



БАЛЕТ BALLET

сентябрь—октябрь
№5 (224) 2020



Премьеры
Юбилеи
Дискуссии

Принцесса танца

В 2020 году выдающейся балерине, педагогу, общественно-му деятелю Раисе Степановне Стручковой исполнилось бы 95 лет. Она ушла из жизни в год своего восьмидесятилетия, в 2005 году. Но свет личности Раисы Степановны остается с нами. Он – в сиянии глаз ее Золушки и Авроры, запечатленных на пленку. В ее замечательных ученицах, составивших славу Большого балета (а здесь достаточно упомянуть имена Е. Максимовой, Н. Ананишвили, М. Рыжкиной). В балетных педагогах, прошедших школу Стручковой в стенах ГИТИСа (РАТИ), где она преподавала. И, конечно же, имя Стручковой неразрывно связано с журналом «Балет». Почти сорок лет назад, в 1981 году, она стала его первым главным редактором, затем – членом редколлегии и до конца жизни была верна любимому детищу.

Раиса Степановна Стручкова входит в плеяду выдающихся балерин Большого театра. Огромен масштаб ее дарования: ей были подвластны и высокая трагедия, и озорной юмор. И во всех партиях она была искренна и органична. Незабываемы образы, созданные балериной на сцене: Золушка, Жизель, Фрейлина, Джульетта, Аврора... «Принцессой танца» назвал Стручкову известный балетный критик Б. А. Львов-Анохин.

Всему, чем бы она не занималась, Стручкова отдавала себя без остатка, не терпела компромиссов, стремилась к совершенству. Такой цельной натурой она стала во многом благодаря влиянию любимого педагога и духовного наставника Елизаветы Павловны Гердт. Раиса Степановна и сама стала «второй мамой» для своих учениц в театре, о чем они не устают говорить.

В этом номере мы публикуем воспоминания коллег, учеников, балетных критиков. Это – дань памяти и любви выдающейся балерине и педагогу, нашему первому главному редактору Раисе Степановне Стручковой. Вся ее жизнь – высокое служение искусству балета. Она любила его и всегда хранила ему верность.



Жизель.

Аврора. «Спящая красавица».



Катерина. С Александром Лапаури. «Сказ о каменном цветке» (1954).



К 95-летию со дня рождения РАИСЫ СТЕПАНОВНЫ СТРУЧКОВОЙ



«Р. Стручкова в танце
с колокольчиками»
(«Бахчисарайский фонтан»)
Рисунок художника Н. Соколова

Елизавета Гердт

«Жизнь Раисы Стручковой прошла у меня на глазах. Как сейчас помню ее первое появление в классе... Меня притягивал трогательный вопрошающий взгляд маленького хрупкого существа, воспринимавшего все, что ему показывали, с каким-то особым, все возрастающим интересом. Девочке доставляло удовольствие во время работы над первоначальными движениями рук и корпуса придавать им выразительность и смысл...

Год от года артистичность Стручковой проявлялась все ярче. И, наконец, в VI классе исполнение «Весны» на музыку Грига обнаружило в ней несомненные задатки будущей незаурядной актрисы. Обладая природным вкусом и необычайным чувством меры, Рая Стручкова никогда не внесет фальши и утрировки в создаваемые ею образы. Это будет несвойственно ее натуре».

Борис Львов-Анохин

«Счастливым было начало, счастливо сложилась и дальнейшая творческая жизнь Стручковой. Она с успехом танцевала в Большом театре много разноплановых ведущих партий: Одетту-Одиллию, Аврору, Китри, Жизель, Марию, Джульетту и другие, наделяя их особой жизненной теплотой, правдивостью, обаянием женственности. Дар актрисы тонко чувствовать и с блеском воплощать комедийную ситуацию отзывался в другой ее работе – партии Мирандолины. С грациозным и вместе с тем острым юмором танцевала Стручкова партию Фрейлины в балете «Подпоручик Киж»...

Многогранной была и концертная деятельность балерины. Благодаря выступлениям Р. Стручковой и ее постоянного партнера А. Лапури на эстраде к изысканному искусству хореографии приобщалась самая широкая аудитория».

Асаф Мессерер

«Стручкову я заметил давно. Еще когда она училась в начальных классах хореографического училища... В классе Е. П. Гердт мне бросилась в глаза стройная изящная девочка, чрезвычайно гибкая, приятная в движениях, легкая в острых прыжочках и выразительная, что встречается редко среди учащихся младшего возраста. Мы – опытные артисты – могли сразу сказать, выйдет ли толк из той или иной ученицы. Я не ошибся в Стручковой... Репетировать и танцевать с ней «Золушку» доставляло удовольствие. Она умела по-настоящему общаться с партнером, отвечать на малейшее его движение в танце, подхватывать и развивать настроение.

Во время репетиций она чутко улавливала замечания и не только старалась их выполнить, но и привнести что-то свое. А это очень ценно.

Первый просмотр в репетиционном зале превзошел все ожидания и произвел фурор. Сразу разнесся слух: появилась необыкновенная Золушка. Через несколько дней состоялся спектакль, подтвердивший успех юной балерины».

Марина Семёнова

«Я не помню, чтобы Стручкова ошибалась в решении роли, и как балерина знаю, какая огромная работа стоит за этим. Не помню, чтобы когда-нибудь на сцене она играла – искренность. Вот, пожалуй, главное в Стручковой – актрисе – неподдельная искренность. Это сущность ее творчества. Она всегда естественна, непосредственна в своих эмоциях. Сцена проявляет актера. Трудно сыграть доброту, если нет ее в душе, трудно не верить своей героине».

Китри. «Дон Кихот».

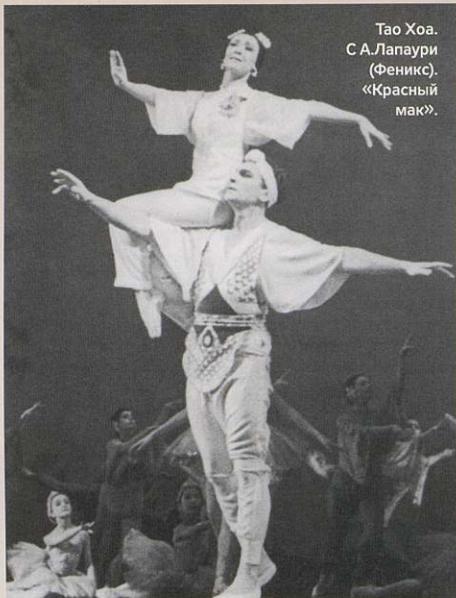


Юрий Слонимский

«В создании образа Раиса Стручкова идет от его вундерного раскрытия, от игры жестов, движений, поз. Ее танец исключительно грациозен, элегантен и прост. Особые преимущества у Р. Стручковой – в комедийных, лирических и, более всего, в драматических ролях. Все создаваемые ею образы исключительно привлекательны и женственны».

Вахтанг Чабукиани

«В середине сороковых годов Раиса Стручкова вошла в творческий коллектив Большого театра. Это было время, когда в Москве и Ленинграде на балетной сцене блистали такие звезды, как Галина Уланова и Ольга Лепешинская, Татьяна Вечеслова и Наталья Дудинская. За сезон до прихода в театр Стручковой там уже громко заявила о себе Майя Плисецкая. Проявить себя, тем более выделиться, в таком созвездии было не так-то просто. Однако начинающая балерина не затерялась в этом окружении».



Тао Хоа.
С. А. Лапури
(Фенико).
«Красный мак».

...Первое, что бросалось уже тогда в глаза, это самообытность таланта молодой танцовщицы. Тут не шла речь о том, лучше она кого-то или хуже. Дело было не в сравнении. Нет. Здесь была индивидуальность, а это главное.

...Из года в год за Раисой Стручковой закреплялись все ведущие партии текущего репертуара, и была она в них также своеобразно неповторима, вырисовывая тот или иной образ многогранно, в развитии, с присущей ей женственностью и глубиной драматического переживания. И все это – на прекрасной основе своего технического мастерства, уверенного, в лучшем смысле академического. А безукоризненной исполнительской чистотой у нее отличались не только сложные виртуозные па, но и мелкие, и проходные движения, и так называемая партерная техника. От этого рождалось ощущение необыкновенной грациозности, легкости, блеска концертных номеров, исполняемых со своим неизменным партнером – другом по жизни и по сцене – Александром Лапури.

...И вот еще что я хочу добавить: я считаю вполне закономерным, что Стручкова возглавляет редакцию журнала «Советский балет», где может сказаться не только ее профессиональная эрудиция, но и природное красноречие, умение ярко и точно передать свои знания, мысли и чувства».

Владимир Васильев

«Только тогда и получается органический образ, когда он выражен множеством неисчислимых нюансов, интонаций. И здесь хочется сказать спасибо нашим коллегам – балетмейстерам-репетиторам. Раиса Степановна Стручкова поистине творчески работала с солистами. И хотя образ Анюты у Екатерины Максимовой сложился, ей был необходим такой репетитор, который смог бы найти для образа новые краски, дать толчок фантазии артиста. Уверен, что, если бы балет создавался в то время, когда Стручкова танцевала, она могла бы стать замечательной исполнительницей заглавной партии».

Екатерина Максимова

«Действительно, искать в уже готовом материале нелегко. А Раиса Степановна работала со мной так, как будто Анюта – это ее собственная роль. И хотя Стручкова не танцевала партию, она творчески «пропустила» ее сквозь себя, отдав ей массу сил, нервной энергии. Очень требовательно выверяла каждую деталь в дуэтах и мизансценах с Артыновым – Михаилом Лавровским, Модестом Петровичем – Михаилом Цивиним...»

Борис Акимов

«Говоря о Раисе Степановне Стручковой, надо говорить о масштабе личности. А он очень значительный – выдающаяся балерина, педагог, балетмейстер-репетитор, общественный деятель».

Когда я пришел в театр, то еще застал Елизавету Павловну Гердт, педагога Раисы Степановны, которая была для нее больше чем педагог, как мать. Раиса Степановна очень много получила по части танцевальных знаний от Елизаветы Павловны, была верна её заветам и никогда не забывала о ней.

Я застал Раису Степановну, в театре танцующую многие партии, в том числе в знаменитой «Золушке». Вспоминается фильм, который был снят по этому балету, – «Хрустальный башмачок». Она танцевала с Геннадием Ледахом. В фильме было много крупных планов. Один из таких – появление Золушки-Стручковой на балу – был удивительным по эмоциональному наполнению. Мне запомнились ее глаза, искрящиеся, излучающие счастье. Стручкова – балерина-актриса. Таких было немного на балетной сцене. В фильме «Золушка» видны все возможности Раисы Степановны – технические, эмоциональные, актерские. Все движения она исполняла безупречно, даже в сегодняшнем времени эстетика ее танца могла бы быть и существовать».

Я видел балет «Дон Кихот» с ее участием, где ее Китри продемонстрировала технически безупречный танец. Ее Аврора в «Спящей красавице», как фарфоровая статуэтка, была красива и изящна. Конечно, невозможно забыть и блистательный дуэт с мужем Александром Лапури. Он был феноменальным партнером, великим мастером дуэтного танца. Когда они исполняли знаменитые концертные номера, например «Романс» Глиера, это, конечно, было незабываемо. Он сильный, уверенный партнер, настоящая мужчина. И она рядом с ним необыкновенно женственная, эмоциональная – они смотрелись прекрас-

Фрейлина. «Подпоручик Кижж».



диске после спектакля. Аплодировали музыке, актерам, Стручковой и всему балету в целом... Помню, мне довелось видеть Стручкову в спектакле в Москве сразу же после окончания ею хореографического училища в Большом театре. Ей тогда предвещали большое будущее. Я увидел ее снова через несколько лет, когда она стала ведущей балериной, и ей не хватало тогда только одного – зрелости, эмоциональной зрелости. Теперь она приобрела уже и это качество. Появилась верная, глубоко эмоциональная сложность, которая необходима актрисе, чтобы показать превращение невинной девушки в женщину, переживающую трагедию. Стручкову встретили овацией, и она это заслужила».

Нина Ананишвили

«...Застать балерину Стручкову на сцене, к моему огромному сожалению, мне не довелось. Но почти все записи её знаменитых спектаклей видела: и нежную, по-детски чистую Золушку, и необузданную, дерзкую Вакханку из «Вальпургиевой ночи», и блистательную Китри в дуэте с гениальным Михаилом Леонидовичем Лавровским.

но. Это было высочайшее мастерство и с технической точки зрения исполнения всех дуэтных элементов, поддержек, и в то же время это были необыкновенные чувства мужчины и женщины, было так естественно, прекрасно, что невозможно было оторвать глаз. Не могу не вспомнить адажио Вакха с Вакханкой из «Вальпургиевой ночи» с каскадом поддержек. И как женственно, легко, игриво, музыкально Раиса Степановна танцевала вариацию Вакханки.

Раиса Степановна была прекрасным оратором. Говорила всегда очень эмоционально, красиво, связано, логично выстраивая свое выступление. В этом проявлялись ее необыкновенная грамотность и начитанность.

Если первая половина ее жизни – это блистательное артистическое творчество, то вторая – преподавание в ГИТИСе и работа в качестве педагога-репетитора, работа в Большом театре.

У нее были замечательные ученицы: Нина Ананишвили, Анастасия Горячева, Марианна Рыжкина... Был период, когда она работала в репетиционных залах и с Екатериной Максимовой.

Она любила своих учениц, это были ее дети, которым она отдавала все свои знания, душу, сердце. Радовалась их успехам.

Сегодня такого уровня и масштаба личностей нам очень не хватает. В своей работе мы стараемся передать новому поколению всё то, что нам так щедро дарила Раиса Степановна, – знания, культуру, высочайший профессионализм».

Алан Фридерича

«Мадам Стручкова всегда исполняла свои роли как танец, и этот танец отличался тем, что был единым слитным целым, а не распадался на отдельные технические пассажи. Сегодня часто танцовщики стараются подчеркнуть каждый отдельный элемент хореографического номера, что вносит искажение в его смысл. Выдающиеся советские мастера, к которым я обязательно причисляю Стручкову, умеют пронизать танец единой кантиленой».

Джеймс Олдридж

«Я видел «Ромео и Джульетту» в Лондоне в Ковент-Гардене и видел исключительное потрясение зрителей. Гром апло-

Конечно же, холодная пленка не может передать дыхание живого спектакля. На ней сохранена лишь ничтожно малая часть долгой и счастливой сценической жизни Раисы Степановны. И тем не менее, она помогает увидеть все грани её таланта, понять, почему её так обожали. Навсегда запомнились слова К. Криста, старейшины корпуса английских балетных критиков, который в ностальгическом приступе однажды сказал мне: «Когда на сцену выходила Стручкова, когда она танцевала, соз-

Золушка.



Золушка.



давалась иллюзия, что со сцены в зал идет какой-то теплый свет. Она умела сказать каждому зрителю что-то очень важное лично для него. Неповторимая и безупречная».

Первой нашей большой партией стала Одетта-Одиллия в «Лебедином». Говорю «нашей», потому что она действительно была нашей общей работой.

Я внимательно слушала предложения Раисы Степановны и старалась выполнять их с предельной добросовестностью. А она требовала от меня безукоризненного, точного до мельчайших деталей прочтения великого текста Петипа и Иванова.

Не допускала ни одной проходной позы, ни одного пустого жеста, ни одного не согретого эмоцией движения. Мало кто, увы, может так учить сегодня...

Еще одно уникальное качество моего педагога открыла я в то время – потрясающую музыкальность. Раиса Степановна не просто обладает способностью слышать музыку, она не просто наделена исключительной музыкальной памятью – она ощущает музыку каждой клеточкой своего тела, как камертон чувствует любую неточность, любое несоответствие движения и музыки.

Требовательность Раисы Степановны не знает границ: неуважение к профессии, небрежность, несоблюдение своих обязательств, нанесение «увечий» хореографическому тексту нашей классики, отсутствие вкуса, исчезновение стилистических различий между ролями и спектаклями – всё, что, к несчастью, стало приметой балетного театра сегодня, выводит её из себя. И тогда она называет вещи своими именами, нередко повергая людей, не подозревающих, к каким «зияющим высотам» катится русский балет, в нервный стресс. Расслабиться, почивать на лаврах, удовлетвориться достигнутым, облегчить жизнь Раиса Степановна не позволяет ни себе, ни нам.

Русский балет силен преемственностью поколений, связью времен, продолжением и развитием традиций. Раиса Степановна – продолжение традиции великой Елизаветы Павловны Гердт.

Безвозвратно ушел в прошлое XX век. Историки еще долго будут биться в ожесточенных баталиях по поводу его итогов. Но в одном они сойдутся быстро: Россия в том веке щедро одарила мир созвездием великих балерин.

Среди них свое особое место занимает Раиса Степановна Стручкова».

Евгений Валукин

«Прошло время, боль утраты зарубцевалась, осталась теплота от света этой удивительно красивой женщины. Раиса Степановна Стручкова – одна из самых красивых балерин русского театра. Сколько мягкости и грации в каждом движении, она не танцевала, она жила танцем, она им говорила, смеялась и плакала.

Золушка. С. А. Лапаури (Индийский гость).
«Хрустальный башмачок».



Маша.
С. А. Лапаури (Принц).
«Щелкунчик».

Мария. «Бахчисарайский фонтан».



Любимая ученица Елизаветы Павловны Гердт излучала что-то необъяснимое и неповторимое. Эта ее особенность ярко проявилась еще в детстве во время учебы в школе, где рядом были и бесстрашно строптивая Майя Плисецкая, и умная Виолетта Бовт. А Елизавету Павловну притягивали широко распахнутые глаза. «Стручок» – так называла она свою ученицу. Если вдуматься – целая эпоха, преемственность традиций, смена поколений, а балет – русский и балерина русская, которая горит, как свеча, согревает вокруг себя многих, зажигает другие «свечи» и указывает своим светом дорогу людям. Вокруг нее были известные конструкторы, ученые, академики, художники. Сергей Прокофьев был восхищен, когда юная девушка чисто-чисто пропела ему музыку «Ромео». Круг ее интересов был безграничен, что способствовало формированию личности интеллектуальной и цельной, поэтому каждая партия, станцованная на сцене Большого театра, была значимой по форме и внутреннему содержанию, наполненному личностными устремлениями балерины.

ГИТИС стал одним из жизненных этапов Раисы Степановны. Здесь она училась, преподавала (вела курсы педагогов-балетмейстеров), была художественным руководителем балетмейстерского факультета. Ее уроки – откровение творчества, бескомпромиссность профессии и абсолютная школа без размытости, приблизительности. Строгость в сочетании с всеобъемлющей женственностью. Вот она, эта мягкость и естественность, эта красивая правильная литературная речь истинного классического танца, переданная ей Елизаветой Павловной и так легко нашедшая отклик в индивидуальности Раисы Степановны! Как важен показ педагога! Сидеть на стуле – хорошо, разводить руками – неплохо, выйти же на середину зала и показать позу так, чтобы ученики ее почувствовали, могут даже не все крупнейшие артисты. Стручкова могла. Ее показ был непревзойденным и как вспышка молнии озарял большой балетный зал в старом Московском хореографическом училище, где сегодня находится кафедра хореографии ГИТИС.

Гипнотическая сила этой женщины не поддавалась объяснению. А как можно объяснить необъяснимое? Бесплезное это занятие...»

Валерия Уральская

«Среди многих и многих ролей, исполненных Раисой Степановной Стручковой в течение десятилетий ее творческой жизни, есть одна уникальная – главный редактор научно-теоретического и критико-публицистического журнала «Советский балет» (с 1991 года «Балет»). Она находилась в репертуаре артистки почти пятнадцать лет – с 1981 по 1995 годы. А это означало дни и месяцы поисков, раздумий над внешним обликом журнала, над его содержанием, над формированием коллектива сотрудников и авторского актива... И эту партию Раиса Степановна исполнила достойно. Верная себе, она вдумчиво постигала новую профессию, вникая во все мелочи и детали издательской деятельности. Однажды она сказала так: «Для меня издание журнала было делом новым и неизвестным, и когда я пришла в коллектив, то, не стесняясь своего незнания, начала учиться у своих коллег. Они, надеюсь, в свою очередь, учились у меня». Раиса Степановна права – для коллектива ре-

В своём кабинете в редакции.



дакции журнала «Балет» она не только выдающаяся балерина и педагог, но и крупный ДЕЯТЕЛЬ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА. Мы имели счастье вместе создавать журнал – журнал о балете. Общение со Стручковой для нас – всегда школа высокого профессионализма.

Первый главный редактор первого в нашей стране балетного журнала, Раиса Степановна Стручкова относится к тем людям, которые живут сердцем, душой, эмоциями и, увлекая других, позволяют максимально творчески проявиться».

В подборке использованы материалы из книги Г. Беляевой-Челомбитько «Раиса Стручкова»

Материал подготовила Анна Ельцова

Фотографии из архивов Музея Большого театра и редакции.



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
сентябрь–октябрь
№5 (224) 2020
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BAILET

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

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

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

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

Советники
по экономическим вопросам:
Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
М.Ф.КУКЛИНА
А.В.МАЛЫШЕВ
В.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>

ЮБИЛЕИ

- 1** К 95-летию **Р.С.Стручковой**
Принцесса Танца.
(подготовлен А.Ельцовой)



ПРЕМЬЕРЫ

- 8** Арабские сказания на Дальнем Востоке
А.Максов, В.Уральская, О.Розанова

ДИСКУССИИ

- 13** Детский репертуар балетного театра –
разговор о самом главном



ЮБИЛЕИ

- 20** **Т.Вольфович.**
Хореограф – режиссер – философ
(Портрет к юбилею К.Уральского)



ВЕСТИ ИЗ-ЗА РУБЕЖА

- 26** **В.Игнатов.** Как современный танец затмил
искусство балета во Франции!

- 31** **ПОРТРЕТ**
А.Журин. 30 лет в одном театре (Портрет балерины Светланы Устюжаниновой)



- 34** **ВРЕМЯ. ОТРАЖЕНИЯ**
В.Котыхов.
Испания, предместье и шик



- 36** **В.Котыхов.**
От золотого аттитуда до золотой тубельки

- 39** **НА КНИЖНУЮ ПОЛКУ**
Новые книги о балете
Обзор подготовили А.Ельцова, А.Максов

- 42** **IN MEMORIAM**
Главный принц XX века!
(памяти Н.Фадеечева)

- 44** Памяти Геннадия Ледея

- 46** **КАФЕДРА**
Е.Середкина.
Геометрические диссонансы хореографии

- 48** **Т.Чжан.** Взаимодействие классического балета и китайского хореографического искусства на этапе формирования эстетики китайского национального балета

- 52** **POST SCRIPTUM**
В.Уральская. Иное отображение жизни

Над номером работали:

Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
(Ответственный за выпуск)

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

Э.И.ВАСИЛЬЕВА (Технический редактор)

А.Н.КУРБАТОВА (корректор)

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

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

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

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

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

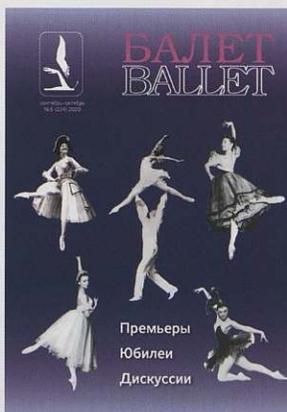
Выпуск издания осуществляется при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Департамента культуры города Москвы, Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.

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

Номер заказа 02619-20
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:



Раиса Стручкова
и её роли

Арабские сказания на Дальнем Востоке

Дальневосточный международный музыкальный фестиваль «Мариинский» во Владивостоке является крупнейшим культурным событием Тихоокеанского региона. Он проходит ежегодно с 2016 года. В афише фестиваля, проходящего на Приморской сцене Мариинского театра, традиционно оперные и балетные спектакли, гала-концерты. Фестиваль этого года, пятый по счету, открыла премьера балета Фикрета Амирова «Тысяча и одна ночь», поставленного главным балетмейстером театра Эльдаром Алиевым. Это был двойной праздник, потому что спектакль ознаменовал возвращение театра к активной творческой жизни после многомесячной паузы, вызванной пандемией коронавируса.



Рената Шакирова – Шехерезада
и Роман Беляков – Шахрияр.

