970 году МакМиллан занял пост руководителя Королевского балета. Показательно, что его первой постановкой в этой должности стал не тематический балет из британской истории, а спектакль «Анастасия» о трагической судьбе члена семьи последнего российского монарха. Позднее он поставил балет «Зимние грёзы» на музыку П. Чайковского по пьесе А. Чехова

«Три сестры», сделав основную ставку на бывшего солиста Большого театра Ирека Мухамедова. Собственный исполнительский опыт участия в «Спящей красавице» Чайковского также приближил творческий стиль МакМиллана к принципам русской балетной классики. Но более всего на него оказал воздействие спектакль Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта» по Шекспиру во время гастролей Большого театра в Лондоне в 1956 году. А также выступление в главной роли Галины Улановой, которая показала возможности создания объемного балетно-драматического образа, которые его давно увлекали. В то время жанр хореодрамы в советском балете постепенно терял свои художественные позиции из-за превратно понятой функции танца в балете. МакМиллан же на собственном опыте убеждался в плодотворности действенного танца, тяготеющего не столько к балетной пантомиме, сколько к актерской игре, воплощенной в пластических формах. Здесь оказалось, что история английского балета гораздо прочнее и глубже связана с балетом русским. Ведь в Лондоне в первые десятилетия XX века «само понятие «балет» означало только одно: «русский балет» [2, 13].

Подтверждением этому служат первые выступления в Лондоне бывших артистов Мариинского театра Л. Кякшт, А. Боляма, Т. Карсавиной, М. Мордкина и А. Павловой, которым в Лондоне пришлось приспособлять свой обычный классический репертуар к жанровым условиям театра варьете. Но именно выступление Анны Павловой и ее небольшой труппы послужило для английского балета наиболее показательным примером значительности искусства

танца и хореографической культуры России в целом.

Не менее важным событием в приобщении английской балетной школы послужили в 1911-1913 годах «Русские сезоны» на сцене оперного театра Ковент-Гарден в Лондоне, аналогичные подобным сезонам в Париже и также организованные Дягилевым. В первом из них главными событиями были постановки Михаила Фокина «Павильон Армиды», «Шопениана», «Карнавал» и «Шехеразада» с участием Анны Павловой, Матильды Кшесинской и Вацлава Нижинского (пока еще только танцовщика). В эти спектакли, роскошно стилизованных и зрелищно неотразимых, была свежесть и новизна также благодаря пластической свободе хореографического языка. Через два года поклонники русского балета с удивлением и отчасти недоумением (как ранее и зрители Парижа) стали свидетелями смены балетных эпох, обозначенной революционными постановками Нижинского «Весна священная», «Игры» и «Послеполуденный отдых фавна». Эти спектакли вызвали восторги и протесты, но остались незамеченными не могли.

Важную роль в эстетической ориентации английской балетной на русские традиции и процесс их эволюции сыграли две первые дамы английского балета – Нинетт де Валуа и Мари Рамбер. Первая по приглашению Дягилева участвовала во многих балетах Фокина, совершенствовала классический танец у Энрико Чекетти, ранее занималась у Эспинозы. И уже в 1926 году организовала в Лондоне собственную школу «Академия хореографического искусства», на деле доказав верность принципам классической хореографии. Однако это не помешало де Валуа знакомить своих учеников с модернистскими тенденциями в танце, которые были навеваны немецким экспрессионизмом и отчасти творчеством английских композиторов, не мирившихся с консервативным пониманием балетной музыки (А. Блiss и др.).

Мари Рамбер (Мириам Рамберг), старшую современницу де Валуа, довольно поздно познакомил с азами балетной классики тот же Чекетти. У нее, ученицы Эмиля Жак-Далькроза и консультанта дягилевской труппы по ритму, процесс освоения классики происходил от обратного – богатства академического танца она познавала, уже будучи убежденной «ритмичкой». В открытой в 1920 году Рамбер лондонской школе танца самым перспективным учеником оказался Фредерик Аштон, с юности знакомый со спектаклями дягилевской антрепризы и искусством Анны Павловой, а также бравший уроки танца у Леонида Мясина. Но при этом Аштон не признавал, что английский балет имеет русские корни, настаивал на его изначально своеобразии и старался доказать это своими постановками – от абстрактной «Данте-сонаты» до бурлескного «Фасада», от стилизованного «Поцелуя феи» до «Конькобежцев» (1937), имитирующих фигурное катание на льду. В связи с последним можно вспомнить балет «Игры» на музыку К. Дебюсси (1913, Париж), где Нижинский-хореограф стремился воссоздать пластическую красоту в движениях игроков в поло, гольф, теннис и создать стиль такой же выразительный, каким отличались уже созданные танцевальные образцы. Однако показательные эксперименты дягилевской труппы со временем отходили в прошлое и уже не служили примером, а мастерство артистов русской балетной школы касалось скорее академизма, чем изменения выразительных средств. Но после обменных гастролей балетных трупп Большого театра и Ковент-Гардена осенью 1956 года английское хореографическое искусство находилось под гораздо большим влиянием этого события, чем советский балетный театр после гастролей труппы из Лондона. Тому есть много показательных примеров.