Балет «Тысяча и одна ночь» по партитуре выдающегося азербайджанского советского композитора Фикрета Амирова имеет интересную судьбу. Спектакль, впервые увидевший свет бакинской рампы в 1979 году в постановке Нелы Назировой, разошелся по сценам страны. Уже в 1980 году в этой версии он был представлен воронежской публике и до сих пор сохраняется в репертуаре театра оперы и балета. Из Баку спектакль перенесен и на Новосибирскую сцену. Появились авторские работы. В Бурятии в 1992 году постановку осуществил Музаффар Бурханов. Семь лет спустя к «Тысяче и одной ночи» обращается Харьковский театр. В 1980-е годы с воплощенными в балете Рафаэлем Ибатуллиним и Сергеем Федяниным восточными сказками знакомятся соответственно зрители Якутска и Красноярска. В 2014 году лепотпись «балетных ночей» силами балетмейстера и либреттиста Медины Алиевой продолжает Белорусский музыкальный театр в Минске. На территории России в 2010 году новую жизнь «Тысяче и одной ночи» дает художественный руководитель театра «Кремлёвский балет» Андрей Петров, он же является редактором либретто; а в 2014 году свою интерпретацию сюжета презентует в Чувашии Давид Авдыш. Донецк, Нижний Новгород... Отнюдь не полный перечень городов, где оживали музыкально-пластические образы грозного Шахрияра, любвеобильной и развратной Нуриды, мудрой и целомудренной Шехерезады.

Начиная разговор о премьере балета «Тысяча и одна ночь» на Приморской сцене Мариинского театра, стоит оглянуться в прошлое азербайджанской хореографии. Азербайджанский театр оперы и балета был основан в столице республики в 1920 году. В это время здесь ставились «Лебединое озеро», «Копеллия», «Жизель», «Баядерка» и другие спектакли, свидетельствующие



Фикрет Амиров.

о том, что классическое азербайджанское искусство развивалось в фарватере российского. В 1930-1940 годы в репертуар вошли «Эсмеральда» и «Бахчисарайский фонтан» С. Кеворкова, «Красный мак» И. Арбатова, «Корсар» П. Вирского и Н. Болотова. Значительным событием стало появление в 1940 году первого национального балета «Девичья башня» на музыку Афрасияба Бадалбейли (балетмейстер – С. Кеворков). Национальную тему продолжили драмбалеты, поставленные Гамэр Алмасзаде: «Гольштен» Султана Гаджибекова и «Чернушка» Ашрафа Аббасова. В 1952 году постановку балета Кара Караева «Семь красавиц» осуществляет Пётр Гусев.

С конца 50-х годов ХХ века в советском балете набирает силу балетный симфонизм. Под этим термином понималась не только преемственность с балетами Петипа, но и концепция единства сценария, музыки и изобразительного искусства при ведущей роли самого танца. Симфонический принцип расширил границы хореографической лексики и пластики, увел от обытовления танцевального действия балетов-пьес в сферы поэзии, метафора, философской обобщенности.

К тому времени музыка и, прежде всего, партитуры Кара Караева, в плане образной глубины значительно опередили сценический танец. Но в 1961 году Юрий Григорович своей «Легендой о любви», поставленной по произведению ученика Караева Арифа Меликова, окончательно утвердил основные теоретические и практические постулаты дальнейшего движения классического балета Советского Союза и Азербайджана в частности.

На бакинских подмостках возникают образы одноактных балетов, сочиненных Гамэр Алмасзаде, Рафигой Ахундовой, Максудом Мамедовым, Нелой Назировой, Константином Баташовым. Это программные, либо бессюжетные одноактные спек-



Эльдар Алиев.

такли, такие как «Каспийская баллада», «Шур», «Лейли и Меджун», «Первые грозы», «Тени Кобустана», «Сказание о Насими», «Азербайджанская сюита», «Аллы».

В 1978 году Рафига Ахундова и Максуд Мамедов, тесно работая с Кара Караевым над новой редакцией партитуры, ставят авторскую версию «Семи красавиц». А в 1979 году результатом совместного творчества балетмейстера и композитора становится балет «Тысяча и одна ночь». Либретто сочинено тремя соавторами: балетмейстером Нелой Назировой и литераторами Максудом и Рустамом Ибрагимбековыми. В этих двух этапных спектаклях народные пляски отнюдь не цитируются. Ориентальный хореографический фольклор трансформирован в свободном использовании всех выразительных средств хореографии, основанной на классическом танце, окрашенном национальными красками.

Этот художественный метод, оказавшийся чрезвычайно плодотворным, получил новое воплощение в работе Эльдара Алиева. К балету «Тысяча и одна ночь» он обращался и прежде. Успеху спектакля рукоплескали в Америке – в компании Atlanta ballet и Индианаполисе, где Алиев многие годы возглавлял Ballet Internationale. Премьера подготовлена в Софийском театре. Стойкий интерес Алиева к партитуре и сюжету восточных сказок вполне оправдан. Родившись в Баку, получив здесь профессиональное образование, наконец имея этнические азербайджанские корни, Эльдар каждой клеточкой своего существа отзывался на мелодию, музыкальную структуру балета, как родную, чувствует декоративную особенность пластики. Вместе с тем опыт премьеры одной из лучших академических трупп мира – Исторической сцены Мариинского театра – позволяет ему свободно отбирать и использовать выразительные средства хореографии.

Такой художественный прием вполне корреспондируется с композиторским методом Амирова, в котором при всей национальной колористике явно прослеживается генетическая связь с лучшими традициями русской и европейской музыкальной классики. Неслучайно в партитuru своего балета Амиров ввел и звучание национального музыкального инструмента тара, который теперь, после премьеры, получит во Владивостоке постоянную прописку.

Выступая автором хореографии, Алиев не стал редактировать изначальное либретто, придумывать новых персонажей или переставлять музыкальные номера, вторгаясь в структуру музыкальной ткани. И музыкальный, и хореографический язык спектакля отразили гармоничное многообразие форм музыки и танца, содержательность драматургии. С одной стороны, спектакль основан на неоклассике, с другой – акцент сделан на национальной «интонации» танца.

Спектакль начинается с экспрессивного адажио Шахрияра и Нуриды, изобилующего акробатическими поддержками. Этот миг чувственного излияния двух любовников прерывает приход лучников. Героическая вариация Шахрияра сменяется живым solo Нуриды и обрамляется массовым танцем лучников, несколько напоминающим боевой «Джанги». Далее следует пластически томное высказывание Нуриды, которую муж оставляет в момент любовного томления ради охоты. Вернувшись, Шахрияр застаёт Нуриду в самой гуще оргии в объятиях Раба. Гнев и боль правителя передает его страстный монолог, который переходит в кровопролитное бесчинство грозных палачей, разящих всех женщин царства. Но сначала возмездие настигает прелюбодейку. И вот трепетной газелью на сцену врывается юная Шехерезада... Пластическую палитру спектакля расцветивают «африканский экстаз» Раба, лирические высказывания

Принцессы Будар, «змеевидные» движения по-восточному ослепленного живота и бедер Марджаны, комический гротеск одноглазого Разбойника.

Каждая хореографическая комбинация имеет законченный вид. В сказках – этих жанровых сценках – выявлены индивидуальности персонажей. Вместе с массовыми сценами создается целостная красочная и динамичная танцевальная картина, позволяющая воспринимать спектакль на одном дыхании.

Интерес представляет работа сценографа и автора эскизов костюмов Петра Окунева. Сын известного петербургского театрального художника, Окунев-младший ищет в искусстве свой путь. Желая показать фантастический, сказочный Восток, он черпает вдохновение в пиришестве звуков музыки Амирова. Оставляя сцену максимально открытой для танца, художник включает в пространство подиумы на заднем плане подмостков. Украшает их орнаментальными кулисами и падугами. Изобразительный ряд дополняется видеопроекцией. Костюмы персонажей тщательно отделаны ручной вышивкой и аппликацией. Они несут национальные элементы, хотя порой излишне скрывают фигуры и ноги танцовщиков. Так или иначе, все компоненты спектакля слились в цельное произведение, рассказывающее о чем-то больше фавулы. Не потому ли оно находит такой горячий отклик у зрителя?



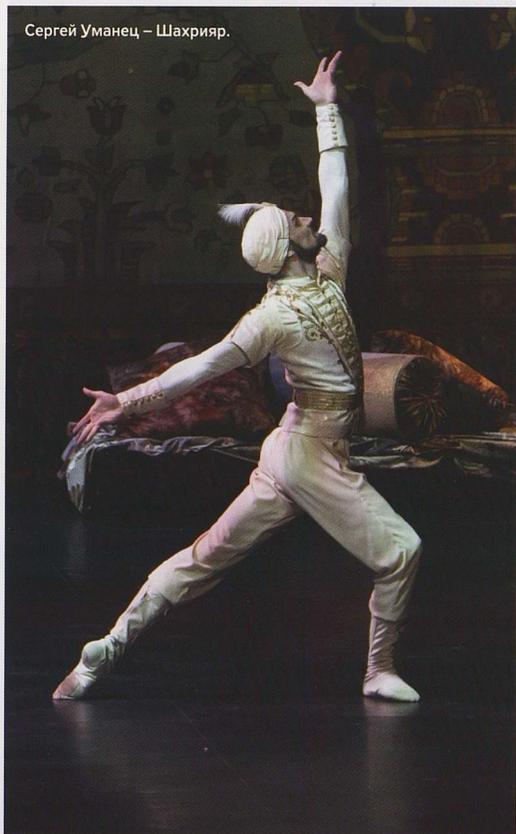
Эйюб Кулиев.



Пётр Окунев.

Александр МАКОВ

Сергей Уманец – Шахрияр.

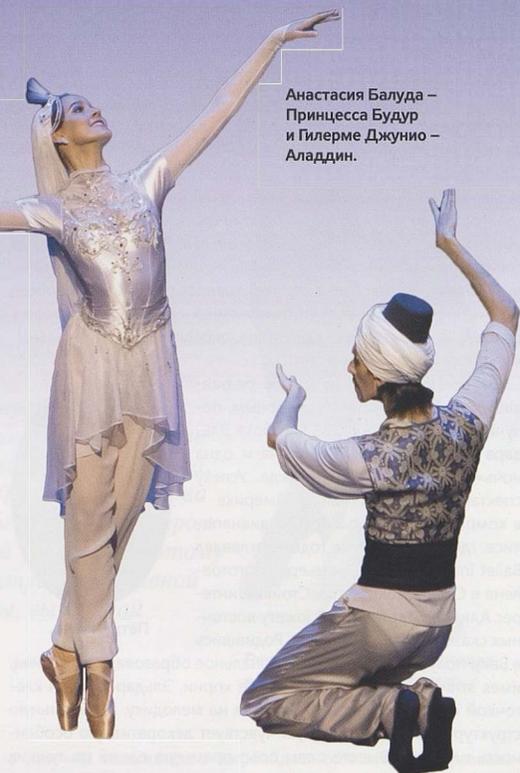


Мифы, легенды, сказки близки балетному искусству по нескольким причинам. В них в обобщённом виде создаются образные картины мира, и по своей природе они несут в себе оптимистическое начало, где добро, вера и нравственные традиции способствуют мечте человечества. В сказке добро побеждает зло, неизбежно существующее в мире, в борьбе побеждает добро. Притчевая основа близка драматургии балета, создает темы для образного музыкально-хореографического воплощения.

И что важно, своей философской глубиной эти балеты интересны взрослым и в то же время понятны и доступны детскому восприятию. Потому неудивительно, что на премьере балета «Тысяча и одна ночь» в начале сезона – открытии фестиваля «Мариинский» зрительный зал театра Мариинский Владивосток был заполнен и детьми, и детьми с родителями, и просто взрослыми.

В основе сюжета балета – знаменитая восточная мудрость сказок Шехерезады. Уже начало спектакля заявило о режиссёрском приеме автора балета хореографа Э. Алиева: под звуки увертюры перед зрителем разворачиваются страницы книги «Сказки тысяча и одной ночи» в иллюстрациях, предлагаемых художниками разных изданий.

Заявлена изысканная манера восточных орнаментов и сцен, предворяя хореографическое действие. Звучит музыка композитора Амирова, дирижер Эйюб Кулиев воссоздает музыкально-образный характер Востока. Занавес поднимается, и сцена вводит зрителя в мир красочно-жгучих страстей и красок некой страны, где сталкиваются чувственность и жестокость, потеря веры и право зла карать и торжествовать. Светлым лучом возникает на сцене образ Шехерезады, останавливающий гнетущую атмосферу и уводящий действие в иной мир, где царит



Анастасия Балуда – Принцесса Будур и Гилерме Джунио – Аладдин.

Сергей Аманбаев – Птица Рух.



всепобеждающее добро. Следуя за ней, властитель Шахрияр через череду движущихся занавесок-дорог попадает в сказания и там видит, как белую птицу спасает герой, где зло исчезает, где неминуема победа добрых сил и происходит самоочищение от зла в человеке, еще недавно мстительном, злобном, гибель несущем. Хореограф вслед за композитором находит образные краски, позволяющие локально передать главные моменты повествования сказок о Синдбаде-мореходе и птице Рух, Аладдине, красавице Будур и злом колдуне-визире, Али-бабе, об его умнице-жене Марджане и о сорока разбойниках. И в ходе каждой сказки Шахрияр постепенно преобразуется... В нем просыпается вера в доброе начало, меняется и его танец: на смену графически жестких поз и движений приходят полеты и задумчивая мягченность движений. И вновь Шехерезада ведет его в новый сюжет, где воочию другой мир побед добра, борьба за человечность души недавно злобного, грозного Шахрияра. И она побеждает. Любовь преобразует сердце варвара.

Авторы балета: композитор Амиров, хореограф Алиев, художник-сценарист Петр Окунев – не только ведут сценическое действие, они стремятся своим образным обращением к зрителю проникнуть в душу каждого, найдя в ней место добру и вере. И воплощается главная сущность сказок – мечта человека о счастье и добре. Не надо говорить, как важно это нравственное начало всегда, а в нашем современном мире – особенно.

Мудрость сказки, волшебная сила музыки, изысканность атмосферы орнаментального Востока и красота классического танца балета создают театрально яркое зрелище. Сказка входит в реальную жизнь через искусство. Искусство композитора и музыкантов, хореографа и артистов балета, художника и поэта – авторов новой премьеры балета на сцене молодого театра Мариинский Владивосток.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Существует определенная закономерность: если спектакль удался, в нем непременно будут интересные актерские работы. Балет «Тысяча и одна ночь» в постановке Алиева – красноречивое тому подтверждение. Для молодой труппы театра это просто находка: ролей здесь хоть отбавляй!

В драматическом первом акте, где происходит основных события, действуют четыре главных героя: властитель Шахрияр, его неверная жена Нурида, ее любовник Раб и Шехерезада, появляющаяся в конце акта. Во втором, иллюстрирующем сказки Шехерезады, количество героев резко возрастает. В каждой из трех сказок действуют три персонажа, значит, в итоге солистов становится девять. Шехерезада и Шахрияр в небольших сценах-«связках» «отыгрывают» каждую сказку, чтобы в финале закрепить свой союз развернутым дуэтом.

К этим тринадцати солистам необходимо прибавить коллективного героя – кордебалет, воплощающий множество колоритных образов. Именно кордебалет придает спектаклю масштаб, определяет атмосферу и эмоциональный строй каждой картины. Балетмейстер Эльдар Алиев в соответствии с характером музыки и сценических ситуаций сочинил несколько массовых номеров резко различных по стилю, ритмике и композиции, задав артистам весьма сложные задачи в техническом и образном плане. Прежде всего, это относится к мужскому составу труппы.

Первый же номер – стремительный и грациозный танец лучников – продемонстрировал мастерство артистов. Идеальная синхронность и четкость движений, нерушимая правильность рисунков объединили 24 танцовщика в стройный и выразительный ансамбль. И хотя в танце преобладали партерные (наземные) движения, казалось, это вооруженные луками всадники, гарцующие на породистых арабских скакунах.

Резительным контрастом элегантным лучникам обернулась неистовая любовная оргия. Бешеный темп танца, каскад поддержек, где женщины то распылались на полу, то взлета-

ли в воздух на руках партнеров, принимая весьма рискованные позы, передали упоение вседозволенностью, коллективное безумие. Здесь исполнители в полной мере проявили техническую сноровку и темперамент.

Новый, еще более неожиданный контраст – танец-плач обреченных на казнь женщин. Балетмейстер придал этой сцене характер обобщения. Танцовщицы в ниспадающих белых одеждах скорбно воздевали руки и опускались на колени. Композицию полифонического строя сменила статика. В глубине сцены женщины сплотились в три группы. Теперь действовали только их руки. Скупые, «говорящие» жесты наподобие молитвы звучали как трогательный прощальный ритуал.

И вновь в спектакль ворвалась жизнь. В базарный день по сцене сновала во всех направлениях праздничная толпа. Мужчины и женщины в ярких одеждах сплетали все новые узоры танца, похожего на пестрый восточный ковер ручной работы. Жизнерадостный массовый танец служил красочным фоном для сказ-



Екатерина Чебыкина – Нурида
и Роман Беляков – Шахрияр.

ки об Аладдине и волшебной лампе. А в сказке про Али-Бабу мужской кордебалет изобразил шайку разбойников, представив их в комедийно-гротесковом ключе.

Все названные номера танцовщики исполнили как нельзя лучше, технически безупречно, пластически и актерски выразительно. Перевоплощаясь в контрастные образы, артисты меняли костюмы, головные уборы и даже грим. Создавалось впечатление, что каждый раз перед нами были все новые и новые исполнители многочисленной труппы. Мастерство и увлеченность молодых артистов, несущих значительную физическую и эмоциональную нагрузку, дает основание считать кордебалет главным героем премьеры.

Это вовсе не умаляет достоинств солистов, чья работа заслуживает столь же высокой оценки. Театр подготовил три состава исполнителей главных партий. Для них балетмейстер не поспешил на всевозможные трудности. Один за другим следуют дуэты с акробатическими поддержками, вариации, монологи. Рядом с опытными премьерками – Анной Самостреловой (Шехерезада), Сергеем Уманцем и Канатом Надырбеком (Шахрияр) – выступили солисты Саки Низида (Шехерезада), Катерина Флория (Нурида) и дебютировавшая в первой ответственной роли Лилия Бережнова (Нурида). Все они успешно совладали и с техникой, и с восточным колоритом хореографии, каждый по-своему ощутил характер героя, придав ему индивидуальные черточки. В сцене оргии поддали жару исполнители эпизодической, но значимой роли Раба – азартный, динамичный, точный Юрий Зиннуров (недавно пришедший в труппу) и самозабвенно бросающийся в танец бразильянец Гилермо Джунио.

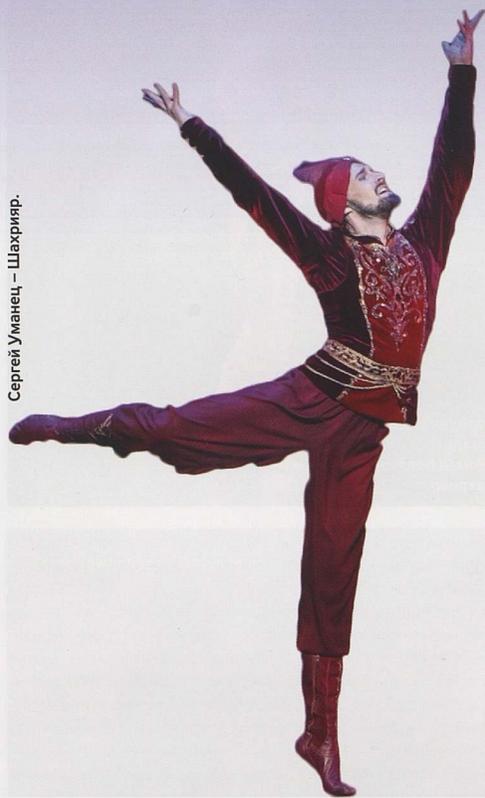
С повышенным интересом ожидалось выступление солистов Мариинского театра из Петербурга. Нельзя сказать, чтобы они затмили коллег приморской сцены. Но все же, как не заметить эффектную Нуриду Екатерины Чебыкиной – высокой, гибкой,



чувственно-притягательной? Как не восхититься блестящим мастерством и сценической органикой Ренаты Шакировой – обаятельной Шехерезады, не залюбоваться двухметровым красавцем-атлетом Романом Беляковым – Шахрияром? Наконец, как не порадоваться плодотворному творческому содружеству артистов петербургской и приморской сцен Мариинского театра?

Удались молодым танцовщикам и многообразные персонажи сказок Шехерезады: лирический образ Девушки – К. Флория, Л. Бережнова, Д. Тихомировой; Принцессы Будур – А. Балуда, Д. Тихоновой, К. Мачадо; мужественного Синдбада – А. Алиеву, Ю. Зиннурову, В. Мулыгину; находчивого Аладдина – Г. Джунио,

Сергей Уманец – Шахрияр.



Лилия Бережнова – Нурида и Сергей Уманец – Шахрияр.

С. Аманбаеву, Ш. Като; хитроумного Али Бабы – А. Кабезасу, О. Скалюну; хищной птицы Рух (сплошь прыжки и вращения) – Ш. Като и С. Аманбаеву; Горе-атамана – Ш. Мори, С. Аманбаеву, В. Ржевскому, разбитной Марджаны – Н. Демьяновой, К. Мачадо; злого Колдуна – Д. Голову.

Перечень имен свидетельствует о взаимозаменяемости исполнителей в самых разных ролях и, кроме того, очевиден интернациональный состав труппы. Но к какой бы школе ни принадлежали артисты, исполнительский стиль труппы един. Это заслуга педагогов-репетиторов спектакля – Александра Куркова, Александры Архангельской, Сергея Золотарева, приглашенного специалиста по восточному танцу Галины Фоминой и их предшественников.

Итак, благодаря содружеству мастеров своего дела – балетмейстера Эльдара Алиева, дирижера Эйюба Кулиева, сценографа Петра Окунева, художника по свету Сергея Мартынова и их коллег – Приморская сцена Мариинского театра обрела увлекательный, блестящий звуками и красками балет, горячо принятый зрителями.

Ольга РОЗАНОВА

Фото Геннадия ШИШКИНА

Участники спектакля после премьеры.



Детский репертуар балетного театра – разговор о самом главном

(Будущие зрители: проблемы и перспективы)

Юный зритель пришел в театр на балетный спектакль. Поймет ли он происходящее на сцене? Проникнется ли увиденным, увлечется ли и захочет ли вновь и вновь быть участником феномена театр балета и его зритель? От чего это зависит, и как сегодняшние театры оперы и балета, театры балета, ансамбли хореографического искусства выполняют свою миссию? А также – кто сегодняшний юный зритель? Похож ли он на прежнего или интернетная жизнь повлияла на его восприятие искусства, его вкус и эмоциональную сферу?

Вопросы, вопросы...

Редакция обратилась к ряду специалистов театров, педагогов, детских психологов и психиатров и в порядке обсуждения публикует материалы по непростому, очень важному вопросу, так как будущее балета и будущее сегодняшних детей, т. е. театра и его зрителей, зависит от нас, нашего понимания, ответственности и осознанных действий. Итак, ребенок XXI века пришел в театр!

Что думает об этом психолог?

Хисматулина Алия Шамильевна
(клинический психолог)

Достаточно много дискуссий ведется на тему, какой стала наша сегодняшняя реальность. Прогрессивные технологии всесторонне изменили нашу жизнь – социальные сети, мессенджеры, влогинг, дистанционное обучение... В контексте происходящего возникает вопрос: а кто же такие наши сегодняшние дети? Рассуждают и об этом: клиповое мышление, его «твиттерность», «Я-цифровое» и «Я-реальное», generation Z... Вот неполный перечень характеристик нового поколения.

Избегая оценочного взгляда на особенности психологического развития, стоит признать, что современные дети несколько другие. Прежде всего, бросается в глаза отличие интересов, ценностей, морально-нравственных ориентиров современных детей от традиционно принятых норм. Возникает желание рассуждать о правильности воспитания в родительской семье, необходимости ограничений и запретов: гаджетов, времени пребывания в сети и т. д. Но способны ли эти меры изменить формирующуюся ценностную сферу ребенка, его личность? Вероятно, нет, поскольку цифровая реальность уже стойко изменила структуру и иерархию психических процессов, на которых базируются более сложные психологические новообразования.

Тенденции же настоящего времени следующие. Воспринимаемое ребенком – осколочное, нецелостное, сиюминутное,

как в калейдоскопе, не связывается логически, не ставится под сомнение и не оставляет глубокого следа. Говоря языком экспериментально-психологических исследований, у современных детей в различных соотношениях выявляется фрагментарность восприятия, снижение способности к концентрации, ослабление процесса перевода информации в долговременную форму, снижение аналитических способностей, критичности суждений, недостаточность прилагаемых волевых усилий. Подобные изменения выполняют приспособительную функцию к увеличению информационной нагрузки на детскую психику, быстро меняющимся условиям жизни, ускорению ее темпа. Однако самым печальным является адаптация психики в виде повышения порога эмоциональной чувствительности, направленности на внешние события в ущерб внутренним переживаниям и, как следствие, черствость к переживаниям окружающих, трудности понимания собственных эмоций.

С точки зрения психолога, балет воздействует на психику ребенка посредством музыкально-хореографических образов, позволяет сопереживать чувствам, настроениям героев, расширяет эмоциональный диапазон. Наличие полярных образов учит различать хорошее и плохое, критически осмысливать происходящее на сцене, чувствовать и понимать прекрасное. Обращенность к классическим, знакомым по произведениям литературы сюжетам способствует установлению логических связей между известными и увиденным, соотношению с уже имеющимся эмоциональным опытом.

Так каким же должен быть балет для современных детей?

Во-первых, стимулирующим эмоциональное развитие ребенка, его восприимчивость к искусству, окружающему миру, формирующим его эстетический вкус и нравственные качества.

Во-вторых, учитывая огромный воспитательный и развивающий потенциал балета, он обязан быть конкурентно способным среди разнообразия детских развлекательных мероприятий. Достаточно ли яркости и красочности спектакля, динамики танца, чтобы удержать вечно ускользающее внимание, воздействовать эмоционально?

К сожалению, специфика психических процессов современных детей снижает доступность и понятность балетной постановки, искусства в целом. Поэтому, безусловно, современный детский балет должен быть открыт новому, меняться в соответствии с запросами времени, так же как его маленькие зрители. И те же современные цифровые технологии позволяют, сохранив жанр классического балета, не превратить его в обыденное мультимедийное шоу.

Что рекомендует детский психиатр

Москвичев Владимир
(детский психиатр)

Главная задача любых постановок для детей и юношества – создать условия для интеллектуально-эстетического воспитания (развития) ребенка. В связи с этим следует вспомнить, что ряд специалистов, изучающих особенности развития ребенка, утверждают, что именно балет, воспринимающийся на уровне чувств и эмоций, лучше других искусств воспитывает эстетическую составляющую личности. Эта точка зрения интересна, но одновременно спорна, поэтому ее лучше оставить до более детальных исследований.

Можно выделить общие принципы, подходящие для постановки любых детских спектаклей, балетные не исключение: понятно, интересно, неумотительно.

1. Доступность понимания сюжета (действия): для дошкольного и младшего школьного возраста – сказочный (практика показывает, что знакомство с балетом уже можно начинать в возрасте 5-7 лет, в этот момент психика ребенка уже готова к восприятию танца), начиная со среднего школьного возраста – героико-романтический.

2. Зрелищность (красочность и выразительность оформления – декорации, костюмы, свет, музыка и т. п.), оставляющая яркие впечатления. Для формирования первых впечатлений лучше выбирать красочные, костюмированные постановки с известным сюжетом. Поскольку для изучения окружающего мира у детей большое значение имеет именно зрительное восприятие, т. е. в возрасте от 4 до 7 лет лучше открыт зрительный канал познания, тогда как формирование слухового канала заметно отстает. Достаточно вспомнить эффект заинтересованности детей книжками с яркими цветными картинками и свое собственное восприятие в детстве фильмов-сказок А. Роу или А. Птушко.

3. Умеренная продолжительность: для дошкольного возраста не более 40 минут, для школьного – не более 1,5 часа с антрактом.

Способы достижения основной задачи – заинтересовать и не утомить – прочно взаимосвязаны. Интересно – значит понятно, понятно – значит интересно! Неумотительно – значит переносимо, переносимо – значит неумотительно! Если ребенок будет заинтересован, то утомление от визуальной и музыкальной нагрузки будет минимальным, а значит, и лучше переносимым. В свою очередь, быстро возникающее утомление начинает активно препятствовать восприятию происходящего на сцене. А возникающий своего рода «порочный замкнутый круг» может надолго, а может, и навсегда отвлечь от определенного вида искусства.

Конечно, единого рецепта нет, поскольку, безусловно, нужно учитывать не только «разновозрастность» детско-подростковых интересов, но и разный уровень подготовленности их восприятия (в т.ч. общей театральной, музыкальной и т.п.), нельзя исключить и разную переносимость нагрузок (в т.ч., например, не только от музыки, скопления людей, но и любого вида искусства или информации). Кроме того, дети даже одного возраста, обучающиеся в одном классе по единой образовательной программе, могут быть на разных «полюсах» – один уже в шесть лет «Амадей», другой не только в этом, но и в более позднем (подростковом возрасте) не способен адекватно воспринять язык балета. Нельзя исключить и активное влияние («давление») среды, в которой воспитывается ребенок, как способствующей, так и ограничивающей, а порой открыто формирующей неприятие, пренебрежение и даже презрение к определенным видам искусства. Следует вспомнить, что ряд специалистов дают советы не пытаться научить детей «понимать язык танца», поскольку это поначалу может запугать ребенка и вызвать скорее отрицание, чем интерес.

Осознавая, что основными и наиболее важными при попытках приобщения ребенка к балету будут вопросы разностороннего воспитания, привития вкуса и интереса к данному виду искусства и, делая попытки уточнить особенности постановок балетного спектакля для детей, можно выделить ряд основных категорий, которые должны быть при этом соблюдены:

1. Четкие рекомендации по определению возрастной категории детей и подростков, которым рекомендуется просмотр балета. Несмотря на то, что мы в данный момент касаемся «детского» балета, тем не менее не лишним будет вспомнить о подростковой аудитории. Психологи, занимающиеся проблемой полового воспитания, считают, что балет в подростковом возрасте привлекает своей воображаемой сексуальностью, способствуя правильному формированию либидо. Учитывая, что балет дает хорошее эстетическое наслаждение, под его воздействием не формируется циничного отношения к половым отношениям.

Возрастная категория	Рекомендованные балеты
Старший дошкольный и младший школьный	«Три поросенка»; «Муха-Цокотуха»; «Доктор Айболит»; «Чиполлино»; «Гадкий утенок»; «Дюймовочка»; «Винни-Пух»; «Белоснежка и семь гномов»; «В джунглях»; «Бэмби»
Средний школьный	«Сказки Беатрис Поттер»; «Снежная королева»; «Аленький цветочек»; «Синяя птица»; «Щелкунчик»; «Золушка»; «Конек-Горбунок»; «Стойкий оловянный солдатик»; «Пиноккио»
Подростковый	«Алиса в Стране Чудес»; «Лебединое озеро»; «Спящая красавица»; «Волшебная флейта»; «Жизель»
Безусловно, что данное деление условно, т.к. и «Трех поросят» можно поставить как балет «сугубо для взрослых»	

2. Хорошая узнаваемость произведения, по которому сделан балет (это требует не только обязательного изучения и объяснения либретто, но при знакомстве с балетным жанром подобного предвзятельного объяснения ребенку, что в балете артисты показывают содержание в пластике, музыкально-хореографическом воплощении, используя вместо слов – танец, жесты, мимику).

3. Хорошая узнаваемость действующих лиц (образов).

4. Простота, отсутствие излишней перегруженности сюжета.

5. Понятность происходящего на сцене в данный момент (широкое использование пантомимы для детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста).

6. Использование возможности сокращенных вариантов балета, кратких вступительных обзоров, рассчитанных на понимание аудитории и пояснительное сопровождение постановки (введение персонажа Сказочника, Оле-Лукойе, т.п. и даже в виде такой формы, как «спектакль с элементами балета» для начинающих свое знакомство с этим жанром).

7. Частая смена сюжетных линий – построение балета по принципу соединения отдельных непродолжительных номеров (танец Снежинка, Цветов, Пчелок, Обезьян и т.п.) при отсутствии длинных малопонятных детям дуэтов, па де де и т.п.



«Чиполлино».

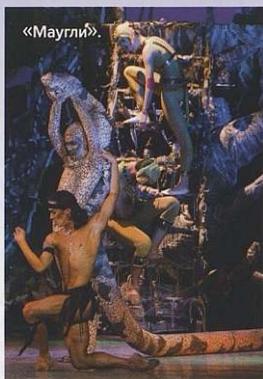
8. Доступность для понимания музыкального материала (образность) – пример «Петя и Волк» Прокофьева.

9. Дополнительные инструменты с целью вызвать интерес и привлечь внимание:

а) Привлечение к участию в постановке детских хореографических коллективов.

б) Вовлечение в действие зрителей.

Приведенное выше не исключает и наличия спорных моментов, например, с одной стороны, ребенок лучше бы должен воспринять красочную и зрелищную постановку, однако, с другой стороны – нельзя не учитывать способность детей к хорошему «Чтению символов», когда весьма условные декорации или элементы костюмов приобретают в фантазиях ребенка форму и вид реального предмета или образа. Кроме того, нельзя не учитывать и особую ритмическую готовность детей к совершению пластических движений, отмечаемых уже в раннем возрасте, когда ребенок начинает совершать некие движения под музыку (и вроде бы напоминающие танцевальные). В связи с этим возникает вопрос, если уж есть своеобразная «врожденная» готовность к танцу, то зачем тогда готовить ребенка, например, к восприятию балета? Безусловно, что в разряд дискуссионных моментов обязательно войдет вопрос о правильном половом воспитании на балетных постановках.



А как реализуют свои функции деятели театра

Богаутдинова Диана Владимировна,
директор балета Татарского государственного академического театра оперы и балета имени М. Джалиля

В репертуаре нашего театра есть балеты для детской аудитории: «Щелкунчик», «Шурале», «Спящая красавица», «Коппелия», «Белоснежка и семь гномов» и другие. Но специально детского репертуара нет. Для воспитания юного поколения классическое наследие, считаем, подходит и рекомендовано в первую очередь. Детям надо показывать лучшее. Из этих соображений для привлечения детей в театр мы практикуем во воскресенья утренние спектакли для семейного просмотра. Это спектакли, указанные выше, а также «Дон Кихот», «Корсар», «Лебединое озеро», «Жизель», «Тщетная предосторожность» и другие.

В дни детских каникул, также в репертуаре чередуются спектакли для разных возрастных категорий, где всегда можно посетить спектакль с ребенком раннего возраста.

А также в период зимних продолжительных каникул уже в течение многих лет в театре идут спектакли Казанского хореографического училища. Это спектакли, ориентированные в основном на детей дошкольного и младшего школьного возраста. До спектакля всегда проходит небольшое новогоднее танцевальное представление с Дедом Морозом и Снегурочкой у большой елки в фойе театра с участием учащихся училища.

Таким образом, наш театр старается привлечь в театр публику всех возрастных категорий, воспитывая вкус на репертуаре классического балетного наследия и постановках современных балетмейстеров.

Куклина Марина Фёдоровна,
директор театра танца «Гжель»

Учитывая, что в России все более настойчиво стал обозначаться общественный запрос на государственную семейную политику, ориентированную на укрепление, развитие и защиту института семьи как фундаментальной основы российского общества,

сохранение традиционных семейных ценностей, повышение социальной роли семьи в жизни общества, укрепление семьи, необходимо уделять серьезное внимание вопросам воспитания и образования в обществе. Одним из таких моментов и является обращение в творчестве любого зрелого коллектива к детскому репертуару. В репертуаре театра различного направления могут быть и должны быть хорошие детские спектакли, где Добро обязательно побеждает Зло. Где любимые герои Золушка, Маленький Принц, Герда и Кай и многие-многие другие имеют привычный для нас облик, а не вид робота из будущего. Хотя не исключено, что новая жизненная реальность потребует от нас некоторого переосмысления творческого процесса.

Если сказать в двух словах, то любой детский спектакль, прежде всего, должен быть! Должен быть для детей! И это главное. Красивый, костюмированный, сказочный. Хорошо бы, чтобы были самые старые, добрые сказки. Где есть обязательный главный Герой, положительный герой. В тех сказках, где доброхот – главный мотив спектакля, произведения, в которых присутствуют Любовь, Дружба, взаимовыручка и, конечно, красота. Красота восприятия, красота мироощущения и красота действия.

Нужны ли детские утренние спектакли? Конечно – да! Но в части подхода к репертуарной политике могут возникать определенные сложности, очень много зависит от некоторых основополагающих моментов. А именно: является ли театр «брендовым», где он находится, потребность и востребованность окружающей аудитории. Все эти моменты и определяют подход к планированию репертуара, иметь ли в репертуаре детские спектакли, если да, то как часто ставить их в репертуар? Какого наименования и др.? Исходя из специфики нашего театра, все это для нас пока остается вопросом.

Если бы у нас в репертуаре театра были названия спектаклей классического наследия, мы, безусловно, ставили бы их в репертуар. Сейчас у нас единственный детский спектакль, который присутствует в репертуаре, – «Снежная королева». Он успешно стоит в репертуаре уже 4 года. Но, учитывая наше месторасположение, дирекция театра понимает, что необходимо расширять перечень наименований. Театр остро нуждается в новой постановке, и мы стремимся к обновлению. В перспективных планах театра после очередных премьер – вновь обращение к детскому репертуару.

А что думают по этому поводу хореографы-практики

Бобров Сергей Рудольфович, художественный руководитель балета Красноярского государственного театра оперы и балета имени Д. Хворостовского

Я думаю, что специальный репертуар для детей нужен. У нас много детских спектаклей – как балетов, так и мюзиклов. К детскому репертуару подходить нужно особенно тщательно в смысле вкусов. Детский репертуар он должен быть главным в смысле отбора. Что будут получать в детстве будущие зрители, такой вкусовой уровень у них разовьется дальше. Поэтому в отношении с детским репертуаром отбор должен быть особенно тщательным. Относиться к этому сквозь пальцы, что если это детский репертуар, то это простительно. Нет, не простительно ничего.

У нас в театре идет много детских спектаклей. У нас есть детская оперная студия, которая создает детские мюзиклы очень успешно. И есть проект, который называется «Семья в подарок». Этот проект придумала Наталья Боброва, моя супруга. Суть его

заключается в том, что в детских спектаклях принимают участие дети детских домов, насколько это возможно, чтобы не терять качество самого спектакля. Как правило, после таких спектаклей 10-12 человек забирают в семьи, после того, как их увидят со сцены новые родители. Этот проект как-то здорово получился.

Ну конечно, у нас есть «Щелкунчик», есть «Кот в сапогах». Есть оперные спектакли, к примеру, «Золушка», есть и балет «Золушка». Я еще раз повторяю, что к детскому репертуару нужно подходить с особой ответственностью. Замечательный в этом плане пример – это балет «Чиполлино» Генриха Майорова, балет-долгожитель, потому что он сделан аристократливо. Для того, чтобы ребенок увидел и почувствовал музыку, театр, чтобы было смешно, весело, как в этом спектакле. У Генриха Майорова юмор, который хорошо воспринимают дети, – это качество, дарованное Богом. Детский спектакль – это самый трудный жанр. Генриху Майорову это удалось особенно.

**Кириллов Владимир Петрович,
главный балетмейстер детского
музыкального театра имени Н.И. Сац, г. Москва**

На мой взгляд, половина спектаклей репертуара должны быть классическими, половина – современными. У нас идут спектакли для взрослых, для всей семьи («Айболит», «Чиполлино»), для маленьких детей. И артисты должны быть разные, яркие на сцене. Если на сцене будет кисло, то удержат внимание очень сложно. Чистую пятую позицию оценят 10 человек профессионалов, а детям нужен яркий артист, передающий яркие эмоции.

Сейчас в репертуаре театра много разных названий, но гордость вызывает, к примеру, «Щелкунчик» Василия Вайнонена. Самый простой, академичный, но при этом очень теплый. В Большом театре все огромное, а здесь – все близко, героев практически можно потрогать. Все тепло, по-домашнему, что для нашего театра очень важно.

В связи со спецификой нашего театра спектакли длятся не более двух часов, есть и короче. Но классические балеты в трех актах иногда невозможно сократить до двух. Однако «Спящая красавица» у нас двухактная. Нет Мальчика-с-пальчика и Золушки с Принцем, нет парада сказок в финале, но сохранен дух спектакля. Просто иначе маленькие зрители не выдержат 4-5 часов, другой ритм жизни.

Непреклонным правилом создания детского репертуара должно быть уважение к детям. Не сюсюкать с ними, но и не надеяться, что дети сразу все поймут. В спектакле должна быть не только высокого качества хореография, но и вся картина в целом. Если динамика останавливается, внимание зала уходит. Академическая пауза ему непонятна, для ребенка это остановка действия.

**Кислова Екатерина, педагог-хореограф
Центра драматургии и режиссуры, г. Москва**

Ставить спектакль для детей, так же как и на детей, очень ответственно. Здесь главное не навредить, не оторвать от театра, постараться увлечь, по меньшей мере. Ну, а сверхзадача – привить хороший вкус и любовь к балетному искусству.

Если я не ошибаюсь, детских балетов в репертуаре театров всегда было немного. В отличие от музыкального, драмтеатр более активен в постановке детских спектаклей. Я даже не количество имею в виду, а современность подхода. Появились новые названия, новые персонажи, современные темы. Появились интересные сценографические и музыкальные решения. Время диктует Новые технические решения спектаклей.

Вернёмся к балету. Можно ли только через танцевальное движение в детском балете добиться ощущения Сказки, волшебства? На мой взгляд, этого можно достичь лишь в совокупности выразительных средств (танец, музыка, сценография, костюмы и т. д.).

Современной может быть не столько тема детского балета, сколько её художественное решение. Почему сейчас редко появля-

ются новые балеты для детей? Потому что нет нового, яркого, интересного музыкального материала. Именно Музыка – самая важная составляющая балетной постановки. Поэтому-то хореографы и обращаются к музыке балета «Щелкунчик» и «Чиполлино».

Сегодня рынок детских развлечений пересыщен. Дети избалованы различными шоу и аттракционами. И родители, в большинстве своём, скорее всего, поведут детей на яркий легкий мюзикл, где все понятно, чем на балет – на условное искусство. Обязательно поведут на «Щелкунчика» в новогодние праздники, потому что это престижно.

Если бы сегодня мне предложили поставить танцевальный спектакль «Буратино» или «Айболит», я бы не согласилась. И не потому, что это устаревшие произведения, а потому что просто не вижу их художественного решения сегодня. Для сегодняшнего дня эти названия не очень актуальны.

Детские спектакли, на какую бы они ни были тему или сюжет, должны отличаться высоким вкусом, стилем и честностью исполнения. Театр сможет дать ребёнку то, чего нет в интернете, – атмосферу живого действия, живого звучания.

**Уральский Константин Семёнович,
художественный руководитель балета Астраханского
государственного театра оперы и балета**

В советскую эру музыкальные театры и театры оперы и балета имели в своём репертуаре большое количество балетных спектаклей для детей и юношества. Не знаю, было ли это нормативом, установленным сверху, но желание приводить в театр детей и воспитывать новое поколение зрителей через яркие спектакли было объективной составляющей в репертуарных планах театров. Обязательными были так называемые детские утренники: с этой целью в выходные в расписании спектакли ставились на дневное время. Кроме спектаклей, для детей на утренниках исполнялись балеты классического репертуара – «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Тщетная предосторожность» и другие. И не в урезанном виде. Сегодня очевидна нехватка такого репертуара. Чем это вызвано? Потерей интереса зрителей или театров? Думаю, это главный вопрос.

Сегодня в театрах нет репертуарной политики создания и проката спектаклей для детей. В какой-то степени её заменили на ежегодную: в период новогодних, рождественских праздников – в погоне за зрителем выпуская в качестве праздничного спектакля очередную новую короткую сказку, обычно длительностью в час. Мало какие из этих спектаклей остаются в репертуаре. Это, так сказать, новогодняя кампания. И отчитываются театры по ней не столько качеством спектакля, сколько количеством заработанных денег. Чтобы меня не поняли неправильно – это очень важные мероприятия. Хотелось бы немного более качественного отношения к этим постановкам, и надеюсь, что во многих театрах к этому подходят серьезно. Но давайте честно: тенденция поменьше истратить (спектакль на несколько недель) и больше заработать постоянно присутствует.

Но одно не может подменять другое. Поход в театр в период праздничных каникул не заменяет полноценный просмотр спектакля. Кстати, в былые времена в это время года было много утренников опять же с тем же балетом «Щелкунчик», что сейчас можно чаще увидеть в столичных театрах, чем в регионах. Думаю, погоня за рублём в этот период приводит к его же потере в другое время года.



«Приключенца
Винни-Пуха».

Не так давно в нашем Астраханском театре оперы и балета состоялась премьера двухактного балета «Приключения Винни-Пуха». Я давно не видел в театре такого количества детей с родителями. Но главное – реакция маленького и большого зрителя. Спектакль захватил детей и вернул взрослых в их детство. Дети, не стесняясь, разговаривали с персонажами на сцене, поддерживая происходящие события. Многие родители рассказывали мне, что с тех пор, проезжая мимо театра, их дети показывают на здание и спрашивают: когда мы пойдём посмотреть мишку, который там живёт? Но спектакль идёт редко. Почему? Опять же, сегодняшняя тенденция построения текущего репертуара.

Я не люблю название «детские спектакли», я называю их «семейными», для похода в театр всей семьёй. Но для этого поставленные спектакли должны увлекать не только маленького зрителя, но и быть интересными для взрослых. Уверен, в каждом городе, в каждом театре есть программы, по которым определённые спектакли продаются через школы для прихода детей всем классом. Правильно. А дальше – неправильно. Неподготовленные к просмотру спектакля и радостные освобождением от занятий, дети приходят в театр отсидеть. В основном они просматривают свои телефоны, дерутся, по любому поводу выходят из зала – в общем, занимаются всем, кроме просмотра спектакля. Я уже и не говорю про трепания нервов капальдинам (уверен, это слово детям даже неизвестно). Для чего нужны такие показы? Провели для отчёта? Это не забота о детях и не воспитательный процесс.

Дети, которые приходят в театр с родителями на семейный спектакль, настроены совсем по-другому. Я понимаю, что не всякий родитель поведёт своего ребенка в театр, а со школой он придёт. Только что толку от того, что он зашёл просидеть спектакль? А каково артистам на сцене в такие дни? Создаётся негативное отношение к таким мероприятиям. Наверное, важнее было бы направить рекламную и пиар-кампанию на привлечение родителей приходить в театр с детьми как на специально созданный репертуар, так и на названия классического балета, на дневной спектакль в выходные дни. Конечно, вести такую работу со зрителем сложнее, чем продать зал на спектакль через уже работающие программы со школами, но мы же за результат. Опять оговорюсь: одно не заменяет другое. Но отношение к школьным программам должно быть на должном уровне как со стороны театров, так и со стороны школ, где к просмотру спектакля педагога могут подготовить детей и заинтересовать их, да и смотреть вместе с ними.

Теперь о телефонах. Сегодня мы живем в мире гаджетов, фантастических видео, невероятных компьютерных игр. Театр – это другой мир, мир живого спектакля. Но этот спектакль должен быть интересен любому зрителю. Когда мы говорим о подрастающем поколении, мы должны понимать, что наши спектакли должны быть конкурентоспособны по отношению к миру, который ребёнок получает в гаджетах. И здесь дешево не получится. Это не значит «тратить больше денег». Можно истратить много денег, а получить плохой спектакль. Вопрос в качественном творческом подходе, а не в желании сделать подешевле и поскорее. Выпихнуть на сцену каникулам. Это некачественный, плохой театр. Юное поколение прекрасно это почувствует и, несмотря на собранный рубль, вы потеряете намного больше, потеряв этого зрителя надолго или навсегда. Да, конечно, в отчетах это прописано не будет.

Театр для детей – это очень непростая тема, и она требует очень профессионального и качественного внимания. Нужно ли государственным театрам устанавливать обязательное количество детских постановок? Думаю, это не приведёт к хорошему результату. Отчитаются. А вот найти фонды для поддержки именно таких «семейных» спектаклей, продумать специальные программы для развития таких постановок было бы большой помощью театрам.

Театры – это культурные храмы, и от их качества и популярности зависит развитие культуры в городе, регионе, стране. Если рассмотреть этот вопрос в спорте: в городе есть сильный спортивный клуб, команда – возрастает интерес к этому виду спорта, открываются детские спортивные школы, кружки. Также и с вопросом искусства. Если дети ходят на спектакли, их интерес к занятиям искусством возрастает и поднимается общий уровень культуры. А не наоборот, как думают некоторые руководители.

Думаю, тему «потеря интереса зрителей или театров» нужно рассматривать, обсуждая именно эти вопросы.

Постановка любого спектакля – это сложный процесс. Создание спектаклей для детей, спектаклей для семейного просмотра – процесс ещё более сложный и ответственный. И отнестись к нему нужно с должным вниманием. От того, как мы воспитаем сегодняшнее подрастающее поколение, зависит, в каком мире мы будем жить завтра, кому передадим управление и кабинеты, в которых сегодня мы.

Мирошниченко Алексей Григорьевич, руководитель балетной труппы Пермского государственного театра оперы и балета имени П.И. Чайковского

Знаменитый Станиславский сказал, что для детей надо играть так же как для взрослых, только ещё лучше. Это очень тонкое, мудрое и емкое замечание, к которому сразу же хочется прибавить, что и ставить балеты, спектакли, писать литературные произведения, снимать фильмы и т. д. следует ровно таким же образом. Да и вообще, стоит ли отдельно выделять такое понятие, как детский спектакль? До революции в России такого понятия не существовало вовсе, а ведь «Конек-Горбунук», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Синяя борода», «Золотая рыбка» и другие вызвали у детей восторг и побуждали снова и снова стремиться в театр. Многие из тех, кто сегодня является гордостью нашей национальной культуры, детьми побывали именно на этих балетных спектаклях, созданных во второй половине XIX века. И, скажем, вырастили неплохие поколения. А можно ли привести ребенка на балет «Жизель», «Сильфида» или «Баядерка»? Это все равно, что спросить: можно ли читать детям только сказки Пушкина или стоит познакомить их с другими произведениями великого поэта? Или чтобы они слушали только «Детский альбом» Чайковского или «Сказки старой бабушки» Прокофьева?