Большой театр показал в Великобритании три спектакля: «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в постановке Л. Лавровского, «Жизель» А. Адана в его же хореографической редакции и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева в постановке Р. Захарова. Англичане в Москве и Ленинграде предложили зрителям «Щетную предосторожность» Л. Герольда хореографа Ф. Аштона, его же «Ун-

дину» на музыку Г. Генце и «Пери» композитора П. Дюка, а также раритетную «Спящую красавицу П. Чайковского – М. Петина, восстановленную в 1939 году Н. Сергеевым по записям А. Степанова.

Что касается культового для английского балета спектакля на музыку Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта», то версия Аштона (1955, поставленная в Копенгагене) была признана английской критикой не вполне удачной, хотя и отмечалось, что отдельные сцены балета «превосходят в выразительности соответствующие эпизоды советской постановки» [2, 106]. Сравнение со спектаклем Леонида Лавровского показательно. В 1950-е годы модернистские эксперименты практически были забыты (в СССР принудительно, в Англии художественно осознанно), и магистральной линией хореографического творчества вновь стало создание драматического спектакля с богатыми средствами выразительного танца и яркими танцевальными характеристиками героев. Этим отличались спектакли молодого поколения английских балетмейстеров, уже не связанных непосредственно с дягилевскими антрепризами и исполнительским искусством до Второй мировой войны.

Джон Кранко заявил о себе как автор живых, наполненных характерным английским юмором балетных спектаклей, а далее продолжил работу в Штутгарте, немецкой балетной мекке. Ведь именно там впервые были опубликованы «Письма о танцах и балетах» Ж.-Ж. Новерра. Там принципы действенного танца всячески поддерживались, а жанр драмбалета находил свое специфическое немецкое воплощение. Неудивительно, что в Штутгарте к Джону Кранко присоединился Кеннет МакМиллан, который в Лондоне не получил согласия на постановку хореографической версии «Песни о земле» Г. Малера и смог ее осуществить только под патронатом своего коллеги и друга в 1965 году. Это был один из опытов МакМиллана в жанре бессюжетного балета, который всё же опирался на нарративную основу – стихи китайских поэтов, включенных в партитуру Малера. Существенно, что одним из исполнителей балета «Песнь о Земле» в Штутгарте был молодой Джон Ноймайер, во многом воплотивший творческие принципы МакМиллана и позднее также включивший балеты на музыку Малера в свой репертуар. Для Ноймайера так же, как и для МакМиллана, понятие нарративности не всегда напрямую связывалось с развитием сюжета, а имело эмоционально-стилевые закономерности пластического свойства. То же касалось драматических характеристик персонажей, на первый план, как правило, выдвигался протагонист – выразитель основной идеи балета, а вокруг него, по законам полифонического развития, действовали остальные участники музыкально-драматического действия.

Однако среди тем для творчества МакМиллана искал не только просветление, а среди героев – чаще аутсайдеров, чем лидеров. В балете «Полуночники» на музыку Х. Сэрла (1956) он вывел гипнотизера, который во время сеанса не в шутку, а всеерьезно меняет сложившиеся социальные связи своих персонажей. И подобным «гипнозом» старался изменить судьбы своих героев, чтобы пристально рассмотреть перипетии их судьб.