Все высказанное не означает, что не нужно создавать спектакли специально для детей. В советское время большое внимание уделялось детскому театру. Уже в 1920 году по инициативе Луначарского создан московский ТЮЗ, а затем театры юного зрителя появились во всех средних и крупных городах. А в 1965 году появился и детский музыкальный театр, в котором было поставлено множество спектаклей для детей (замечу, что речь сейчас идет только о балетах). В наше время эта традиция сохраняется. Крупнейшие театры страны так же, как и менее значимые, продолжают создавать спектакли для детей, существуют даже государственное задание. Совсем недавно в Марининском были поставлены «Бэмби» и «В джунглях», в Большом – балет «Мой-додыр», в Пермском театре оперы и балета – «Голубая птица и Принцесса Флорина». Но непременно стоит упомянуть, что практически во всех театрах нашей страны идет спектакль Г. Майорова «Чиполлино». А ведь существует мнение, что детский театр умирает. Но это не так!

«Голубая птица и Принцесса Флорина».



Балет – искусство поэтическое и музыкальное. Если появляется хорошая музыка, то хореограф обязательно захочет на нее откликнуться и поставить балет. Думаю, что проблема заключается именно в хорошей балетной музыке. Возможно, именно этим и объясняется невероятное долголетие балета «Чиполлино» К. Хачатуряна – Г. Майорова. Впрочем, балет искусство еще и мультижанровое. Поэтому просьба, адресованная композиторам, актуальна и для всех других авторов спектакля. И, если перефразировать Чехова, то получится, что в балете все должно быть прекрасно: и музыка, и хореография, и сценография, и костюмы, и свет, и, конечно же, артисты. И в заключение давайте еще раз вспомним, что сказал Станиславский. Думается, что это будет гораздо полезней, чем сотни трактатов на тему о проблемах детского балетного театра.

А есть ли планы в реализации системы в понимании министров

**Зинов Аркадий Владимирович,
министр культуры Красноярского края**

Театральный зритель начинает своё знакомство с театром с постановок театра кукол, после чего уже подросток знакомится с драматическим искусством в театре юного зрителя. Благодаря этим ступеням эстетического развития человек приходит в драматический театр подготовленным к восприятию драматургического материала.

Иначе ситуация представляется с музыкальным театром. Плотнота балета и оперы воспитывают сами музыкальные театры, поэтому их задача – создать условия для посещения театра детьми.

На мой взгляд, классические произведения должны являться основой детского репертуара в балете, но если это будет удачная постановка в стиле современной хореографии, то тоже исключать это направление из репертуара для детей нельзя.

Хочется также отметить важный вопрос взаимодействия со сферой образования, которая могла бы способствовать привлечению молодого зрителя в театры.

**Илларионов Борис Александрович,
министр культуры Самарской области**

Считаю себя сторонником точки зрения, что детям нужно показывать все самое лучшее и воспитывать наших детей на лучших образцах. В балетном театре, конечно, это спектакли нашей традиционной балетной классики. Несмотря на то, что современному ребенку, может быть, сложно за один раз посмотреть такой крупноформатный спектакль, как «Спящая красавица», особенно в дошкольном возрасте, репертуар театров должен предполагать и утренние показы спектаклей традиционной классики по сказочным сюжетам, таким как «Спящая красавица», «Щелкунчик» (причем не только в рождественские дни), «Золушка». Даже такие балеты, которые традиционно не относят к детскому репертуару, например, «Сильфида» или «Лебединое озеро», могут быть интересны для маленьких зрителей, в них они могут увидеть для себя очень много интересного, ценного и полезного для творческого развития, для развития личности и развития художественного восприятия. Мне кажется, что основу детского репертуара должны составлять произведения нашей балетной классики. Именно они открывают тот волшебный мир хореографического театра, в который хочется вернуться. Пусть даже маленькому зрителю не всегда понятно все, о чем идет речь. И, конечно, родители, которые приведут ребенка, должны быть подготовленными к тому, как ребенок будет воспринимать спектакль, нужны определенные комментарии. Еще раз хочу подчеркнуть, что воспитывать нужно на лучших образцах, и ничего лучше, чем наша традиционная балетная классика в балетном театре, с моей точки зрения, нет.

Разумеется, нужно думать о новых произведениях для детей

в балетном репертуаре, и здесь хореографический язык может быть самым разнообразным. Если говорить о жанровом разнообразии, скорее речь должна идти не только о хореографическом языке, но и о многогранности произведений, в которых основу должен составлять танец как таковой. При этом, где уместно, могут быть элементы клоунады, современного цирка, интерактивные приемы. Конечно, современному зрителю и особенно ребенку требуются мультимедийные «приманки», современные динамические компьютерные декорации, 3D-технологии, которые уже существуют в мировом балетном театре. Поэтому здесь, скорее, вопрос не столько хореографического языка, который может быть самым разным, сколько о многоуровневости выразительных средств, которые есть в современном театре и даже в современном шоу-бизнесе, конечно, при балансе всех составляющих спектакля и обоснованности художественных приемов.

**Иванов Константин Анатольевич,
министр культуры Республики Марий Эл**

Вопрос приобщения детской и юношеской аудитории к классической музыке и академическому театральному искусству не так прост, как может показаться. И, конечно, тема очень важная, актуальная. Путей достижения цели здесь много.

Мы в театре оперы и балета имени Э. Сапаева Республики Марий Эл пробовали разные варианты. Еще когда труппа находилась в прежнем здании, заведующая литературной частью Галина Грицова выступала перед юношеской аудиторией с небольшой вступительной лекцией. Но эта форма не прижилась. Достаточно было появиться в зале одному-двум непоседам, и все усилила оратора добиться тишины и внимания терпели фiasco. Это еще раз убедило в том, что таинство театра должно завладевать юными душами без посредника – через эмоциональный зрительский отклик. Для ребенка волшебству следует начаться вместе с медленным угасанием свечей люстры, взмахом дирижера, первыми музыкальными аккордами и величественным поднятием занавеса, открывающего некий «портал» в иной мир, в сказку. Впрочем, это вовсе не означает, что подобное непременно заворочит всех и каждого. Надо понимать, что есть люди абсолютно не чуткие, даже равнодушные или отторгающие условность классического балета. Это факт.

Конечно, театр не может оставаться в стороне от проблемы эстетического воспитания подрастающего поколения, но интеллектуальная составляющая развития ребенка, подготовка его к восприятию сцены, все-таки лежит на родителях. Умный родитель всегда заранее все расскажет, объяснит своему ребенку, что ему предстоит увидеть. Кстати, я с удовольствием отметил, что многие сегодняшние мамы и папы сами прошли «взросление» на наших спектаклях, полюбили искусство и теперь передают эстафету своей любви сыновьям и дочерям.

Тем не менее, мы не отвергли и такие формы работы, как встречи с артистами, хореографами, композиторами, художниками в школах Йошкар-Олы и республики. Очень приятно, что в этом вопросе мы встретили понимание нашего Министерства образования, и я сам старуюсь участвовать в таком неформальном общении с юными поколениями наших зрителей.

Это более целесообразно, нежели «утяжеление» спектакля, длящегося час и чуть более, дополнительной нагрузкой в виде предварительной лекции. Безусловно, встает вопрос репертуара, рассчитанного на детское образное мышление. Как показывает общая практика, его всегда не хватает. Мы не очень склонны использовать в качестве «детских» спектаклей традиционные «Лебединое озеро» или «Щелкунчик». В нашей афише есть три целевые балеты, которые мы показываем в субботние и воскресные дни, начиная в четыре часа дня.

Прежде всего – шедевр Генриха Майорова «Чиполлино». Появился в нашем репертуаре и эксклюзивы. Двухактный балет «Василиса Прекрасная» по русской народной сказке о Царевне-

лягушке поставила выпускница ГИТИСа Анна Лимешонюк. В качестве музыкальной основы она использовала произведения Н. А. Римского-Корсакова. В этом же ряду и «Цветик-семицветик» – балет в двух актах на музыку Е. Крылатова в постановке другой дипломницы ГИТИСа Екатерины Парчинской. В этом балете по сказке В. Катаева насыщенная хореография с массовыми сценами и непростыми сольными вариациями.

Такие спектакли, как «Цветик-семицветик» и «Тимур и его команда» (муз. В. Агафонникова, хор. Е. Парчинской) имеют не только эстетическую, но и нравственную направленность.

В первом девочка Женя, срывая волшебный лепесток, движима не эгоизмом, а состраданием. Она загадывает желание помочь вылечиться своему сверстнику-инвалиду. Балет «Тимур и его команда» мы показываем ближе к Дню Победы, поскольку тоже вкладываем воспитательную функцию в спектакль, в котором наши современные дети попадают во времена начала Великой Отечественной войны. Пройдя целый ряд испытаний, они возвращаются в настоящую, совершенно переосмыслив себя и мир вокруг. Так что мы нацелены одновременно и на патриотическое воспитание.

Очень важно, что в этих спектаклях активно заняты ученики нашего хореографического училища. Видя на сцене юных артистов, и маленькие зрители заражаются желанием попробовать себя в этом виде творчества. Так отчасти формируется и новый контингент воспитанников профессионального учебного заведения, а значит, комплексно достигается и другая цель – подготовка балетных кадров.

Заключительное слово эксперта в области детского репертуара

Исаакян Георгий Георгиевич,
художественный руководитель детского музыкального театра имени Н.И. Сац, г. Москва

Вероятно, сразу следует оговориться, что театром для детей я занимаюсь отнюдь не только те последние 10 лет, которые я имею честь возглавлять, наверное, самый главный музыкальный детский театр не только страны, но и мира, театр Натальи Сац – флагман, первый и по факту единственный в мире театр оперы и балета для детей и юношества. Но при этом ещё молодым режиссёром, в начале девяностых годов, свой первый спектакль в Пермском академическом театре оперы и балета имени Чайковского я поставил тоже для детей: это был «двойник», состоявший из прокофьевского «Пети и волка» и оперы Баневича «Как включали ночь» Рэя Брэдбери. И после этого регулярно, каждые 2–3 сезона, либо я, либо, когда я уже возглавил Пермский театр, то приглашенные режиссёры обязательно делали спектакли для детей. Потому что моё глубокое убеждение, что для любого репертуарного театра, для любого крупного театра в регионах важно в своем репертуаре иметь эту нишу спектаклей для детей, для всей семьи, для тех, кто только приобщается к миру музыкального театра. Что касается репертуарного выбора – то, наверное, афиша сегодняшнего театра имени Натальи Сац и есть моё видение того, каким должно быть искусство для юного зрителя. При этом мы за последние годы пересмотрели довольно радикально многие подходы в нашем деле. И если Наталия Ильинична считала, что раньше шести-семи лет ребёнку нечего делать в оперном театре, то сейчас в нашей афише есть спектакли для годовалых, микрооперы, написанные современными композиторами, в том числе по заказу театра. Это был достаточно рискованный проект, вначале мы двинулись наощупь, но сегодня уже по итогу многих сезонов можем сказать, что это оказалось чуть ли не одной из самых востребованных категорий



«Щелкунчик».

спектаклей в нашем репертуаре. Если говорить о генеральных направлениях – то, конечно, столпами приобщения аудитории к музыкальному театру являются, конечно же, с одной стороны, классика – и в этом смысле и классический балет, и классические оперы. Классические тексты, на основе которых эти произведения написаны, конечно же – очень важный шаг навстречу зрителю. При этом для каждого возраста классика своя: для ребёнка – это классические сказки, и в этом смысле для него абсолютно в одном ряду находятся «Спящая красавица», «Щелкунчик»,

«Доктор Айболит» и «Золушка». Несмотря на то, что традиционно считается, что музыка Прокофьева сложна, а музыка Чайковского нет. Просто для ребёнка это не имеет никакого значения, у него нет этого ранжирования по сложности, и в этом смысле наш опыт постановок спектаклей на музыку Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» и их успех были ярким свидетельством того, что для ребёнка сложность музыкального языка не является преградой. Он готов воспринимать – это, если спектакль говорит с ним на одном языке, говорит о проблемах, важных для него. Как важный пример можно ещё привести, наверное, один из самых именитых на сегодня оперных спектаклей «Любовь к трем апельсинам» на музыку Прокофьева, который уже 10 лет с огромным успехом идёт на нашей сцене. Конечно же, очень важным является также создание современных произведений в авторстве современных драматургов, современных композиторов, современных хореографов, потому что, безусловно, каждое время создает свой корпус текстов, говорящих на языке своего зрителя, и это второе важнейшее направление работы театра. Вообще, наверное, следует сказать, что на территории искусства для детей, и, в частности, театра для детей бытует огромное количество заблуждений, иногда откровенного ханжества, но чаще всего – своего рода взрослой глухоты по отношению к детству. Как будто мы, становясь взрослыми, забываем о том, что мы были детьми, забываем о том, что для нас было тогда важно, что для нас было существенно. А для нас было важно и остается важным для тех из нас, кто все еще сохраняет «внутреннего ребёнка», став взрослым, – для нас всегда важна была честность, была важна искренность и откровенность, для нас всегда было важно, чтобы взрослые в разговоре с нами не избегали серьезных тем, для нас всегда было важно доверять. Поэтому очень важными для нас спектаклями я считаю «Упражнения и танцы Гвидо» Владимира Мартынова, «Свадебку» Стравинского, «Орфея» Монтеверди, «Картинки с выставки» Мусоргского – спектакли, которые каждый по-своему пытаются говорить со зрителем на очень важные темы. И, конечно, я думаю, что для ребёнка важна красота – в высоком смысле этого слова; в современном социуме, в современной культуре, к сожалению, она почти всегда подменяется пестрой обёрткой, красотой, слащавостью, сюсюканьем. Но мне кажется, что когда мы говорим о красоте в музыкальном театре, мы в первую очередь говорим о возвышенной красоте музыки, о прекрасном абстрактном языке музыки, приобщать к которому и есть главное призвание музыкального театра.

Фото из архива редакции.

От редакции:

Приглашаем читателей журнала продолжить дискуссию. Редакция журнала и «Росконцерт» планируют продолжить обсуждение этой темы на круглом столе, который должен завершить конкурс артистов балета в ноябре текущего года в Ярославле.

Приглашаем принять участие в обсуждении очно или on line.



Хореограф — режиссер — философ

Проблема авторского искусства в современном балетном театре стоит достаточно остро. Трудно найти театр, в котором бы авторский репертуар определял его лицо. В основном это тиражирование образцов классического наследия или спектаклей советского прошлого. В этом плане серьезно выделяется Астраханский театр оперы и балета, имеющий весьма приличный репертуар собственных произведений, не идущих нигде, кроме этого театра.

Здесь с 2011 года художественное руководство балетной труппой осуществляет Константин Семёнович Уральский, недавно отметивший свой юбилей, и которого с полной уверенностью можно назвать не просто худруком, а по-настоящему хореографом, так как он не занимается расшифровкой или реставрацией старых балетов, а также созданием неизвестно сколько раз повторенной редакции уже известного ранее, а создает свое собственное. Именно его авторский стиль и определяет лицо балетной труппы этого театра. На сегодняшний день им создано уже более десяти произведений, как одноактных, так и полноценных многоактных, что уже является поводом для анализа его творческого кредо.

Мое знакомство с этим хореографом состоялось в Челябинске, где он возглавлял балетную труппу еще до астраханского театра, но уже после того, как 13 лет провел в американских хореографических коллективах. Его первый спектакль, поставленный в Челябинске, «Ромео и Джульетта» особой оригинальности, с моей точки зрения, не продемонстрировал, а вариантов этой нетленной трагедии Шекспира в балетном мире существует бесчисленное множество. В связи с чем наше знакомство с ним начиналось совсем не с обобщенного взаимопонимания. Но уже следующая его работа в Челябинске привлекла мое внимание. Это был спектакль «El mundo de Гойя». И здесь уже была явная заявка на авторство, и, можно сказать, начал обозначаться собственный стиль и своя проблематика. Уральский не сделал спектакль о жизни и творчестве Ф. Гойи, как часто случалось в нашем искусстве, если речь шла о большом художнике и личности. Свой спектакль он назвал мир Гойи, его внутренний мир,

его душевные страсти и поиски самовыражения. Здесь уже каждый герой обозначался своей собственной лексикой, что способствовало драматургической структуризации. К тому же появились герои, не имеющие своего реального прототипа, но созданные автором для большей степени философского обобщения образа главного героя, к примеру, дитя или мир детства. Обобщению в спектакле способствовала и партия кордебалета, она была значительной, он часто в разных обликах и с разными целями включался в действие, повышая уровень обобщения поставленной проблемы. Особенностью этого спектакля было то, что все было задействовано на главного героя, на его внутренний мир, но в Челябинском театре не было артиста, умеющего концентрировать свое внимание на внутреннем состоянии, они привыкли танцевать. Вся постановочная группа этого спектакля была удостоена премии Правительства РФ в области культуры.

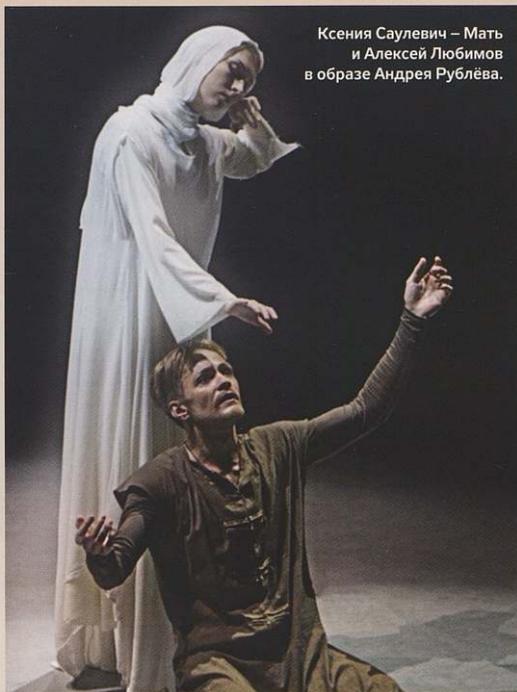
Итак, уже в этом первом авторском спектакле на челябинской сцене (имеется в виду не только хореография, трактовка, но и само содержание) проявились те признаки творческого стиля хореографа, которые будут культивироваться и дальше: ориентация на мир внутренних человеческих переживаний и тенденция к философскому обобщению образов и содержания, а не просто изложение танцем определенного события.

Самым заметным периодом его творчества, конечно же, стоит считать астраханский. Здесь, почти заново создавая труппу, Константин Уральский готовил ее к не совсем традиционному репертуару, поэтому и сложился более крепкий творческий союз хореографа и труппы, чем в Челябинске. Спектакли, по-

Антон Пестехин в образе
Андрея Рублёва.



Ксения Саулевич – Мать
и Алексей Любимов
в образе Андрея Рублёва.



ставленные в Астрахани, при перечислении названий уже говорят о довольно большой амплитуде творческих интересов хореографа: «Вальс белых орхидей», «Пиаф. Я не жалею ни о чем», «Рублёв», «Кармина Бурана» и другие. Начинал он здесь с собственной редакции «Лебединого озера», но мы не будем на ней останавливаться, предметом настоящего анализа являются авторские работы хореографа.

Однако, начав с «Лебединого», он обозначил себя как приверженца традиций русского балетного театра и неоднократно подтверждал это всей своей деятельностью, заботился о соотношении авторского репертуара и традиционного, так называемого классического наследия. Успех «Лебединого озера»

Мария Стец и Всеволод Табачук.
«Андрей Рублёв» (Ручей).



свидетельствовал о профессиональном состоянии молодого коллектива. За прошедшие годы он был показан на гастролях в Германии, Англии и Китае. А хореографу предложили поставить этот балет в 2019 году в Пловдиве, получившему на тот момент звание культурной столицы Европы.

Кроме этого спектакля в дальнейшем в театре последовательно велась работа над освоением балетов классического наследия. Так появились балеты «Дон Кихот», «Жизель», «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», а также Вечер, посвященный М. Петипа, что позволяет коллективу совершенствовать свое мастерство, а зрителям увидеть спектакли, имеющие всемирное признание.

Одной из первых авторских астраханских постановок стал «Вальс белых орхидей». Цветок в данном случае является для хореографа символом творчества немецкого писателя, неслучайно орхидеи не раз встречаются в его произведениях.

Впервые спектакль был поставлен в 2003 году с труппой камерного балета «Москва», а затем показан в Америке. Свидетели считают, что астраханская постановка во многом отличается от предыдущих, мне трудно об этом судить, я видела только астраханский вариант. Однако я в числе немногих видела его челябинскую постановку, тоже посвященную писателю, – «Чехов. Отражения». Они очень схожи по своему драматургическому построению. И тот и другой спектакли состоят из эпизодов, в которых произведения авторов лишь угадываются, но не обозначаются четко и ясно. И в этом, наверное, уже тоже весьма уверенно сложившийся прием хореографа. Недосказанность изложения рождает, как сейчас часто говорят, своеобразную атмосферу спектакля. На эту же атмосферу работает и музыкальная основа спектаклей. Соединение Равеля с французским шансоном создает весьма неповторимую интонацию щемящей тоски и ликующего восторга в «Вальсе белых орхидей», легкую грусть от несостоявшегося счастья дает музыка Чайковского («Воспоминание о Флоренции» и серенада для струнного оркестра) в «Чехове». На фоне Минкуса, Пуни, Делиба эти произведения выглядят крупнее, глубже, масштабнее, и изначально настраивают на мир глубоких внутренних переживаний, весьма далеких от балетно-сказочных. Отношение к музыкальному

Мария Стец и Максим Мельников.
«Вальс белых орхидей».



материалу у Константина Семеновича особое, индивидуально неповторимое. Он никогда не берет заезженную музыку, которая у всех на слуху, а находит не часто исполняемую, но очень близкую по духу его произведениям.

«Вальс белых орхидей» посвящен атмосфере Франции между двумя войнами. Еще не пережиты ужасы первой мировой, а в воздухе уже витает предчувствие второй. И эта неопределенность, возможно, и соотносится с цветком белой орхидеи, как грани между жизнью и смертью. Этот спектакль и есть размышление, неслучайно в программке он обозначен как хореографическая новелла в 2 действиях. Подобная проблематика не совсем проста для воплощения, но у Уральского есть для этого одно очень важное качество – способность к режиссуре, к выстраиванию точной драматургической основы, создающей необходимое драматургическое напряжение. Он очень умело располагает эпизоды, создающие необходимый ритм повествования. При этом использует пластические контрапункты, а иногда и просто паузы, точно помещенные в нужных местах. К тому

Сцена из балета «Вальс белых орхидей».



же часто он использует принцип контраста, но не откровенного, а слегка затушеванного. В «орхидее» это лирические эпизоды дуэтов, ансамблей и сцены циркового балагана, как передача ощущения одиночества и праздника, тоски и веселья. Еще более сглаженным и тонким выглядит этот контраст в «Чехове», где сцены женского одиночества, выраженного хореографической пластикой женщин-солисток, которые сменяются пантомимными сценами публики, их окружения. Но главное все-таки – это те идеи, которые вынес хореограф Константин Уральский от творчества указанных авторов, и именно об этом он и рассказал в своих произведениях. Писатели очень разные, непохожими друг на друга получились и спектакли. В «Чехове» он выстраивает для себя проблему несостоявшегося женского счастья, выделяя и объединяя пять героинь чеховских произведений, судьбы которых во многом похожи. Возможно, потому что это женские судьбы, или это связано с творчеством самого А. П. Чехова, спектакль получился лирическим, тонким и проникновенным.

«Вальс белых орхидей» совсем другой и по интонации, и по динамичности повествования. Главной особенностью этого спектакля, наверно, стоит выделить его многоплановость и многозначность. По всей вероятности, это связано с той сложностью и разнообразием человеческих отношений, которые видны в творчестве немецкого писателя. Это проявляется и в самой организации сценического пространства, разделенного на несколько секторов, причем дробность идет как горизонтально, так и вертикально: кусочек кафе, часть улицы, по которой в самом начале буквально проплывают будущие персонажи, и т. д., – а кроме этого в многообразии героев и частой сменяемости эпизодов, в каждом из которых своя история, и также в использовании вокала, инструментальной группы и других средств выразительности.

В спектакле нет явно выделенных главных героев, однако из всех их вереницы можно выделить троих: Герой, Героиня и некая абстрактная фигура Элегантный, который и появляется с цветами и в какой-то степени противостоит всем остальным. На – эпизоды обыденной жизни, но именно образом Элегантного и некоторых других автор поднимает ее на уровень обобщения жизни вообще и смерти в частности (эпизод со стариком в инвалидной коляске). Вроде бы обыденная жизнь, а как все сложно.

В отношениях героев существует некая отрешенность и отчужденность. Даже герой и героиня первый раз встречаются не лицом друг к другу, а как бы проходя мимо, случайно зацепившись руками, и так же танцуют некоторое время. Здесь нет откровенно массовых сцен, как такового кордебалета, все распадается на отдельные группы: ансамбли, дуэты, солистов. Очень часто разные группы присутствуют на сцене одновременно, но не вместе, а параллельно, возможно, демонстрируя одну из черт того мира отчужденность и одиночество, что часто встречается в романах Ремарка.

Совсем иным по настроению и выразительным средствам выглядит спектакль «Пиаф. Я не жалею ни о чем», пожалуй, самый простой для зрительского восприятия среди остальных произведений Уральского. Здесь заметно следование автора основным событиям жизни певицы. Но участие самого постановщика в событийной череде эпизодов спектакля все же придает некую степень философского обобщения. Это как бы взгляд из нашего сегодня на жизнь давно ушедшей из этого мира певи-

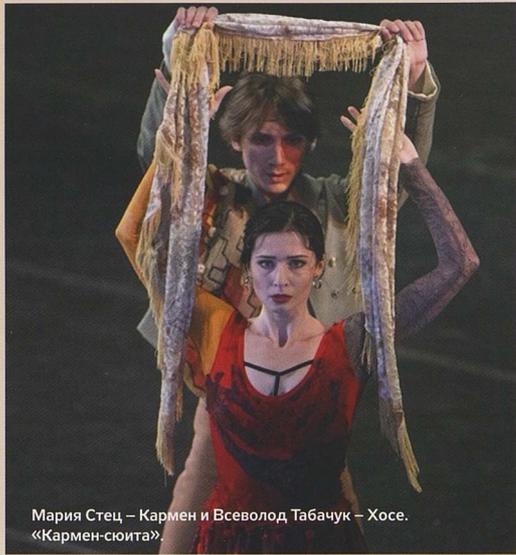
цы. Ко всему прочему, это участие демонстрирует отношение автора к персонажу, тем самым уводит этот спектакль от традиционных реалистических произведений и делает его продуктом уже постмодернистского периода, в котором собственное отношение к происходящему становится главным содержанием произведения. И тем не менее следует заметить это обобщение сделано, как говорят, буквально на лоб, участием в спектакле самого автора, но оно помогло ему уйти от банального повествования жизни легендарной фигуры. Однако благодаря музыке, использованной здесь, участию вокалистов, хорошей драматургии, создающей очень интенсивный ритм, а также интересной и разнообразной хореографии – это самый эмоциональный спектакль Уральского.



Сцена из балета «Вальс белых орхидей».

Последний спектакль хореографа, созданный в астраханском театре к настоящему времени, – «Кармен». История героини нетленной новеллы Проспера Мериме имеет уже бесчисленное количество воплощений в разных видах искусств и художественных жанрах. Однако Константин Уральский сумел найти свою собственную интерпретацию. Она несопоставима ни с какой из предыдущих. Она не совсем соответствует образу роковой красавицы как в известной новелле, так и в одноименной опере Ж. Бизе и даже балетному варианту А. Алонсо. Кармен Уральского друга. Она повинуется страсти, которая в этом спектакле выведена в самостоятельный образ, так как это ее судьба. Она не завоевывает и не обольщает Хозе, она просто повинуется своей страсти и своей судьбе, не испытывая при этом торжества победителя, и таким же образом, повинуясь страсти, идет за тореро. Однако спектакль привлекает не только неоднозначностью образа Кармен и ее оригинальной трактовкой. Глубина драмы всем известной цыганки достигается здесь его драматургической основой: часто сменяемые эпизоды, их разнохарактерность создают своеобразный ритм драматургического напряжения. Этому же способствуют весьма выразительные паузы в ключевых моментах спектакля, говорящий пластический язык. Однако он не отличается острой драматургической решения. Это произведение тонких интонаций, мягких переходов от одного эпизода к другому. Здесь все чуть-чуть. Это спектакль-размышление.

Особо стоит остановиться на «Андрее Рублёве», как одним из наиболее значительных произведений К. Уральского. Эта значительность происходит и от выбора проблематики события, охватывающего весьма значительный период русской истории. Но более всего эта значительность происходит от самой постановки проблемы, от ее драматургического решения. В произведе-



Мария Стец – Кармен и Всеволод Табачук – Хосе. «Кармен-сюита».

разбивающая одномерность и упрощенность русского танца, в отношении к которому Уральский проявляет углубленное отношение. В пластическом отношении здесь меньше чисто классических движений, преобладают бег, прыжки, угловатые положения корпуса. Контрастирует с этим соло главного героя, построенное на более широких жестях, больших позах, движениях, направленных вверх. Оно создает первый контрапункт спектакля, своеобразную завязку действия. А дальше эту линию выделения из общей массы продолжает дуэт ручейка, но несколько иной по настроению, где преобладает игровое настроение и соответствующие ему движения. В него постепенно вливается трогательный женский танец, который можно было бы назвать хороводным, но выделение отдельных исполнителей с собственными пластическими соло эту хороводность разрушает, вернее, усложняет. А если учесть, что здесь у кордебалета появляется пальцевая техника, то можно рассматривать его как начало преобразования языческого мира, правда дальше все опять перерастает в пляс, который, в свою очередь, поддерживает необходимый спектаклю ритм повествования. И опять контрастом к нему идет соло юродивого, основанное на несколько замедленных движениях.

Здесь проявляется еще одна очень важная черта постановщика. Он никогда не проводит четкой границы между эпизодами, у него один плавно и постепенно переходит в другой, создавая непрерывную кантилену.

Второй акт, как уже было сказано, посвящен уже другой Руси. И другому содержанию, ориентированному на внутреннее преобразование. Здесь больше стройности, больше гармонии в движениях, меньше массовости, больше дуэтов, соло и небольших ансамблей, пластической полифонии и даже другие костюмы артистов.

Начинается он сразу с очередного контрапункта – стоящей фигуры главного героя на фоне хождения мужского кордебалета. Надо сказать, что этот прием К. Уральский использует и в других произведениях. Вообще он умело пользуется паузой, расставляя ее в нужных местах. И здесь, наверное, стоит вспомнить об астраханских артистах, которые способны достаточно долго ее выдерживать, концентрируясь на своем внутреннем состоянии. В этом акте более рельефно выстроена линия Рублев – Юродивый и вторая – ручей. И когда они соединяются в квартете, это становится первой кульминацией спектакля, так как квартет очень точно выстроен не только композиционно, но

и пластически и отражает основное напряжение спектакля. Вторая кульминация будет с использованием визуальных средств (появление на заднике изображения иконы «Троица») и будет более эмоциональной.

Спектакль «Андрей Рублёв», несмотря на вполне конкретное отнесение его к реально существовавшей личности, получился не столько об указанном герое, сколько о преобразении личности вообще, о преобразении сознания в целом. Он получился глубоким по содержанию, ярким по ритмо-пластической организации и эмоционально насыщенным, стал значительной вехой в творчестве К. Уральского. Остается только удивляться, как экспертная комиссия фестиваля «Золотая маска» этого не заметила.

Если попытаться анализировать хореографический текст произведений К. Уральского, то нетрудно заметить, что основой его пластической партитуры является классический танец во всех лучших традициях нашей академической школы. Лишь незначительные его корректировки дополняют степень его выразительности. Иногда это немного сломанный корпус, иногда



Сцена из балета «Приключения Винни-Пуха».

с чуть опущенное больше положенного плечо, иногда непривычно распахнутые руки – и хореография становится говорящей. Однако Константина Уральского отнюдь нельзя назвать консервативом. Все его авторские произведения выглядят весьма современными. Причиной тому содержание его произведений, обращение к внутренним человеческим переживаниям и состояниям, из которых в основном и строится наполненность постановок, и, главное, – абсолютно современное драматургиче-



Мария Стец. «Пиаф. Я не жалею ни о чём».

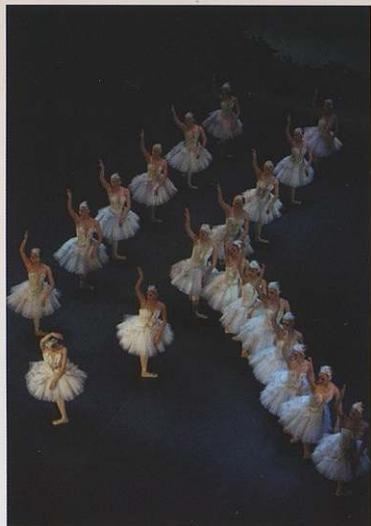
ское построение произведений, состоящее из череды отдельно существующих эпизодов, не имеющих внешней логики построений, а имеющих лишь внутреннюю связь и внутренний ритм чередований. Вот так без особых изысков, которыми грешат многие сегодняшние авангардисты, без стремления к вычурной оригинальности К. Уральскому удается выглядеть весьма современным художником.

И тем не менее как руководитель балетной труппы он забылся о соотношении авторского репертуара и традиционного, так называемого классического наследия. Балетная труппа впервые заявила о себе балетом «Лебединое озеро». Успех спектакля свидетельствовал о профессиональном состоянии молодого коллектива. За прошедшие годы он был показан на гастролях в Германии, Англии и Китае. А хореографу предложили поставить этот балет в 2019 году в Пловдиве, получившему на тот момент звание культурной столицы Европы.

Кроме этого спектакля в театре последовательно велась работа над освоением балетов классического наследия. Так появились балеты «Дон Кихот», «Жизель», «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», что позволяет коллективу совершенствовать свое мастерство, а зрителям – увидеть спектакли, имеющие всемирное признание.

Пожелаем же хореографу, режиссеру и философу в танце Константину Уральскому новых художественных удач и творческого долголетия.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ
Фото Марины БАТАНСКОЙ



Сцены из балета «Лебединое озеро» (Астраханский государственный театр оперы и балета).



Сцены из балета «Лебединое озеро» (Астраханский государственный театр оперы и балета).

Как современный танец затмил искусство балета во Франции!

Анализ и размышления

Предисловие

Франция издавна славится своим прекрасным балетом. На протяжении более четырёх столетий французский балет имел сложную и славную историю, однако в последние 30 лет особенно явно происходит его регрессия. Этот феномен связан, главным образом, с мощным прогрессом современного танца, ставшим магистральным направлением в развитии французской культуры. Как случилось, что некогда престижное искусство балета сегодня находится на грани гибели? Почему колыбель классического балета становится его кладбищем? Этой проблеме и посвящается данный обзор.

Юбилей Парижской оперы

В 2019 году Парижская опера отметила 350-летие Королевской академии музыки как свой собственный юбилей¹, к которому добавила ещё и 30-летие своего второго театра, открытого в 1989 году на площади Бастилии. Каким же стал балетный репертуар юбилейного года? Его афишу составили 10 спектаклей, триптих Школы танца Парижской оперы и гастрольные выступления бельгийской компании Rosas. Данный перечень, несомненно, впечатляет, однако если проанализировать его содержание, то возникает законное недоумение и даже разочарование от преобладания современного танца (70%) в так называемом балетном репертуаре. По мнению Махара Вазиева, возглавлявшего балетные труппы Мариинского театра и миланского театра Ла Скала, ныне руководителя балета Большого театра России, балетная классика в репертуаре академических театров должна составлять 70%. Трудно поверить в столь рекордную и катастрофическую диспропорцию балета и современного танца в Парижской опере. Поэтому нужно проанализировать её репертуар и дать разъяснения.

Начнём с определения термина балет, чтобы отличить его от современного танца. Общепризнано, что балет – это драматический жанр, в котором всецело и гармонично соединяются хореография и музыка, чтобы воплотить в танце явную или неявную драматургию. Соответственно сюжетный или бессюжетный балет выстраивается через последовательность predetermined и структурированных хореографических композиций, составленных на основе богатого танцевального словаря. Таким образом, балет может рассказать историю с увлекательной интригой или стать своеобразной хореографической симфонией, хотя и без сюжета, но с музыкальными темами и образами. Это подразумевает определенную продолжительность танцевального действия и исключает в нём беспорядочную импровизацию, отсутствие логики и музыкальной адекватности.

Следуя таким определениям, в обширном юбилейном репертуаре Парижской оперы из 10 показанных спектаклей только два представляли классику – это шедевры П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и А. Глазунова «Раймонда» в постановке Рудольфа Нуарева по хореографии Л. Иванова и М. Петипа. К балетам нужно отнести и трёхактный «Парк», созданный Анжеленом

Прельжокажем на музыку В. А. Моцарта. Другие же 7 спектаклей нельзя считать балетами по разным причинам, но главное – из-за отсутствия в них драматургии – фундаментальной основы балетного жанра. Это преимущественно небольшие и часто абстрактные постановки современных хореографов. Из 11 коротких пьес были составлены три хореографических триптиха (Соль Леон, Пол Лайфут, Ханс ван Манен – Марко Гёкке, Понтюс Лидберг, Сиди Ларби Шеркауи – три постановки Матса Эка) и двойная программа – Уильям Форсайт и Хироси Сужимото. Более продолжительные произведения Уэйна МакГрегора «Дерево кодов» и Кристал Пайт «Тело и душа» предстали самостоятельно. Вместе с оперой П. И. Чайковского «Иоланта» был показан балет «Щелкунчик» в новой сценической версии Дмитрия Чернякова с хореографией С. Л. Шеркауи, Эдуарда Лока, Артура Пита. Однако танцевальные композиции, созданные вне музыкальной драматургии, удалили «Щелкунчик» от балетного жанра. Несмотря на международную известность приглашенных хореографов, среди которых М. Эк, К. Пайт, М. Геке и П. Лидберг, мировые премьеры их пьес, к сожалению, не принесли юбилею Парижской оперы ни должного торжества, ни праздничного блеска, а придали лишь атмосферу обычного фестиваля современного танца. Более того, премьерная пьеса «At the hawk's well» в постановке и сценографии японского фотографа и хореографией Алесию Сильвестрина вызвала тяжкое уныние.

Истинное наслаждение доставил хореографический триптих Школы танца, которая достойно отметила свой 300-летний юбилей в 2013 году. Триптих, ставший увлекательным путешествием в стили и технику танца разных эпох, включал: классический балет «Консерватория» А. Бурнонвилля, отражающий изящество и благородство датской школы танца; комический балет «Ва голубя» в хореографии А. Авелина, демонстрирующий богатство французской школы первой половины XX века; очаровательная пьеса «На данный момент», которую в 2013 году поставили Беатрис Массен и Никола Поль, искусно сплетая барочную лексику и современный танец.

Чтобы украсить репертуар юбилейного года, Парижская опера второй раз пригласила для гастрольных выступлений брюссельскую компанию Rosas. В 1983 году её основала и постоянно возглавляет чрезвычайно расхваленная Анн Тереза Де Кеерсмаекер. Её пьеса «Rain» (2001) с музыкой Стивена Райха была показана во Дворце Гарнье в октябре–ноябре 2014 года. Спустя 12 месяцев на той же сцене предстала программа, составленная из трёх пьес А.Т. Де Кеерсмаекер, поставленных в 1986–1995 годы на музыку Б. Бартока, Л. ван Бетховена и А. Шёнберга. В 2017 году в репертуар Парижской оперы вошла пятая пьеса Кеерсмаекер «Drumming live» («Живой барабанный бой»). Но трудно понять: почему в праздновании 350-летия Королевской академии музыки – величественного храма оперы и балета – принимала участие труппа Rosas, которая исповедует абстракцию современного танца, не имеющую ничего общего с балетным искусством? Ошибочность этого турне со всей очевидностью показали представленные труппой «Шесть Бранденбургских концертов», которые в прошлом году поставила Кеерсмаекер

на музыку одноименного произведения И. С. Баха. Спектакль произвел глубокое разочарование из-за бедности и блёклости хореографической лексики, а также несостоятельности автора воплотить в танце богатую и яркую музыкальную драматургию гениального шедевра. Единственно запоминающаяся «новация» хореографа – хаотическая беготня и безудержная брехня собаки по ходу однообразного вышагивания группы артистов по сцене – красноречиво говорит о танцевальном уровне произведения, а также о творческом диапазоне и сценической фантазии Кеерсмаекер, которая своё кредо формулирует так: «Как я хожу, я танцую». Почему же столь бедная постановка, абсолютно чуждая балетному репертуару, оказалась на престижной сцене Дворца Гарнье, на фронтоне которого увековечена историческая надпись «Национальная академия музыки», да ещё в её 350-летний юбилей?

К сожалению, явный перекокс балетного репертуара главного французского театра – это не случайность, а закономерность. Под руководством Сержа Лифаря, который 28 лет (с перерывами) танцевал и ставил балеты в Парижской опере (1930–1944, 1947–1959, 1962–1963, 1977), её труппа стала одной из лучших в мире как по уровню исполнительского мастерства, так и по широте и разнообразию репертуара. После этой эпохи бурного расцвета, следуя общей тенденции в развитии французского балета, в Парижской опере начал расти интерес к новым формам танца. В итоге в 70-е годы труппа стала отходить от балетного академизма. В театре сложились две тенденции: с одной стороны, репертуар обновляли балеты видных хореографов (Дж. Баланчина, Дж. Роббинса, Р. Петти, М. Бехара, Ю. Григоровича) и одновременно появились спектакли классического наследия («Жизель» и «Спящая красавица» в редакции А. Алонсо, «Сильфида» и «Копеллия», возобновленные Пьером Лакотом, «Лебединое озеро» в редакции В. Бурмейстера); с другой стороны, предоставлялась возможность для эксперимента молодым французским и зарубежным хореографам. В 1974 году при Парижской опере была создана «Группа театральные поисков» под руководством американки Каролин Карлсон.

Директорство Рудольфа Нуреева

Репертуар балетной труппы менялся в зависимости от художественных вкусов и устремлений её руководителей. После Виолет Верди (1977–1980) и Розеллы Хайтауэр (1980–1983) труппу возглавил Р. Нуреев (1983–1989). Это была эра славы и величия балета Парижской оперы. В репертуаре театра появилось 12 великолепных спектаклей Нуреева. Чрезвычайно важно, что половину из них составили многоактные балеты, поставленные согласно хореографии М. Петипа. Это «Дон Кихот» (1981), «Раймонда»

(1983), «Лебединое озеро» (1984), «Щелкунчик» (1985), «Спящая красавица» (1989), «Баядерка» (1992). Нуреев не только возрождал старые спектакли, но и создавал новые. Это «Манфред» (1979), «Буря» (1984), «Бах – Сюита» (1984), «Ромео и Джульетта» (1984), «Вашингтонская площадь» (1985), «Золушка» (1986). Знаменитый танцовщик и руководитель труппы заказывал балеты зарубежным хореографам. В частности, в 1987 году Уильям Форсайт и Джон Ноймайер поставили здесь потрясающие спектакли – «in the middle somewhat elevated» и «Магнификат», соответственно. Нуреев предоставлял также возможность многим артистам труппы ставить и показывать в театре их собственные хореографические пьесы.

Директорство Патрика Дюпона



После Нуреева руководителем балета Парижской оперы был Дюпон (1990–1995). Феноменальный танцовщик в 21 год стал этуалью труппы, а через 10 лет её и возглавил. Продолжая танцевать в Парижской опере, он стремился обновить её традиции. Дюпон вернул на сцену Дворца Гарнье «Grand Défilé» – величественный парад балета Парижской оперы, поставленный Лифарём на музыку «Троянского марша» Берлиоза (1946), и это роскошное дефили стало апофеозом ежегодного гала-представления, открывающего

сезон. Среди заслуг Дюпона – плодотворная работа труппы со знаменитыми хореографами. Благодаря динамичному директору в репертуар Парижской оперы вошли произведения Марты Грэхем «Искушение Луны» (1986) и Роббинса «Концерт» (1956), «Движения» (1959), «Glass pieces» (1983), «Танцы на вечеринке» (1969), в исполнении которых участвовал и Дюпон. В 1991 ему удалось дважды провести гастроль: на сцене Дворца Гарнье выступили Martha Graham Dance Company и труппа Большого театра, показывая балет Ю. Григоровича «Иван Грозный» и программу «В честь Мариуса Петипа». Дюпон ввёл в репертуар постановки В. Нижинского – «Весна священная» (1913), «Тиль Уленшпигель» (1916), и Б. Нижинской – «Лани», «Голубой экспресс» (1924), а также уговорил П. Бауш и М. Бехара перенести на сцену Парижской оперы их гениальные балеты, соответственно, «Весну священную» (1976) и «Девятую симфонию» (1964). В 1991 году, отмечая 150-летие «Жизели», по инициативе Дюпона балетный шедевр был обновлен. В хореографической редакции П. Бара и Е. Полякова жемчужина балетной классики предстала на бретонский манер, чему способствовала сценография и костюмы Л. Лё Грумеллеу. К счастью, в 1998 году «Жизели» вернули оформление А. Бенуа (1924).

Эра Брижит Лефевр



В течение 19 (!) лет (1995–2014) балет Парижской оперы возглавляла Б. Лефевр. В результате её активных усилий репертуар труппы особенно интенсивно наполнялся произведениями хореографов, исповедующих современный танец. К счастью, она способствовала также рождению новых балетов высокого качества. При поддержке Б. Лефевр в 1997 году К. Карлсон вместе с французским художником О. Дебре и композитором Р. Обри создала феноменальный балет «Символь», в котором благодаря

танцу и музыке причудливо оживает сценическая живопись и цвет. Авторы спектакля получили в Москве престижный Приз «Benois de la Danse» по всем номинациям, что стало событием уникальным. По заказу Лефевр, в частности, Форсайт поставил «Pas/Parts» и «Woundwork I» (1999), Эк – «Квартиру» (2000), Иржи Килиан – балеты «Нежная ложь» (1999) и «Нужно, чтобы дверь была или открыта, или закрыта» (2004). Благодаря Лефевр в 2005 году в репертуаре Парижской оперы появился знаменитый шедевр Бауш «Орфей и Эвридика» (1975), а Прельжокаж поставил здесь 4 новых спектакля – «Парк» (1994), «Казанова» (1998), «Сон Медеи» (2004), «Siddhārta» (2010). Лефевр успешно продолжила начинание Нуреева по стимулированию хоре-

ографического творчества среди артистов труппы. В результате её Этуали смогли создать ряд многоактных балетов: Кадер Белярби – «Грозовой перевал» (2002), Николая Ле Риш – «Калигула» (2005), Жозе Мартинез – «Скарамуш» (2005) и «Дети райка» (2008), Жан-Гийом Бар – «Ручей» (2011), Мари-Аньес Жило – одноактный спектакль «С виду» (2012). Авторы балетов «Парк» и «Дети райка» были удостоены Приза «Venois de la Danse» в номинации «Лучший хореограф года». Среди многочисленной плеяды молодых хореографов, которых Лефевр радушно приглашала для расширения репертуара, оказались концептуалисты Джером Бель и Ален Платель, произведения которых явно противоречили академизму труппы. Первый стал автором сценического монолога «Вероника Дуано» (2004), в котором уходящая на пенсию танцовщица долго и нудно рассказывала о трудностях своей профессии. Более зрелищным был гибридный по жанрам «Волк» (2005) – творение второго автора. Единственное воспоминание об этом сумбурном спектакле – участие в нём 14 собак, которые возбужденно бегали по сцене, занимались любовью и мочились на костюмы.

По инициативе Лефевр в Парижской опере появилось много полномасштабных спектаклей: П. Бар поставил «Коппелию» (1996) и «Маленькую танцовщицу Дега» (2003), Дж. Ноймайер – «Сильвию» (1997) и «Песню земли» (2015), в 2006 году в репертуар вошла его «Дама с камелиями» (1978). В 2001 году П. Лакот восстановил «Пахиту», родившуюся в Парижской опере в 1846 году, в 2003 году Ю. Григорович вернул «Ивана Грозного», поставленного здесь в 1976 году. Событием стала мировая премьера балета Р. Пети «Клавиго» (1999), а 8 лет спустя реконструкция его спектакля «Пруст или перебои сердца» (1974). В 2000 году в репертуар вошли «Драгоценности» Баланчина (1967), а в 2007 и 2009 годы – балеты Ф. Аштона «Тщетная предосторожность» (1960) и Дж. Кранко «Онегин» (1965). Но все-таки в Парижской опере многоактные балеты ставили достаточно редко. Репертуар театра быстро обновлялся за счет обилия небольших пьес, созданных в разной стилистике современного танца. С одной стороны, это позволяло артистам расширять свой творческий диапазон, но, с другой стороны, ограничивало их возможности для совершенствования мастерства в академическом репертуаре. В итоге артисты недостаточно чисто исполняли балетную классику, а в современном танце не имели должной свободы, так как не могли полностью отрешиться от канонов и навыков, приобретенных в ходе долгих и фундаментальных лет академического образования.