МакМиллан обращался к темным сторонам подсознания, вспоминая подробности своей несчастливой юности (когда скрывал от посторонних и свое пристрастие к танцу, и приступы эпилепсии матери), а во время работы в американском Ballet Theatre (1957) изучал психоанализ и с его помощью пробовал расширить эмоционально-выразительную палитру танца. По крайней мере, в двух спектаклях МакМиллана – раннем «Нора» по дневникам Анны Франк и позднем «Иудино дерево» есть откровенно выраженные сцены насилия. Семейные тревоги превалируют в спектакле «Мой брат, мои сестры», капризные душевнобольные действуют в «Игровой площадке». В «Долине теней» местом действия стал нацистский концлагерь «Другой барабаник» расказывал историю Дж. Бюхнера «Войцек» как драму дикой бесчеловечности. МакМиллан стремился преодолеть барьер между балетом и драматическим искусством, театром разговорного

слова. И кстати, сам несколько раз выступил как режиссер драмы в постановке пьес Э. Ионеско «Стулья» и «Урок», А. Стриндберга «Пляска смерти», а также Т.Уильямса «Царствие земное» [5, 310].

В хореографии же МакМиллан считал бесплодными попытки воссоздать драматургически кульминационные моменты действия средствами академического танца, не любил эстетического «украшательства» и искал те выразительные возможности, которые можно использовать вне классических канонов. В этом поиске он нашел творческий образец у Дж. Осборна, автора пьесы «Оглянитесь во гневе», которая представляла английскую драматургию «сердитых» в 1960-е годы. Главного героя Осборна критика сравнивала с Гамлетом (уже века XX), посягнувшим на социальные устои общества, но для протестующих «важен был сам протест, поскольку большинство из них не имело реальных позитивных идей» [4, 306].

Не находя ответов на собственные вопросы и разочаровавшись творческой несвободой в Англии, Кеннет МакМиллан после Штутгарта в 1966 переехал в Западный Берлин, проработав артистическим директором балета в немецкой опере четыре года. Там ради удовлетворения зрительских интересов он всё же создал красивые классические версии «Спящей красавицы» и «Лебединого озера», хотя жанр балета-сказки по-прежнему мало его интересовал. Гораздо больше значения он придавал истории об якобы выжившей после убийства семьи российского царя пациентки дома умиащенных, дочери последнего русского монарха. Первую, одноактную, версию балета «Анастасия» на музыку Б. Мартину МакМиллан создал в Западном Берлине, что в подобном контексте было контр-идеологичным власти Восточного Берлина, а шире – советской политике. Во второй, трехактной, редакции балета, которую МакМиллан создал в Лондоне в 1971 году, кроме музыки Мартину были использованы фрагменты двух симфоний Чайковского. Этот необычный балет вызвал и неоднозначную реакцию критиков. Одни из них не считали возможным показывать этот эмоционально взрывной спектакль рядом с характерными для Королевского балета стиливыми образцами творчества Фредерика Аштона «Ундина» и «Тщетная предосторожность». Но были и другие голоса. В американской прессе после показа в Нью-Йорке балета «Анастасия» с блистательной протагонисткой Линн Сеймур влиятельный рецензент писал, что МакМиллан поставил лучший из своих полнометражных балетов, «воплотив в танце свои представления о глобальном катаклизме. Вкус МакМиллана, его музыкальное чутье и технические навыки обеспечили ему первое место в ряду английских и европейских хореографов, творческая деятельность которых начиналась в 1950-е годы» [1, 18].

Утвердившись в Лондоне как руководитель Королевского балета, МакМиллан власть не узурпировал, а способствовал расширению репертуара компании, «удвоив число работ Дж. Балanchина и представляя балеты выдающихся европейских мастеров Г. Тетли, Дж. Кранко, Х. Ван Манена и Дж. Ноймайера, а также пригласив к сотрудничеству американца Джерома Роббинса» [7]. Сам же МакМиллан разнообразил темы и подходы к созданию многоактного балетного спектакля за счет создания нарративных структур и обогащения хореографической лексики. При этом он старался уйти от классицистских догм, веками отработанных комбинаций па, которые уже не могли достаточно убедительно воплотить чувства реальных людей. В 1974 году, продолжая практику постановки больших балетных спектаклей, он создал «Манон» на трогатель-

ный сюжет романа аббата Прево, дошедший до нас из XVIII века, с сентиментальной музыкой композитора XIX века Ж. Массне (но без единого отрывка из его одноименной оперы). Рассказывая историю настоящей любви, которая затем оказывается преданной и погубленной обстоятельствами, МакМиллан создавал страстные дуэты с незаурядной экспрессией. Иллюзию безостановочных вращений, стремительности поддержки и динамичных поз, скольжение по полу, заимствованное из фигурного катания, он создавал, отказываясь от статики как логической точки того или иного фрагмента композиции. Иными словами, МакМиллан хотел, чтобы каждый угол, наклон или изменение направления были действенными, наполненными смыслом... Традиционное классическое па де де, где всё расставлено по местам, не могло бы дать зрителю ощущение, что герои рискуют всем ради любви. Тела Манон и ее возлюбленного де Грие естественно и страстно переплетались в пластических композициях, но в то же время воплощали балетмейстерский замысел, продуманный до мельчайших подробностей. Подобное, но уже с меньшей степенью инновационности происходило у него в балете «Майерлинг», ставшем одним из краеугольных камней репертуара Королевского балета.