Лефевр прославил её неоценимый вклад в укрепление русско-французских связей. Она регулярно приглашала ярчайших звезд балета Большого и Мариинского театров для исполнения центральных партий в спектаклях Парижской оперы и даже трижды провела гастроли труппы Большого театра. На сцене Дворца Гарнье были показаны: в 2004 году – «Лебединое озеро» в постановке и хореографии Ю. Григоровича; балет М. Петипа «Дочь фараона» (1862), возрожденный П. Лакотом; «Шопениана» (1907) М. Фокина и балет Р. Пети «Пиковая Дама» (2001); в 2011 году – балет В. Вайнонена «Пламя Парижа» (1932), восстановленный А. Ратманским, и балет А. Горского «Дон Кихот» (1906) в редакции А. Афадечева; в 2014 году – балет А. Ратманского «Утраченные иллюзии» (2011).

Директорство Бенжамена Мильпье

С ноября 2014 по июль 2016 года балет Парижской оперы возглавлял Мильпье, досрочно покинувший директорский пост по разным причинам. Занимаясь параллельно своей компанией L.A. Dance Project в Лос-Анджелесе, он старался реформировать одряхлевшую Парижскую оперу, ратуя за отмену её вековых традиций, в частности, иерархической структуры профессионального статуса артистов с ежегодным их конкурсом. Главное и ценное нововведение Мильпье – открытие в театре



Академии хореографии и Третьей (виртуальной) сцены для демонстрации через Интернет специально созданных произведений. По инициативе энергичного директора за полтора его сезона в Парижской опере выступило рекордное число зарубежных трупп: Шведский королевский балет, Batsheva Dance Company (Израиль), брюссельская компания ROSAS, Английский национальный балет и Американский театр танца. Исповедуя неоклассику, Мильпье поставил ряд камерных пьес и одноактный балет «Дафнис и Хлоя» (2014). В репертуарной политике амбициозный директор активно продвигал произведения американских хореографов – Баланчина, Роббинса, Форсайта, Джастина Пека и Мерса Каннынгама, а также приглашал на постановки многих мастеров современного танца. Среди них МакГрегор, Лок, Шеркауи, Пайт, Кеерсмаекер, французы Маги Марен, Борис Шармац, циркач Пьер Ригаль и концептуалист Дж. Бель. Последний сочинил знаковую, но странную пьесу «Могила» (2016). В 30-минутном представлении у могилы Жизели поочередно явились три танцовщица в образе Альберта, а для их дуэтов с героиней были приглашены кассирша универмага, старушка-балетоманка и девушка без ноги, перемещавшаяся на инвалидной коляске. Столь шоковый состав исполнителей классического балета, согласно замыслу Беля, должен был «показать, что танцевать могут все!» Именно эта концепция сегодня является фундаментальной и глобальной в развитии танцевального искусства во Франции.

Директорство Орели Дюпон

С августа 2016 года балет Парижской оперы возглавляет экс-этуаль О. Дюпон. В сентябре месяца её первый сезон (2016–2017), который, однако, составил Мильпье, открыли гастроли Американского театра балета, показавшего «Спящую красавицу» Петипа в редакции Ратманского. Далее предстала программа четырёх современных хореографов, среди которых была и ныне самая востребованная канадка Кристал Пайт. Она гениально поставила пьесу «Канон сезонов» на музыку Макса Рихтера, переработавшего «Времена года» Вивальди. Хореографический шедевр, посвященный бесконечности мироздания, восхищает скульптурной пластикой гигантских ансамблей и фантастической красотой космических пейзажей. Мировая премьера «Канона сезонов» стала ярчайшим событием, и Пайт получила высшую балетную награду «Venois de la Danse» в номинации «Лучший хореограф». Среди событий 2017 года оказались мировые премьеры авангардного спектакля МакГрегора «Древо кодов» и каламбурного шоу Александра Экмана «Играть», а также введение в репертуар балета Баланчина «Сон в летнюю ночь» (1962) с красивыми костюмами и декорациями Кристиана Лакруа. Сезон завершила странная, но весьма показательная программа, составленная из произведений четырёх современных авторов. По заказу О. Дюпон состоялись премьеры «Frolons» Джеймса Тьерре, вюнка Чарли Чаплина, и «The male dancer» Ивана Переса; в репертуар вошла пьеса «The art of not looking back» (2009) Хофеша Шехтера и вновь предстал «Канон сезонов». Программу открыл цирковой аттракцион с мерзкими гадами: треть артистов ба-



летней труппы, облачившись в шкуры дикобразов, пластично, но тупо ползали по лестницам, холлам и кулуарам театра. Вторая пьеса в исполнении десяти танцовщиков (в том числе двух этуалей), одетых в изящные женские платья, воспевала гомосексуальность на балетной сцене. Танцевальное эссе израильянина Х. Шехтера с участием девяти сурожно мастурбирующих амазонок сопровождал грубый текст хореографа, который при этом харкал и рыгал, вызывая отвращение. В 2018 году в репертуар труппы вошла знаменитая пьеса Охада Нахарина «Decadance» (2000); в 2019 году состоялись мировые премьеры произведений Эка «Другое место», «Болеро» и постановка Пайт «Тело и душа», посвященная конфликту и единению. В 2020 году репертуарные планы рухнули из-за пандемии коронавируса.

В 2016 году, вступая в должность руководителя балетной труппы вместо крутого реформатора Милье, О. Дюпон заявила: «Парижская опера – это пожилая дама. Мы должны её уважать... Мы не можем её изменить прямо сейчас!» Вопреки столь мудрому программному заявлению, для празднования 350-летия Национальной академии музыки в 2019 году О. Дюпон составила предельно современный балетный репертуар (описан выше), а утвердил его генеральный директор театра Стефан Лиссер. Являясь знатной выпускницей Школы танца Парижской оперы, О. Дюпон, казалось бы, должна неустанно ратовать за утверждение и развитие балетного искусства. Однако этого не происходит. В следующем сезоне театра (2020–2021) по приглашению О. Дюпон состоятся гастрольные выступления брюссельской труппы Peering Tom (Подглядывающий Том), которую основали и 20 лет возглавляют Габриэла Карризо и Франк Шартье. Их пьесы «The missing door» («Потерянная дверь») и «The lost room» («Последняя комната»), поставленные в 2015 году на манер пластического хаоса, должны «украсить» балетный сезон Парижской оперы. Для дальнейшей популяризации современного танца по инициативе О. Дюпон в репертуаре театра появится знаковая пьеса «Sadeh 21» (2011), «показывающая движение в его простейшем общении». Этот мир абстрактных видений создал в Тель-Авиве израильянин О. Нахарин, и его студии (Batsheva – The Young Ensemble) уже показали «Sadeh 21» в позапрошлом году не только в Париже на сцене Национального театра танца Шайо, но и в ряде городов Франции. Несмотря на это, в новом сезоне «Sadeh 21» вернется во французскую столицу, а вот запланированная Парижской оперой мировая премьера трёхактного балета «Красное и чёрное» (по роману Стендаля в хореографии П. Лакота на музыку Ж. Массне) безжалостно аннулирована из-за дефицита бюджета. Отсутствие денег, несомненно, серьезная и веская причина. Но почему же отменяется появление балетного спектакля в постановке единственного во Франции маститого хореографа, а не введение в репертуар театра современной и широко известной пьесы «Sadeh 21»? Ответ кроется как в финансах, так и в творчестве. Постановка балета стоит дорого и требует высокого уровня исполнения. Современные пьесы обычно обходятся без оркестра, декораций и костюмов, а также без 6-летнего обучения артистов в Школе танца. Вот почему большинство театров Франции полностью отказались от балетного репертуара.

Балет и современный танец во Франции

Ещё 36 лет тому назад балет можно было видеть не только в Парижской опере, но и во многих театрах, а также в исполнении отдельных трупп. Теперь же балетные спектакли периодически появляются только в Парижской опере и труппах нескольких городов. Сегодня в хореографическом искусстве Франции масштабно господствует современный танец: из 572 зарегистрированных трупп лишь 16 компаний (3,5%) периодически включают в свой репертуар балетные постановки. Столь разительная диспропорция танцевальных жанров является резуль-

татом близорукой политики, последовательно проводимой «мудрыми» руководителями. В 1984 году по решению Жака Ланга, в то время министра культуры Франции, с целью децентрализации культуры в разных регионах началось формирование Национальных хореографических центров (НХЦ). К сожалению, их деятельность оказалась направленной на развитие не балетного искусства, а современного танца. Благодаря государственному финансированию, а также щедрым и долгосрочным (с 1989 года) субсидиям французского банка BNP Paribas, НХЦ имеют свои труппы и фестивали, которые широко пропагандируют новые формы танца. Как ни странно, 5 из 19 НХЦ называются ещё и «балетами». В частности, с 1996 года НХЦ Экс-ан-Прованса называется также Балетом Прельжокажа. Но балетный титул в полной мере оправдывает лишь НХЦ Биаррицы, который в 1998 году получил дополнительное наименование Маланден Балет Биаррицы. Это связано с тем, что его возглавил талантливый хореограф Тьерри Маланден, выпускник Школы танца Парижской оперы, успешно создающий балетные спектакли. Вторым популяризатором балетного искусства во Франции является Кадер Белярби, экс-этуаль Парижской оперы. С 2012 года он возглавляет балетную труппу театра Капитолий в Тулузе и ставит интересные спектакли. Третий пропагандист балета во Франции – Эрик Ву-Ан, экс-солист Парижской оперы, с 2009 года руководитель балетной труппы Оперы Ниццы. Последний энтузиаст, не только ставящий балетные спектакли для своей труппы, созданной в 2007 году, но и в них танцующий, – это Жюльен Лестель, воспитанник Школы танца Парижской оперы.

Творчество нескольких хореографов, естественно, не может удовлетворить возрастающий интерес публики к балету, поэтому Францию и прежде всего Париж наводняют зарубежные труппы с редко исполняемыми здесь спектаклями балетной классики. Большую популярность имеет и парижский фестиваль «Лето танца», в рамках которого уже 15 лет выступают крупные балетные труппы многих стран. Действительно, в Париже есть Национальный центр танца и Национальный театр танца Шайо, Городской театр и Музыкальный театр Шатле, а также ряд других театральных и концертных залов, регулярно представляющие хореографические постановки. Однако на всех этих сценах нет французского балета! При финансовой поддержке государственных структур в Лионе уже 40 лет функционирует Дом танца и 36 лет проходит Биеннале танца, в Монпелье 40 лет процветает фестиваль Montpellier Danse, и многие другие города Франции проводят свои фестивали. Но эти хореографические манифестации пропагандируют только современный танец, хотя в своих абстрактных формах он постепенно заходит в тупик. В итоге публика из-за нарастающего разочарования, а также тягостного пресыщения современными пьесами всё больше и больше тянется к балетным спектаклям, которые увлекают как хореографической драмой, так и красотой, и экспрессией танца.

Юбилей Мариуса Петипа и Мерса Каннингема

Нынешние руководители театров и культуры упорно и успешно разрушают балетное искусство. Достаточно сказать, что в 2018 году Франция, несмотря на решение ЮНЕСКО, не стала отмечать 200-летие со дня рождения М. Петипа – великого творца канонов балетной классики, произведений которого являются основой репертуара и эталоном танцевального уровня всех крупнейших трупп мира. В отличие от Франции Россия грандиозно отметила юбилей гениального хореографа и даже предложила воздвигнуть памятник на его родине в Марселе, но получила отказ от местных властей. Как ни странно, в прошлом году Франция с невиданным масштабом отметила 100-летие со дня рождения американского танцовщика и хореографа М. Каннингема – крупного предшественника танца модерн. Не создав новой системы танца и отгородившись от норм, принятых в хореографическом искусстве,

он развивал прерывистость и алогичность движения, исповедуя эстетику, близкую театру абсурда. В год юбилея Каннингема его творчеству были посвящены международные фестивали в Париже и Монпелье, празднования метра предстали на крупнейших национальных сценах, включая Парижскую оперу, где в разные годы были показаны 18 его произведений, а 4 из них вошли в её репертуар. Многочисленные публикации, выставки и кинофестивали дополнили празднование юбилея и сделали его великим событием. Все это свидетельствует о непрерывном разрастании современного танца и явном угасании балетного искусства.

Пагубное влияние несбалансированной политики деятелей культуры сказалось и на уважаемой Академии изящных искусств, которая, как и четыре другие Академии, входит в состав величественного Института Франции, основанного в 1795 году. Напомним, что Академия изящных искусств была сформирована в 1816 году при слиянии Королевской академии живописи и скульптуры с Королевской академией музыки, созданных соответственно в 1648 и 1669 годах. До недавнего времени в Академии изящных искусств согласно их разным видам было 8 секций. В прошлом году здесь появилась 9 секция хореографии. Спустя два столетия со времени основания Академии изящных искусств, наконец-то, танец получил здесь должное признание. Несмотря на объявленные четыре вакансии, в новую секцию были избраны лишь три хореографа. Это Т. Маленден, А. Прельжожаж и франко-испанка Бланка Ли, исповедующая современный танец широкой палитры – от фламенко-рэпа до хип-хопа. Тот факт, что среди избранных академиков не оказались личности, по-настоящему представляющей балетную классику, свидетельствует о всеобщем к ней пренебрежении.

Искусство балета развивалось во Франции на протяжении веков и способствовало его становлению во всем мире. Несмотря на то что балетная классика является апогеем этого хореографического жанра, появляются новые формы балета, о которых мы говорили выше. Сегодня проблема состоит в том, что в бешеной гонке за «новизной» любое движение становится танцевальным и что драматургическая основа, на которой должен строиться балет, часто игнорируется, в результате чего быстро забываются как старые шедевры, так и новые спектакли. Эта негативная и, к сожалению, универсальная тенденция, охватившая культуру всего мира, особенно ярко проявляется во Франции, где полномасштабные балеты заменили одноактные постановки и программы коротких пьес, созданные в стилистике современного танца ради самого танца или в поиске его новых форм и направлений.

В связи с вышеизложенным возникает вопрос: сможет ли Франция – колыбель классического балета – спасти его от не-

щадного притеснения и окончательного истребления? Решение столь важной, актуальной проблемы полностью зависит от руководителей культуры, театров и трупп. Нужно быть оптимистом, однако надежд слишком мало, так как подобное явление происходит и за границей. Исключение составляет лишь Россия, где балет был и остается под неусыпным покровительством государства. Именно в Россию едут на балетные фестивали и конкурсы французские артисты, так как у них на родине их уже давно нет. Без принятия экстренных мер Франция вскоре превратится в историческое кладбище балетного искусства. Страшно представить столь жуткий финал для некогда чудесной колыбели. За многовековую историю французский балет не раз испытывал застой, а в конце XIX века даже катастрофически деградировал. В Парижской опере балет превратился в придаток к оперному спектаклю. Возрождение французского балета произошло под влиянием русского балета и было связано с «Русскими сезонами», проводимыми С. Дягилевым в парижских театрах (1907-1910), а затем и с деятельностью его труппы, выступавшей во Франции (1911-1929). Теперь, век спустя, балет России не сможет спасти французский балет, так как его уже почти полностью поглотил современный танец согласно политике и благодаря поддержке государства.

Послесловие

Данный обзор был написан в начале нынешнего года, ещё до разрастания эпидемии коронавируса по всему миру. Теперь, учитывая катастрофические последствия этой пандемии, становится ясно, что в условиях несомненного сокращения государственного бюджета и, прежде всего, расходов на культуру будут аннулированы все дорогостоящие балетные проекты. Говоря иными словами, французский балет ждёт печальный исход: трагически заканчивается его славная многовековая история. Чтобы не завершать аналитический обзор на столь печальной ноте, выразим оптимистическую надежду, что искусство французского балета всё-таки сохранится и будет процветать не только в многочисленных академических театрах России, но и у себя на родине. Подлинное искусство вечно!

Виктор ИГНАТОВ,
Париж, июнь 2020 г.

Фотографии предоставлены автором.

Примечание

1. В 1669 году декретом Людовика XV была создана Королевская академия музыки, ставшая предшественницей Парижской оперы.

От редакции

Публикуя статью-обозрение известного деятеля музыкального театра Виктора Игнатова, дипломанта премии «Benois de la Danse» и лауреата приза «Души танца», редакция разделяет его озабоченность за судьбу искусства балета во Франции и на сценах мира. Подмена репертуара, традиционно характерного для театра, на композиции различных стилей свободной пластики ведет к потерям не только балетов классического наследия, но и самого классического танца, его академической школы, что не может не сказаться на исполнительском мастерстве, отсутствии ярких исполнительских индивидуальностей. А также достижений выдающихся хореографов XX века: Р. Петти, М. Бежара, Ханса Ван Манена, Ю. Григоровича, для которых понятие балет означает театр.

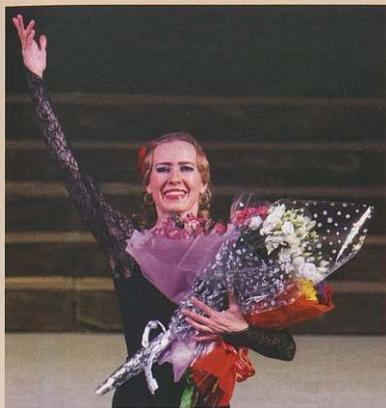
Невольно обращаясь взгляд на происходящее в ряде театров нашей страны, и хочется предостеречь искусство балетных театров России, именно этим объясняется наше внимание к статье В. Игнатова. Пусть она послужит предостережением для руководителей балетных театров России.

Сказанное несколько не умаляет возможности развития современных хореографических направлений, а лишь подчеркивает невозможность подмены одного вида искусства другим, о чем многократно писалось на страницах нашего журнала.

Для современных танцевальных композиций необходимы поддержка, подобающие условия и наличие своих сценических подмостков. Сегодня это фестивали, платформы и те помещения, оснащенные свето-видео техникой, необходимой для показа репертуара, которые создают возможность профессионального уровня, а зрителю получить удовольствие от достойного исполнения пластически одаренных артистов.

30 лет в одном театре

Беседа с ведущей артисткой Государственного театра «Русский балет» Светланой Устюжаниновой.



Ее искусству рукоплещут в России и Европе, Латинской Америке, Китае. Кстати, о Китае. В последний день старого года «Русский балет» завершил традиционные гастроли в этой стране. И не где-нибудь, а в самом печально знаменитом городе Ухань. По рассказу Светланы, благодарные местные зрители как никогда тепло приняли в те дни «Лебединое озеро» и «Щелкунчик». А страшно пугающая мир новость о бегущем вослед коронавирусе догнала артистов в Москве уже в январе. На свою родную сцену, что в Кузьминках, они возвратились, лишь пройдя тщательный медосмотр. Слава Богу, обошлось.

...Редкая девочка не мечтает стать балериной. Но удается это избранным. Юную Светлану, когда ей было девять лет, мама Галина Григорьевна привела в недавно открытую на улице Лучачарского в Свердловске (ныне Екатеринбург) школу искусств. До этого Света увлеклась фигурным катанием, но однажды, увидев по ТВ, как танцуют Надежда Павлова и Вячеслав Гордеев, она поняла, что ее место, конечно, там, на большой сцене. Зоркий глаз худрука отделения хореографии, солиста балета Свердловского академического театра оперы и балета Виктора Давыдова сразу определил по врожденным линиям ног будущую балерину. Изящество форм, стройность, жизнерадостный, целеустремленный характер очень скоро принесли девочке первые успехи. В школьном спектакле «Петя и волк» Сергея Прокофьева она станцевала партию «Главного цветка». Уже через год родители Светы предложили отправить ее на учебу в знаменитое Пермское хореографическое училище, одно из лучших учебных учреждений, выпускники которого и сегодня работают во многих театрах России, ближнего и дальнего зарубежья. Во втором курсе она уже выступает в Престижном творческом вечере рядом с выпускницей училища – прославленной балериной, народной артисткой СССР Надеждой Павловой. По признанию Светланы, это определило вектор всей дальнейшей творческой карьеры; и сегодня Павлова остается ее кумиром. Трактовав каждой своей роли она соизмеряет с исполнительским творчеством Павловой. А еще тогда в Перми ее выступление оценил по достоинству партнер Надежды Вячеслав Гордеев.

Окончив училище с красным дипломом, Светлана вернулась в родной Свердловск и сразу получила солидные партии в репертуаре театра оперы и балета. Но как забудешь слова Вячеслава Гордеева о столь манящей возможности работать в «Русском балете»? Эта мечта и привела юную балерину в Москву на просмотр. Гордеев пригласил Светлану в свою труппу, где она уже три де-

сятилетия. В ее творческой афише – ведущие партии в спектаклях балетной классики: всех балетов П.И. Чайковского, Л. Минкуса, Ц. Пуни, А. Адана и т. д.

Критика неизменно характеризует

ее как исполнительницу-универсала с ярко выраженной индивидуальностью. Для нее не существует рамок амплуа, что и обусловило на редкость богатую репертуарную палитру. При врожденной грации Светлане удавались все образы лирического и героического плана в академической классике.

Положение ведущей балерины театра не помешало ей окончить балетмейстерский факультет Славянской Академии и освоить профессию педагога-репетитора. Пребывание в постоянном творческом тренинге сделало по сути неоспоримым решение проблемы выхода на сцену накануне ее юбилея: танцевать или не танцевать. Светлану она врасплох не застала: танцевать и быть педагогом-балетмейстером. Как говорит она сама: «Думаю, все зависит от цели, отсюда и физическая активность артистки. В этом смысле я благодарна Вячеславу Михайловичу Гордееву за предоставленную мне возможность продолжать танцевать в спектаклях и быть в роли педагога-репетитора».

Не стоит говорить о том, что язык балета, как никакого другого вида искусства, менее всего воспринимается широким зрителем. Поэтому пришлось задавать вопросы балерине как бы от имени этого большинства.



Хабанера.

Фото Михаила ЛОГВИНОВА

– Балет – это безусловно огромный физический труд, а как отдыхают артисты? Отдых артиста балета, по идее, должен отличаться? Это так?

– Мой отдых, к примеру, не слишком отличается от того, чем я занята на работе. Я люблю поэзию, а балет – это душа поэзии. Например, поэтическое творчество Теофиля Готье стало основой для написания либретто лучшего, на мой взгляд, в мире романтического балета А. Адана «Жизель», где я исполняю одну из любимых мной партий Мирты. Или еще один романтический балет «Эсмеральда», присутствующий в репертуаре всех балетных театров мира, созданный по роману Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери», я танцую там Эсмеральду. Люблю гулять по старой Москве и наслаждаться архитектурой, ведь это и есть застывшая музыка, особенно, греческой – колонны, портики, балюсины. Грандиозный портик Большого театра с квадригой коней, которой управляет бог искусств Аполлон – это можно созерцать часами и, отдыхая, восхищаться. А ещё я люблю заниматься шитьем пуантов. На это, заметьте, у каждой балерины уходит от двух до трех часов. Кстати, у меня, да и у всех остальных их великое множество, ведь каждая роль требует другой пары.

Да, да. Для Жизели, к примеру, нужны мягонькие пуанты – у меня там много прыжков, и характерный стук при приземлении абсолютно неприемлем. Потому, готовясь к этой роли, каждый носок-пяточок надо обшить мягкой материей, чтобы при прыжках не было стука при соприкосновении со сценой, а для вращений Одиллии в «Лебедином озере» на пуантах должен быть твердый пяточок. Покупаем мы их, как правило, в специальных магазинах, но в основном нас обеспечивает ими родной театр. У многих, как и у меня, есть свои личные мастера. Мой, к примеру, всю жизнь работает в Большом театре.

– Кстати, это обязательно, чтобы Одетту и Одиллию танцевала одна и та же балерина?

– Совсем не обязательно. Когда я учила эти партии, педагоги вложили в меня суть их внутреннего содержания. У героинь разная энергетика: Одетта – белый лебедь, нежный и трепетный, символизирующий молодость и невинность. Черный же лебедь Одиллия – само коварство и сила, губящие мужчин. Я должна была донести до публики всю разницу характеров и темпераментов. Но, когда обстоятельства требуют исполнения этих ролей двумя балеринами, постановщик выбирает девушек обязательно одного роста и, желательно, похожих.

– Смотришь на балерину, и помимо восхищения ее искусством возникает и сочувствие: чтобы соответствовать профессии, надо, наверное, постоянно поддерживать форму, а значит отказывать себе в еде...

– Не могу говорить за всех своих коллег, но лично себя я в ней ограничиваю. Просто убедилась, что мой организм расположен к полноте. Так вот... Я перед спектаклем могу себе позволить лишь маленькую шоколадку. Для меня это за многие годы стало своеобразным гормоном радости. Я даже стала замечать за собой особенность: если сажусь за стол, уставленный вкусностями, мне достаточно приохотиться к пище – и я уже сыта. Но не стоит принимать это за обязательный рецепт – многим удастся сохранить и аппетит, и артистическую форму.

– Если бы в Вашей жизни не случился балет, чем бы Вы занялись?

– Этот вопрос мне задавали не однажды. Всегда отвечаю одно: мне трудно даже представить, чем бы я могла кроме балета заниматься. Мне кажется, что я родилась с фантастическим желанием быть балериной и до самозабвения танцевать и танцевать только в балете Вячеслава Гордеева. Став хореографом-балетмейстером, он создал замечательный, уникальный в своем роде академический театр классического балета. Слава богу, каждый день в балетном классе я нахожусь рядом с Вячеславом Михайловичем и наблюдаю его самоотверженную преданность делу служения искусству. Сегодня я убеждена, что по жизни нашла единственно верную дорогу – танцевать в балете Гордеева, и это именно то, что я называю своим творческим счастьем.

– Вы объездили практически все континенты с театром, какая из стран Вам оставила самый большой след в сердце?

– Думаю, это страны Германия, Китай, Перу и Мексика.

– Какие творческие приоритеты у балерины Устюжаниновой?

– Мне больше по нутру, конечно, классический репертуар. Очень люблю танец Наины в опере М. Глинки «Руслан и Людмила», Фею Сирени в балете П. Чайковского «Спящая красавица», но самая любимая моя партия – это в балете С. Прокофьева «Золушка» Фея Добра в отличной постановке Вячеслава Гордеева. Люблю танцевать Нимфу в «Вальпургиевой ночи» Ш. Гуно, Уличную танцовщицу в «Дон Кихоте» Минкуса. А еще своим большим достижением считаю участие в большом фрагменте из балета Эрденко «Мариула» в постановке заслуженного хореографа России Евгения Серезникова, там станцевала очень



Наина. «Волшебный сад Наины» (сюита из оперы «Руслан и Людмила»).
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Золушка.
Фото Михаила ЛОГВИНОВА

сложное цыганское па де де и это большая моя работа марта 2020 года.

– А самая любимая партия?

– Их несколько. Фея Сирени из «Спящей красавицы» П. И. Чайковского, где я могла выложиться на все сто. Там и техника, и прыжок, и величавость. А еще Мирта в «Жизели» – партия, в которой я прямо купаюсь в холодности и жесткости образа повелительницы. Ну и, конечно, Наина, вот она, по-моему, больше всего грела мне душу. Скажу вам по секрету, когда в театре начались репетиции этого танца и я поняла, что меня в этой партии не видят и будет танцевать другая солистка, то я почувствовала непреодолимое желание освоить партию Наины и станцевать. И, глядя на репетирующую балерину, я пошла на хитрость – стала повторять все движения, причем так, чтобы меня непременно заметили. И – радость: меня заметили. Так партия после дебюта в Кремлёвском дворце стала моей на долгие годы, я танцую ее по сегодняшний день. Ольга Васильевна, главный педагог-репетитор театра, говорит мне, что пока нет в театре другой балерины, которая смогла бы отразить образ и характер Наины так, как это получается у меня! Еще, конечно, не могу не упомянуть о самом любимом моем характерном танце – Хабанере. Балери-

Мирта. «Жизель».

Фото Михаила ЛОГВИНОВА



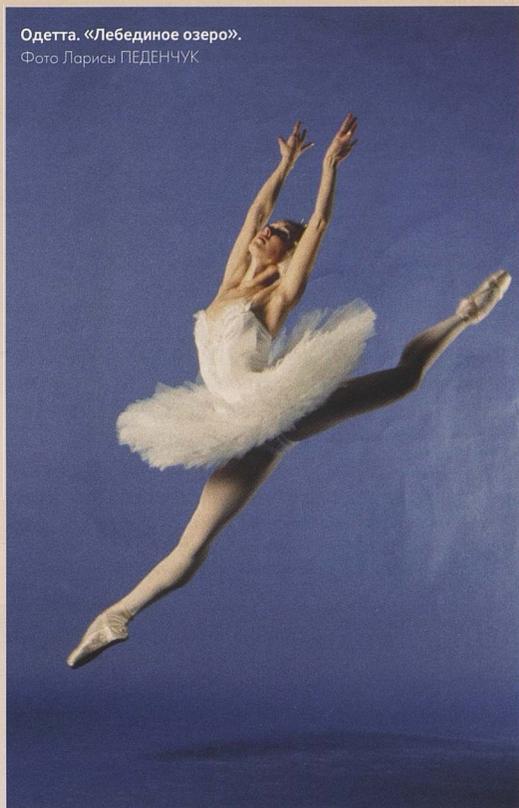
на Большого театра Юлия Малхасянц передала мне эту испанскую миниатюру. Это хореографический рассказ о случайной встрече женщины и мужчины, как борьбе женского и мужского начал в неутомимой жажде подчинить друг друга, и в моём танце женская, более возвышенная страстность, побеждает. Когда я танцую эту хореографическую новеллу, то зрители замирают, как будто переживая свои собственные чувства, и по окончании этого дуэта зрительный зал взрывается аплодисментами и часто приходится повторять финал этого танца.

– Вы в судьбу верите?

– Верю, и в судьбу, и в приметы особенно. Если, не дай Бог, уроню пуанты, я их больше не надеваю. Или что-либо где-то забыв, никогда не стану туда возвращаться. О пустом ведре, которое вдруг мне встретится с кем-то, я уже молчу.

Одетта. «Лебединое озеро».

Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК



– Что как педагог Вы не прощаете балерине?

– Когда я вижу в глазах балерины пустоту, она перестает мне быть интересной. У меня принцип: вышел на сцену, забудь обо всех своих болячках и бытовых проблемах, ты должен погрузиться глубоко, всей душой, в образ. Зрителю абсолютно неинтересен твой внутренний дискомфорт, он пришел встретиться с прекрасным, и ты должен это прекрасное ему подарить. Главное, не терять над собой контроль – пусть прыжок будет менее высоким, зато чистым и мягким, без стука в приземлении на планшет сцены.

– Как педагог Вы человек мягкий или жесткий?

– Я человек мягкий, но, говорят, строгий. Если взялась за исполнителя, то, репетируя с ним, делаю максимум возможного, обязательно добыю желаемого.

– Что Вы цените больше всего в людях?

– Честность, ответственность, умение на сцене преодолевать и добиваться. Без этого в балете не стать профессионалом, а значит артистом.

– Какой бы вопрос Вы сами себе задали?

– Наверное, что бы я хотела еще исполнить, какую партию... На этот вопрос я попробую себе ответить на своем юбилейном вечере, если успею подготовить то, что хочу, и что я еще не исполняла в своей жизни. Но пока это секрет.

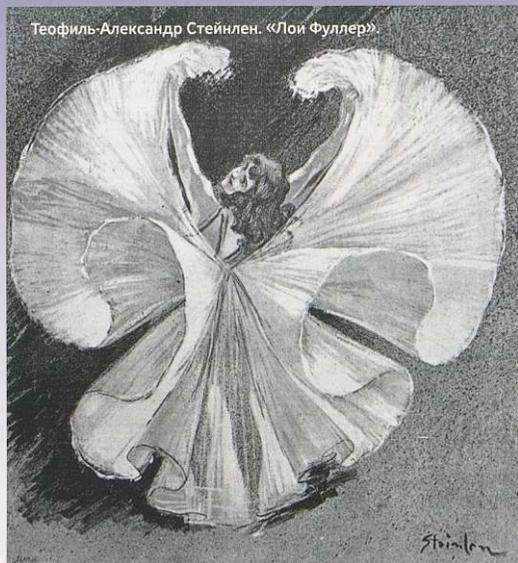
Впрочем, как уверены коллеги заслуженной артистки России, о неготовности Устюжаниновой говорить не приходится – она всегда умеет поддерживать свою физическую форму, что позволяет ей и сегодня с успехом дарить зрителю радость на сцене любимого и единственного на всю жизнь театра.

Анатолий ЖУРИН

Фотографии предоставлены театром «Русский балет».

ИСПАНИЯ, ПРЕДМЕСТЬЕ И ШИК

Париж — это город, который, кажется никем и ничем нельзя удивить. Однако и эта столица мира порой приходит в восхищение и удивление. Когда-то парижан потрясла «Русские сезоны» и Русский балет Сергея Дягилева. Эта легенда и сегодня легенда, но живая, увлекающая, потрясающая.



Теофиль-Александр Стейнлен. «Лои Фуллер»

Однако менее чем за пятьдесят лет до этого Париж был увлечен Испанией и всем, что с ней связано. Самым захватывающим и влекущим для парижан событием стали выступления с середины августа 1862 года балетной труппы мадридского Королевского театра, возглавляемой доном Марианом Кампруби. Свой спектакль, «La Flor de Sevilla» («Севильский цветок»), артисты показывали не в театре, не на концертной площадке, а на ипподроме Лоншан. Поскольку только там можно было принять всех желающих «вкусить аромата» этого «Цветка». Побывал на этих спектаклях и художник Эдуард Мане.

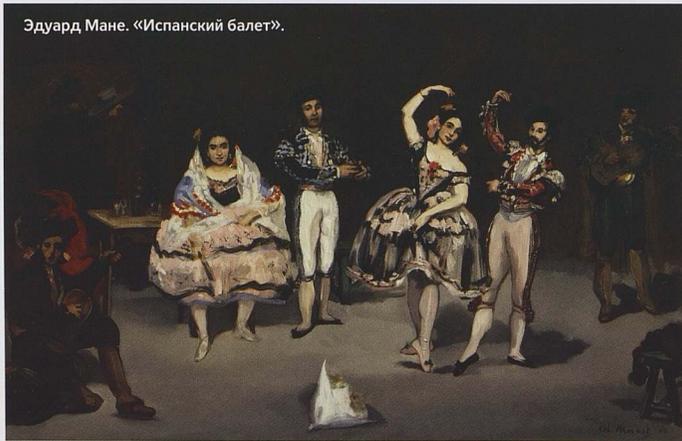
А затем написал несколько картин, запечатлевших испанских артистов. Это «Испанский балет», а также связанные с этим полотном два портрета — руководителя труппы Мариано Кампруби и примы испанского коллектива Долорес Мелеа, или Лолы из Валенсии. Мане писал картины не в своей мастерской, а в более просторной, расположенной ближе к центру города студии его друга Альфреда Стивенса.

Того балета, который возникает в воображении, когда произносится слово «балет», на полотнах Мане нет. Воздушность, легкость, невесомость — это у других. Есть некоторое движение тан-

цовщицы и танцовщика на первом плане в картине «Испанский балет». Артисты, собравшиеся небольшой группой, по всей видимости, что-то представляют из того спектакля, который разыгрывали перед зрителями. Мане тоже зритель, но особенный, он художник. Поэтому и атмосфера всего действия несколько торжественная. Словно артисты чувствуют важность происходящего. И хотя на картине Мане и нет танца, но есть театральность, притягивающая яркость красок. В полную силу эта яркость зазвучит на картине художника «Лола из Валенсии».

Долорес Мелеа не юная, не хрупкая, а крепкая женщина в красочном сценическом наряде. Поражает тщательно выписанная юбка артистки с щедро украшающим ее цветочным узором. Такой колокол в цветах. В резком контрасте с юбкой белая шаль, покрывающая голову и мягко струящаяся вдоль плеч. Каким был танец Лолы? Ничего точно сказать нельзя. Хотя, глядя на ее балетные туфли, думается, что это был не народный танец, а именно классический. Но живописный облик артистки восхищает. Гордой осанкой, спокойной позой, матовым сиянием глаз. Восхитился картинной Лолой и поэт Шарль Бодлер, написавший к картине четверостишие, надеясь, что поэтические строчки ста-

Эдуард Мане. «Испанский балет».



Эдуард Мане.
«Лола
из Валенсии».



нут эпиграфом к картине, располагаясь над полотном. Но этого не случилось, современникам стихи Бодлера показались фривольными. Что-то им показалось неприличным и в самой Лоле, и в стихах. Хотя, думается, стихи – это восхищение как картиной, так и испанкой Лолой.

*Меж рассыпанных в мире привычных красот
Всякий выбор, мой друг, представляется спорным.
Но Лол'а – драгоценность, где розовый с черным
В неожиданной прелести нам предстает.*

*(Перевод с французского
Вильгельма Левика).*

Теперь другие танцевальные сюжеты.

Художник Теофиль-Александр Стейнлен получил известность как художник-график. Его афиши для ночных кабаре, рекламные плакаты пользовались в начале XX века популярностью не только во Франции. Пожалуй, самой известной стала афиша, написанная Стейнленом для кабаре «Le Chat Noir» («Черный кот»). Да, Стейнлен любил кошек. Есть множество графических работ художника, запечатлевших этих животных. Ну а еще, как писали современники, Стейнлен кормил у себя дома всех кошек, живших в его квартале. Афиши, кошки, но есть и еще что-то. Приверженность Стейнлена идеям социализма, отсюда и работы, повествующие о жизни пролетариата, сотрудничество с газетами и журналами марксистской направленности. А с началом Первой мировой войны и после ее окончания художник сосредото-

библиотека). Апах – танец отщепенцев, бандитов апашей (апачей) был популярен в Париже в конце XIX века и до первого десятилетия XX. В этом танце мужчина вытворял с женщиной всё, что ему вздумается. Демонстрируя силу и жестокость. Жуть, но некоторым светским дамам это даже нравилось. На литографии Стейнлена «Танец-апах» мы видим и дикого мужика в черном фраке и котелке, и бедную партнершу, которую он жадно сжимает в своих железных объятиях.

У художника Джованни Больдини есть портреты, принесшие ему серьезную известность. Это портреты композитора Джузеппе Верди, художников Джона Сингера Сарджента и Анри де Тулуз-Лотрека, поэта, денди, графа Робера де Монтеस्कё. Написанные в реалистической манере, они и точны, и поэтичны, и проникнуты любовью и уважением Больдини к своим выдающимся или известным современникам. Но шумный успех, невероятную популярность Больдини принесли портреты светских дам. Уже после смерти художника, в 1933 году журнал «Тайм» в статье, посвященной ретроспективной выставке Больдини в Нью-Йорке, назвал его «мастером шика» (Master of Swish), где Swish и шик, и одновременно шелест, шуршание. На портретах Больдини дамы изысканно укутаны дорогими тканями. И кажется: с полотном художника не только льется свет, излучаемый дамскими нарядами, но слышится их шепот и шелест.

В сиренево-пепельном платье, с черной шалью на плечах, с цветами цвета бургундского в волосах и в декольте, предста-



Теофиль-Александр Стейнлен
«Танцовщик-апах» (1899).



Джованни Больдини.
«Портрет испанской
танцовщицы Аниты де ла
Фериа». (1890).



Джованни Больдини.
«Танцовщица в сиреневом».

чился на изображении людей, оказавшихся в военной и послевоенной трагической действительности. Кажется, какие танцы? Но они есть и у Стейнлена. Наверное, не яркие, не красочные, но притягательные. Это запечатленный в графическом кружении «серпантинный» танец Лои Фуллер. Это «Танцевальный зал» (1910. Музей изящных искусств. Бостон). Динамичная, интересно композиционно выстроенная работа. На первом плане девушка и юноша, их радостные лица обращены к зрителям, а далее в глубине кружатся в легком, стремительном танце собравшиеся на вечеринку. Это не светский строгий бал, а простой, незамысловатый, но жизнерадостный. Еще один бал – «Бал в предместье Парижа» (1892. Государственный Эрмитаж). И тут всё скромно, без ярких пятен. Фигуры танцующих кажутся несколько утрированными, слегка прочерченными, а сам бал словно увиден художником сквозь укутывающую его дымку. Есть и «Танцовщицы канкана» (1899. Нью-Йоркская публичная библиотека). Есть даже «Танцовщик-апах» (1899. Нью-Йоркская публичная

ет перед зрителями танцовщица Анита де ла Фериа. «Портрет испанской танцовщицы Аниты де ла Фериа». 1890). Чуть взметнувшийся подол, руки на талии, локти слегка отставлены. Танцовщица наступает на зрителей, заманивает их, нет, это еще не танец, но чувствуются и ритм, и настроение того танца, который будет исполнен. И еще одно танцевальное полотно «Танцовщица в сиреневом». Где-то, в довольно тесном пространстве, словно убежав, спрятавшись от других гостей, кружатся двое. Кавалер обращен лицом к зрителям, а танцовщица в сиреневом платье стоит к ним спиной. Золотой фон. Нарядно, празднично. Черный, белый, золотой, сиреневый цвета. Кажется, нет ничего странного. Двое танцуют. Но на первом плане не эти двое, а сдвинутые стулья, придающие композиции что-то угловатое. А в глубине картины просматриваются еще две другие танцующие фигуры. И есть в этом «сиреневом» танце что-то тревожное.

*Владимир КОТЫХОВ
Фотографии предоставлены автором.*

ОТ ЗОЛОТОГО АТТИТЮДА ДО ЗОЛОТОЙ ТУФЕЛЬКИ

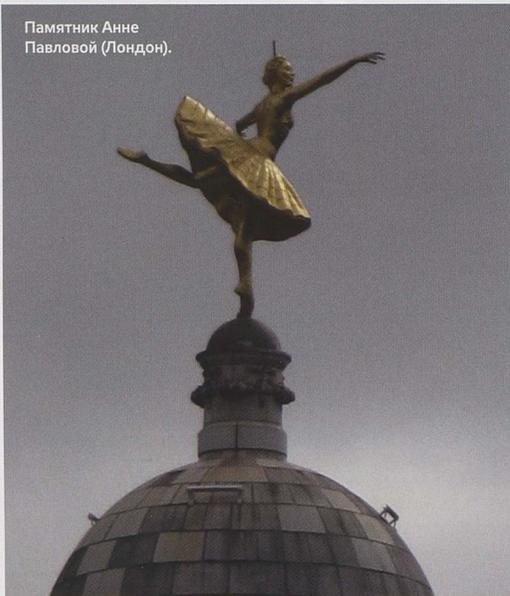
Один из поклонников Анны Павловой, владелец театрального здания Victoria Palace Theatre в Лондоне, Альфред Батт, решил показать, как высока его любовь к артистке. В 1911 году, когда здание Victoria Palace Theatre перестраивалось, Батт распорядился установить на шпилье центральной башни позолоченную статую Павловой, замершую в аттитюде.

И Анна Павлова стала первой балериной, которой при жизни поставили памятник. Но одна маленькая пикантность. Павлова была женщиной суеверной и к тому, что ей живой, воздвигли памятник, отнеслась настороженно. Видеть его не хотела, стараясь никогда не проезжать мимо, а если и проезжала, то задергивала шторы на окнах автомобиля.

Скульптура удержалась до 1939 года. С началом Второй мировой войны ее сняли с купола в целях маскировки. А потом она исчезла. И только в 2009 году на куполе театра вновь застыла в золотом аттитюде Анна Павлова, правда это был не оригинал, а копия. Интересная подробность, в Palace Theatre до сих пор есть два места, на которые не продаются билеты. Они предназначены для призраков Анны Павловой и британского актёра, композитора, певца Айвора Новелло. Так что эти двое, если им захочется увидеть представление, могут быть уверены, что в этом театре их всегда ждут.

Не просто скульптура, а скульптурный фонтан был установлен в Барселоне на Пласа-де-Бругада испанской танцовщице Кармен Амайе. Фонтан был открыт 14 февраля 1959 года в присутствии самой королевы фламенко.

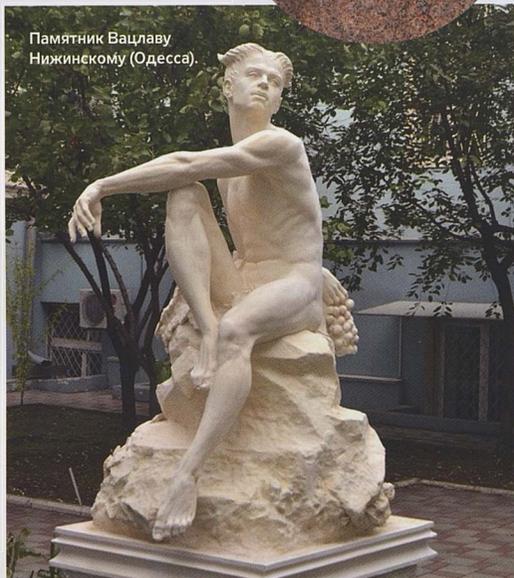
Памятник Анне Павловой (Лондон).



Памятник Сержу Лифарю (Киев).



Памятник Вацлаву Нижинскому (Одесса).



На фонтане изображены фигуры пятерых детей: двое по бокам играют на гитарах, а трое танцуют фламенко посередине. Нагота этих детей в свое время вызвала негодование соседского капеллана, которому Кармен Амайя ответила, что «они ангелы, а маленькие ангелы всегда ходят обнаженными».

После смерти Кармен Амайи в парке Монжуик (сейчас он называется Парк Хуана Броссы) в 1966 году ей был воздвигнут памятник. Эмоциональный, взрывной, сильный. Кармен Амайя предстает в горделивой позе, «застигнутая» скульптором во время исполнения своего взрывного танца.

Другой «испанский» памятник, королю фламенко Антонио Гадесу, был установлен не в родной Испании, а на Кубе, в Гаване на Соборной площади. По всей видимости, из-за приверженности Гадеса коммунистическим идеям он и появился именно на Кубе.

Артист прислонился к колонне и, кажется, наблюдает за тем, что происходит вокруг. А возможно, вспоминает о том танце, о тех танцевальных постановках, которые он дарил зрителям.

Во времена СССР существовали различные высокие и высочайшие звания и награды. Самым-самым было звание Героя Социалистического Труда. Если герой удостоивался звания «Героя» дважды, то при жизни на родине героя устанавливали в его честь бюст. Галина Уланова дважды становилась Героем – в 1974 и 1980 годах. Естественно, она и получила прижизненное при-

знание в бронзе. В Ленинграде в Парке Победы на аллее Героев в мае 1984 года был установлен бронзовый бюст балерины. Скульптор – Михаил Аникушин, мраморный постамент к нему был создан архитектором Вячеславом Бухаевым.

Бронзовый образ Улановой появился и в Стокгольме возле единственного в мире Музея танца Рольфа де Маре. Это увеличенная копия бронзовой статуэтки работы скульптора Елены Янсон-Манизер. Поскольку по шведским законам нельзя ставить памятник кому-либо при жизни, пришлось схитрить и с установкой скульптуры советской балерине Галине Улановой. Тогдашний директор музея объяснил, что это памятник не балерине Улановой, а главному персонажу балета «Лебединое озеро». Галина Сергеевна присутствовала и на торжественном открытии скульптуры, и на гала-концерте, устроенном в ее честь в Королевском оперном театре. Это происходило в 1984 году. После того, как музей в 2013 году переехал в новое здание, скульптура переехала вместе с ним, и теперь располагается в фойе музея. Надпись на этикетке гласит: «Галина Уланова».

Еще одна скульптура, и вновь кое-что интересное. В 1936 году в Ленинграде, в Центральном парке культуры и отдыха на Елагином острове была установлена скульптура Елены Янсон-Манизер «Танцовщица». Как рассказывают некоторые, скульптура лепилась с Галины Улановой, и даже указывают на фотографическое сходство с балериной. Но у посетителей, прогуливающих вокруг нее летом или катавшихся на коньках зимой, ассоциаций с Улановой не возникало. Скульптура и скульптура.

В восьмидесятые годы прошлого века «Танцовщица» из парка исчезла. Наконец преподаватели Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой разыскали ее в запасниках Елагинского дворца-музея. На деньги преподавателей скульптура была отреставрирована и установлена во дворике знаменитой «Вагановки», которую в 1928 году окончила Галина Уланова.

В 2016-м в Москве был открыт памятник Майе Плисецкой. Его установили в сквере на Большой Дмитровке, который теперь называется сквером Майи Плисецкой. Бронзовая Плисецкая-Кармен из балета «Кармен-сюита» (скульптор Виктор Митрошин, архитектор Алексей Тихонов) устремлена в небо, в ней – движение, энергия, страсть. Жаль только мешают устремленности подступающие вплотную дома.

В том же году, в Одессе, был открыт и памятник Вацлаву Нижинскому. Он установлен во внутреннем дворе одесского Музея западного и восточного искусства. Танцовщик предстает в образе Фавна из балета «Послеполуденный отдых Фавна». Автор скульптуры – выпускник Одесского училища имени М. Б. Грекова Александр Бродарский. Скульптура, выполненная из белого мрамора, захватывает нежность, исходящей от белоснежно-снежного Фавна Вацлава Нижинского.

Цвет золота, бронзовый цвет, беломраморный – это всё привычно. Но есть один памятник, поражающий своей красочностью, яркостью, роскошью. И этот памятник «спроектировал» для себя Рудольф Нуреев. Нуреев заранее предупредил близких ему людей, как он хочет, чтобы выглядела его могила: она должна была быть накрыта его любимым ковром. Это желание соотносилось с тем образом жизни, который вел артист. Он и после смерти хотел оставаться экстравагантным и оригинальным персонажем мирового балетного театра.