В 1989 году внимание МакМиллана привлекла оригинальная балетная партия Б. Бриттена «Принц пагод». Автор музыки восторженно отзывался о музыке Восточной Азии (в частности, байлийской) и называл ее «фантастически богатой». То есть привлекательной мелодически, ритмически, по фактуре, оркестровке и в первую очередь по форме. Композитор писал, что «начал постигать их технику, почти такую же сложную, как у Шёнберга, и с тех пор, по свидетельству его биографа И. Холста, использовал в собственных сочинениях технику байлийцев, у которых заимствовал постепенное *accelerando ad libitum* от *grave* до *prestissimo* на фоне *tremolando* повторяющихся нот. Холст добавляет, что на Бриттена также «оказал влияние и оркестр гамелан, в котором каждый инструмент играет вариант одной и той же короткой мелодии из пяти нот, вступая в разном темпе, так что эта мелодия сама с собой образует гармонию и контрапункт, становясь немного длиннее, чем была в начале» [3, 70]. Эту импровизационную свободу через Бриттена уловил и МакМиллан, особенно в постановке типично восточных сцен (например, в вариации Короля Востока).

Выводы

По словам авторов Оксфордского словаря танца Д. Крейн и Ю. Макрелл, ни один хореограф двадцатого столетия не сделал так много полнометражных работ, как МакМиллан [5, 310]. Один из наиболее смелых и инновационных английских балетмейстеров своего времени, он дал повод для переоценки раритетных образцов классического балета, более 50 лет сотрудничая с Королевским балетом. На творческий стиль МакМиллана оказали большое влияние драматические спектакли советских балетмейстеров, в частности Леонида Лавровского, а также исполнительское искусство Галины Улановой. Самые значительные достижения МакМиллана второй половины XX столетия – полнометражные балеты «Ромео и Джульетта», «Манон» и «Майерлинг» – связаны с нарративными принципами создания хореографического спектакля, но в его творчестве не менее важным для инновационных открытий современного танца оказалось исследование темной части человеческой психологии вне традиционной условности сказочных историй.

Наталья КАБАЧЁК

Литература

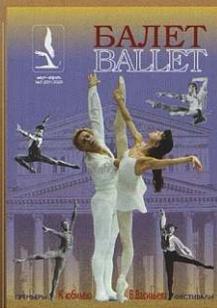
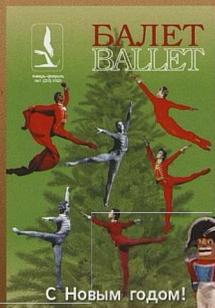
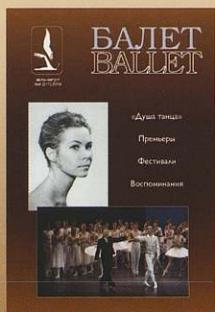
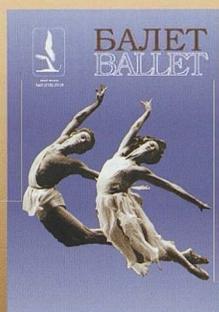
1. Балачин Дж., Мэйсон Ф. 101 рассказ о большом балете. М.: Кронпресс, 2000. 494 с.
2. Рославлева Наталия. Английский балет. Госмузиздат. М.:1959.169 с.
3. Холст И. Бенджамин Бриттен. Музыка М. 1968. 100 с.
4. Шведкой М. Английский театр // История зарубежного театра. В. 4 ч. 4. Театр стран Европы и США новейшего времени (1945-1985). М.: Просвещение, 1987. 432 с.
5. Craine Debra, Mackrell Judith. The Oxford dictionary of dance. Oxford University Press. 2004. 528 p.
6. Mackrell Judit. Out of line. The store of british new dance. Dance books LTD. 160 p.
7. Сайт К. Макмиллана kennetmacmillan.com

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Вниманию 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

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