Танцовщик коллекционировал старинные ковры, древний текстиль разных стран. Особо любимые ковры кочевали с ним по гастролям, вдохновляя на новые танцы.

Эскизы могильного ковра, выполненные художником и другом танцовщика Энцо Фриджеро, точно повторяют один из любимых восточных ковров из коллекции Нуреева. Как воспроизвести ковер в красках, с визуальным эффектом тканевой текстуры? Задача не из легких. Но ее решили с помощью мозаики. Мозаика помогла и в воспроизведении изящных складок ниспадающего ковра, обеспечила естественный вид нитям золотой бахромы. Средства на создание памятника выделили состоятельные друзья Нуреева. В 1996 году надгробие было изготовлено в итальянской мозаичной мастерской Акомена Спацио Мозаико. Мозаика ковра выполнена из мелкой, преимущественно квадратной формы элементов, с таким плотным прилеганием деталей, что практически не видно швов. Но при этом поверхность мозаики оставлена шероховатой, с резкими изменениями уровня мозаичных элементов. Этот прием с расстояния уже 2-3 метров создает общее впечатление ковровой текстуры. Скульптурная основа мозаики точно копирует особенности образования складок, а мозаичные элементы плавно повторяют все изгибы и волны поверхности.



Годы спустя в Казани был установлен и памятник Рудольфу Нурееву, выполненный скульптором Зурабом Церетели. Сначала Церетели предлагал его, как дар городу Уфе, где Нуреев провел детские годы. Но местные власти по каким-то причинам от памятника отказались. И в ноябре 2018 года памятник был установлен в сквере у Татарского академического Театра оперы и балета имени Мусы Джалиля. В средствах массовой информации Татарстана появилась и характеристика памятника – «Летающий татарин».

Но есть и другой летающий памятник. Он установлен в Лозанне. Так случилось, что два артиста, ненавидевших друг друга – Серж Лифарь и Рудольф Нуреев похоронены рядом на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. И у обоих полетные памятники. Один в Казани, другой...

В 1935 году хореограф Серж Лифарь поставил балет «Икар» на музыку Артура Онеггера. Балетный критик Александр Плещеев писал после премьеры о Лифаре, выступившем в партии Икара: «И вот взмах крыльев, и на сцену влетела невиданная чудо-птица... Птица – Лифарь. Это не танец, не пластика – это волшебство. Мне упрекнут, что это не критика. Критика заканчивается там, где начинается очарование... «Икар» – это эпоха, это синтез всего его творчества, это как будто предельная черта».

После смерти Лифарь вновь предстал в образе Икара, но этот раз бронзового. Взметнувшегося в небо с широко раскинутыми ажурными крыльями. Скульптура, выполненная украинским скульптором Владимиром Чепеликом, была в 2003 году установлена в Лозанне, на берегу Женевского озера. В Лозанне Лифарь провёл последние годы вместе с женой, верным другом – графиней Лиллан Алефельдт-Лаурвиг. В 1994 году вдова Лифаря передала Украине не только часть архива Лифаря, но и «Золотую балетную туфельку». Международную награду в области хореографии, вручённую Сержу Лифарю в 1955 году



Памятник Рудольфу Нурееву (Франция).

по случаю 25-летия творческой деятельности в Национальной Опере Франции.

Сначала туфелька хранилась в Музее исторических реликвий, а впоследствии была передана в Национальный музей истории Украины. И, наконец, в 2019 году бронзовая мини-скульптура (17 сантиметров длиной), копия «Золотой туфельки», украсила одну из стен здания на пересечении бульвара Тараса Шевченко и улицы Пушкинская. (В рамках проекта «Шукай», автор проекта Юлия Бевзенко).

Лиллан Алефельдт-Лаурвиг, когда передавала «Золотую туфельку» Киеву, сказала: «Я уверена, что он (Серж Лифарь) слышит и видит, что частичка его триумфа навсегда останется в Киеве, который он любил и боготворил все время, находясь за границей».

Киев ответил любовью на любовь.

Владимир КОТЫХОВ

Фотографии предоставлены автором.

Памятник Рудольфу Нурееву (Казань).



Бюст Галины Улановой (Санкт-Петербург).



Памятник Сержу Лифарю (Лозанна).

НОВЫЕ КНИГИ О БАЛЕТЕ

Редакция журнала «Балет» в 2014 году выпустила в свет «Балет XX век. Лауреаты приза «Душа танца». Творческие портреты». Она была посвящена лауреатам приза «Душа танца», учрежденного журналом «Балет» в 1994 году. Издание стало настоящей энциклопедией хореографического искусства России XX века, куда вошли его лучшие представители. С тех пор прошло пять лет, 6 церемоний присуждения этого уникального и престижного приза в области хореографии. «Душу танца» получили новые звезды в разных областях танца, хореографы, педагоги, пресс-лидеры...

Новая книга, изданная журналом, – «Балет XXI век. Лауреаты приза «Душа танца». Творческие портреты» посвящена тем, кто составляет хореографическую элиту России наших дней и кто по праву стал обладателем заветной статуэтки с 2014 по 2019 год. Таким образом, продолжается летопись хореографического искусства страны, его славного продолжения и развития.

Для того чтобы собрать в одном издании все творческие портреты (а их к году издания почти 100), составителям пришлось несколько сократить очерки, но заинтересованный читатель может обратиться к полным текстам в журнале, номер и год выхода которого указаны. В настоящем издании содержатся также многочисленные биографические данные, что делает его своеобразной энциклопедией.

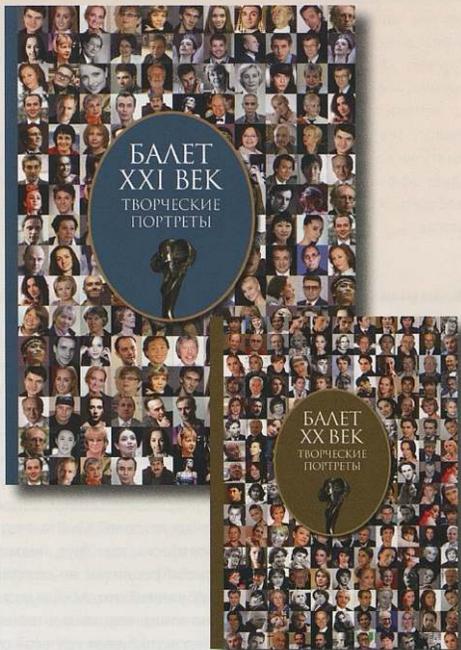
Книга богато иллюстрирована и станет прекрасным подарком всем любителям балета, а также она может послужить учебным пособием в средних и высших учебных заведениях искусства как материал по истории отечественной культуры.



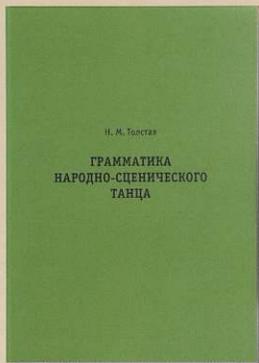
Московская Академия хореографии выпустила третий том монографии, посвященной истории московской балетной школы. Авторами этого уникального по масштабу исследования стали ректор Академии М. К. Леонова и заведующая музеем и историко-архивным отделом З. Х. Ляшко. Издание рассказывает историю московской балетной школы: от основания танцевальных классов в Воспитательном доме в 1773 году до наших дней. «Исследование в целях сохранения отечественного культурно-исторического наследия, в том числе российских балетных школ», – так определили свою задачу авторы.

Первые два тома были посвящены дореволюционному периоду московского училища от его основания в 1773 году до 1917 года. Третий, вышедший недавно, рассказывает о становлении советской балетной школы с 1917 по 1936 год. Большое место здесь отведено рассказу о самоотверженной деятельности педагогов, преодолевших тяготы сложного послереволюционного периода. В издании подробно анализируются особенности обучения и учебные программы того периода. Новаторская деятельность А. А. Горского, В. Д. Тихомирова, А. И. Черыгина, молодых балетных экспериментаторов К. Я. Голейзовского, И. А. Моисеева, А. М. Мессерера во многом определила своеобразие московской балетной школы.

Каждый том монографии завершают списки и творческие характеристики преподавателей и выпускников заявленного периода. Стоит отметить подбор уникальных фотоматериалов. В основе всей монографии – документы, хранящиеся в историко-архивном отделе МГАХ и фондах государственных архивов и музеев.



Толстая Н. М. Грамматика народно-сценического танца. Упражнения у станка: Учебно-методическое пособие для обучающихся по направлению подготовки «Хореографическое искусство» (бакалавриат). – М.: МГАХ, 2019. – 112 с.



Данное учебно-методическое издание адресовано студентам, обучающимся по направлению подготовки «Хореографическое искусство» (бакалавриат) и изучающим методику преподавания народно-сценического танца.

В учебном пособии представлен материал программы первого года обучения народно-сценическому танцу по специальности среднего профессионального образования «Искусство балета». Пособие даёт возможность изучить методику преподавания программного материала, ознакомиться с опытом построения урока народно-сценического танца.

Автор учебного пособия – Толстая Нина Михайловна, профессор кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры РСФСР.

Примакова А. И. Музыкальное сопровождение уроков народно-сценического танца. Хрестоматия для обучающихся по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство. Фортепиано» (уровень бакалавриата) Часть 1. Часть 2/ Сост. Примакова А. И.; Московская государственная академия хореографии. – М.: МГАХ, 2019.

Данная хрестоматия адресована студентам – будущим концертмейстерам балета, изучающим особенности музы-

кального сопровождения уроков народно-сценического танца в рамках обучения по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство. Фортепиано» (уровень бакалавриата).

В хрестоматии представлен нотный материал для музыкального сопровождения уроков народно-сценического танца по программе среднего профессионального образования «Искусство балета», подобранный и апробированный в образовательном процессе одним из опытейших концертмейстеров Московской государственной академии хореографии Аллой Ивановой Примаковой. В издание включена народная музыка, в том числе в обработке автора-составителя, произведения отечественных и зарубежных композиторов: А. Рубинштейна, А. Хачатуряна, М. Ипполитова-Иванова, Ж. Массне, И. Штрауса и др. Нотный материал сгруппирован в соответствии со структурой урока народно-сценического танца.

Адресованное начинающим концертмейстерам балета, данное учебное издание может также помочь и начинающим преподавателям хореографических дисциплин изучить особенности музыкального сопровождения народно-сценического танца.

Фетисова Е. «Великая литература на великой балетной сцене. Большой театр. 21 век» – Москва.: «Прогресс-Традиция», 2018.

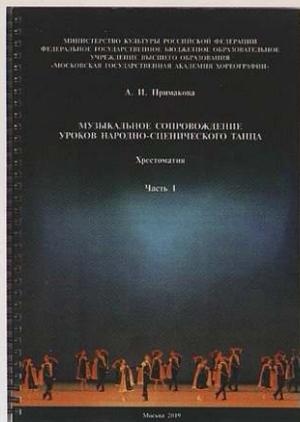
В издательстве «Прогресс-Традиция» вышел в свет новый альбом известного фотохудожника Елены Фетисовой. Это подробный рассказ о сегодняшней жизни балетной труппы главного театра страны, ее звездах и постановках.

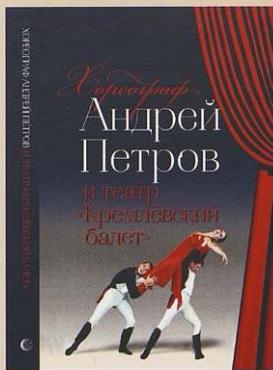
Книга делится на две части. Первая часть альбома знакомит с ведущими танцовщиками Большого. Это своего рода портретная галерея Большого балета наших дней. Объектив автора запечатлел фрагменты их выступлений в классических и современных балетах.

Вторая часть – галерея литературных образов Шекспира, Пушкина, Лермонтова, Толстого. В последнее время балетный театр все чаще обращается к великой литературе, пытается соединить воедино прекрасное искусство танца и глубину драматургии. «Ромео и Джульетта», «Угрошение строптивой», «Онегин», «Герой нашего времени», «Анна Каренина» – вот далеко неполный перечень «литературных» спектаклей на сцене Большого театра. Объектив Е. Фетисовой выхватывает моменты драматического перевоплощения танцовщиков в персонажей, создает эффект присутствия на спектакле, позволяет читателю приобщиться к феномену, во всем мире именуемому Большим балетом.

Володченков Р. «Хореограф Андрей Петров и театр «Кремлёвский балет». – Москва: «Издательство «Канон +», Москва, 2018.

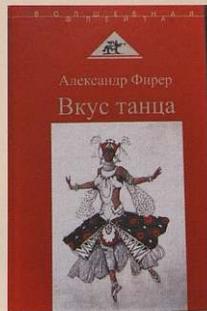
Андрей Борисович Петров – основатель, художественный руководитель и главный балетмейстер театра Государственного Кремлёвского дворца «Кремлёвский балет», народный артист России, лауреат Премии города Москвы в области литературы и искусства, профессор Московской государственной академии хореографии. Книга о творчестве Андрея Петрова и созданном им театре «Кремлёвский балет» представляет собой сборник статей, рецензий и интервью известных деятелей балета, театроведов и журналистов. По всей вероятности, этот труд, несмотря на то что он содержит в своей основе рецензии на спектакли и статьи, все же стоит назвать исследовательским, исходя из того, что авторы не стремились ограничиться комплиментарными мнениями критиков, а старались следовать линии научной объективности и репрезентативности материалов.





Фирер А. Вкус Танца. – М.: Аграф, 2019. – (Волшебная флейта)

В книге Александра Фирера представлены его статьи за последние семь лет. «Вкус танца» – документ, рассказывающий о том, что происходило в 2010-х годах в балетной жизни России и за рубежом. Александр Фирер подробно описывает рецензируемые балеты и детально разбирает исполнительские работы. Статьи (многие из которых были специально написаны для журнала «Балет») отражают не только пристрастия и художественный вкус автора, но и непростые процессы обновления в современном театре. Помимо этого автор создает портреты балерин Майи Плисецкой, Сильвии Гиллем, демонстрируя свое

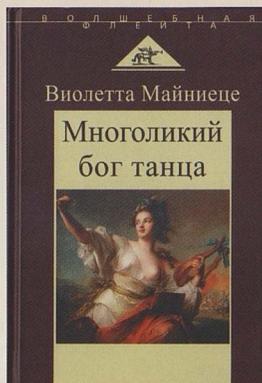


В основе издания лежат материалы из личного архива хореографа, а также интервью, статьи, фотографии разных лет. Автор-составитель книги Роман Володченков – балетный критик, чья творческая карьера танцовщика неразрывно связана с театром «Кремлёвский балет». Его увлекательный рассказ о родном театре – летопись этого самобытного коллектива. Вместе с тем она свидетельствует о богатом репертуарном материале этого театра, а также о широте творческой амплитуды хореографа А.Б. Петрова.

Виолетта Майнице Многоликий бог танца. – М.: Аграф, 2019. – (Волшебная флейта)

Виолетта Майнице – известный балетовед, критик, педагог и постоянный автор журнала «Балет». Ей присущи высокий

восторженное к ним отношение. В сборник вошли статьи, посвященные Бернис Копьетер, хореографу Жан-Кристофу Майо. Автор не обошел вниманием балетные труппы Большого театра и Парижской оперы. Он подробно говорит о Владимире Васильеве, Рудольфе Нурееве, Светлане Захаровой, Диане Вишнёвой, Наталье Осиповой, Сергее Полунине, Иване Васильеве.



Обзор подготовила Анна Ельцова

Деятели балетного театра и просто ценители гения Мариуса Петипа akurat к 200-летию со дня рождения балетмейстера получили замечательный подарок. **Издательство «Композитор-Санкт-Петербург» выпустило в свет внушительный фолиант «Либретто балетов Мариуса Петипа. Россия 1848–1904».**

Идея создать антологию балетных либретто, принадлежит известному знатоку творчества великого балетмейстера – Юрию Бурлаке.

Издание исполнено на глянцевой бумаге в высококачественной офсетной печати, украшено гравюрами, виньетками, фотографиями, титульными листами оригиналов клавиров и другим иконографическим материалом, в основном также из личного архива Бурлаки. Здесь на шестистах тридцати шести страницах увесистого тома собраны либретто балетов Петипа в их наиболее полном варианте, включающем не только текст сюжета, но и список действующих лиц, а в некоторых случаях – имена исполнителей и перечисления входивших в балет танцев.

В книгу вошли либретто (в некоторых случаях – варианты постановок разных лет) шестидесяти шести балетов. «Трильби», «Приключения Пелея», «Дочь снегов», «Жертвы Амуру, или Радости любви» – эти названия забытых, утраченных навсегда балетов, будоражат воображение, но либретто позволяют в какой-то степени к ним прикоснуться.

В заключительных разделах приведен перечень балетов, поставленных Мариусом Петипа в России, источники – либретто и список иллюстраций.

Издание в первую очередь адресовано «практикам театра» (исполнителям, педагогам, балетмейстерам), его теоретикам (историкам искусства, балетоведам, театроведам).

Александр Максов

профессионализм и увлекательная подача материала. В данной книге собраны статьи, позволяющие глубже понять многие аспекты сегодняшнего балета. В обзорах многовековой деятельности трупп Большого театра и Парижской оперы отмечены направления развития хореографии в целом и исполнительского мастерства отдельных творцов. Интересные статьи посвящены балетмейстерам Джорджу Баланчину, Леониду Лавровскому, Александру Горскому, Юрию Григоровичу. Подробно проанализированы разные этапы интерпретации балетов «Спящая красавица» и «Лебединое озеро», «Сильфида» и «Баядерка», «Дочь фараона» и «Спартак». Из многих балерин, творчество которых внимательно изучала Майнице, в книгу вошли статьи о Майе Плисецкой, Марте Грэхем, Ульяне Лопаткиной и Иветт Шовиере. А также и о выдающихся танцовщиках – Вацлаве Нижинском, Рудольфе Нурееве, Марисе Лиепе, Хорхе Донне, Александре Годунове, Николае Цискаридзе.

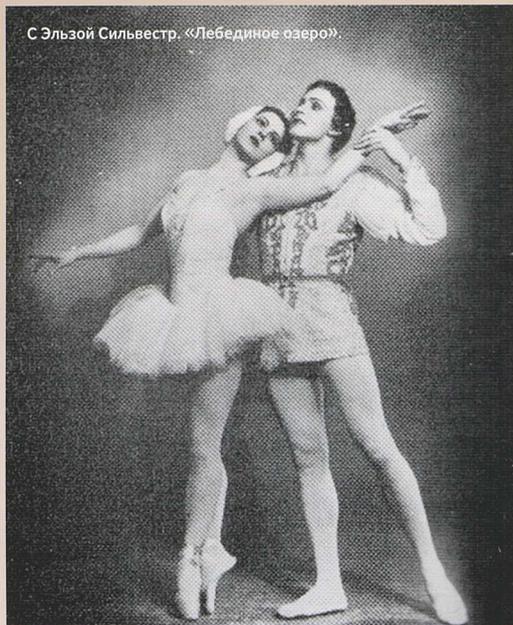


Главный принц XX века!

На 88-м году ушел из жизни Николай Фадеечев, а вместе с ним и целая эпоха советского балета. Действительно, его жизнь связана с одной из самых ярких страниц отечественного балетного театра.

Николай Борисович Фадеечев родился в 1933 году в Москве. Учился в Московском хореографическом училище. Он был единственным мальчиком, оставшимся в классе военного набора 1943 года. И, окончив училище в 1952 году, Фадеечев практически сразу же становится главным принцем Большого театра, в составе труппы которого танцевал в течение двадцати пяти лет.

Уже через четыре года, в 1956 году, он стал участником первых зарубежных гастролей Большого театра в Лондоне, где танцевал с Галиной Улановой «Жизель». Это были те самые, вошедшие в историю легендарные гастроли, на которых Большой прорвал «железный занавес». Об этих гастролях вспоминают и сейчас. А главной сенсацией тогда становится Джульетта и Жизель – Галина Уланова, но лучи славы достаются и её молодому партнёру – Николаю Фадеечеву. Английская пресса захлебывалась от восторга, называя его «самым аристократичным коммунистом». Критики писали, что партнером Улановой «был молодой и сравнительно неизвестный Фадеечев, который оказался превосходным Альбертом. Элегантный и мужественный танцовщик, сильный, по природе своей внимательный партнер и выдающийся артист».



С Эльзой Сильвестр. «Лебединое озеро».



Фрондосо. «Лауренсия».

А через два года – в 1958-м, международный успех подтвердился уже на парижских гастролях Большого в Гранд-Опера. После них по инициативе Сержа Лифаря Парижская академия танца, Хореографический институт и Университет танца присудили Фадеечеву премию имени Бога танца Вацлава Нижинского. В почетном дипломе, написанном Лифарем собственноручно, говорилось: «Самому блестящему академическому танцовщику Николаю Фадеечеву, который, презрев законы гравитации, 31 мая 1958 года появился вместе с балетом Большого на сцене Парижской оперы в балете «Лебединое озеро». Газета «Монд» в эти дни сожалела, что Фадеечев заодно не выступил на сцене Парижской оперы и в «Жизели».

А в 1971 году Фадеечев и Майя Плисецкая стали первыми советскими приглашенными солистами Парижской оперы, где исполнили главные партии в балете «Лебединое озеро». Артист выступал в балетах: «Щелкунчик», «Раймонда», «Спящая красавица», «Лауренсия», «Бахчисарайский фонтан», «Гаянэ», «Каменный цветок» и «Ромео и Джульетта».

В своей книге воспоминаний «Я, Майя Плисецкая» балерина пишет: «Множество «Лебединых» было станцовано с Николаем Фадеечевым. Это когда я уже стала «выездной». Коля был не-

возмутит, аристократичен. Я любила с ним танцевать, так как наши характеры дополняли друг друга. Вывести его из равновесия было невозможно. За репетицию более десяти слов он не произносил. Его уравновешенность действовала на меня целительно. К сожалению, с годами он потяжелел, прибавил в весе. Кулинарные пристрастия и круглостуточный аппетит не могли не сказаться. В еде он отказывать себе никогда не умел».

Кроме Улановой и Плисецкой, он танцевал также с другими знаменитыми примами Большого театра – Раисой Стручковой, Мариной Кондратьевой, Екатериной Максимовой, Людмилой Семенякой.

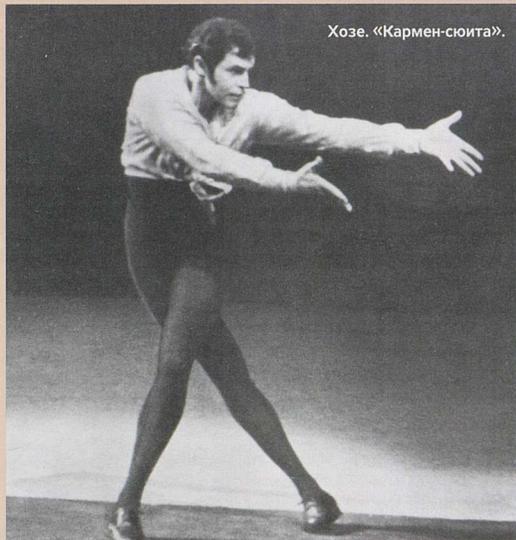
После завершения артистической карьеры Фадеечев стал балетмейстером-репетитором. И эта страница его жизни была не менее яркой, чем первая. Работал с премьерами ГАБТ – Андреем Уваровым, Сергеем Филиным, Николаем Цискаридзе.

«Дорогой папа Коля, вы, наверно, главный принц XX века. Вы тот человек, который отдал Большому театру 70 лет. Сколько тепла, радости, мудрости, юмора вы нам подарили», – сказал во время прощания один из учеников артиста, ректор Академии русского балета имени Вагановой Николай Цискаридзе. Он поделился, что любой человек, который попадал в орбиту внимания Фадеечева, был очень счастливым, хотя и немногие могли до него дотянуться. «Пока мы все живы, работаем, конечно, ваше дело будет жить <...> Вы очень сильно обороняли движение чистейшего классического танца. Были героем, который служил самым высоким идеалом», – подчеркнул Цискаридзе. А еще он добавил, что Николай Борисович был бесподобным партнером, но, к сожалению, смерть не обходит никого. «Для меня это особенно тяжело – ушел мой последний педагог. Ушел последний принц русского балета».

С Майей Плисецкой. «Спящая красавица».



Прима-балерина Грузии Нино Ананишвили выразила соболезнование в связи с кончиной выдающегося российского артиста балета и педагога Николая Фадеечева и назвала его блистательным партнером. «От нас ушел Николай Борисович Фадеечев... Блистательный танцор, блистательный партнер, изумительный, тонкий, всезнающий педагог. Человек, которому и Большой театр, и целые поколения артистов обязаны изрядной долей своего успеха», – написала в Facebook Ананишвили. По словам балерины, то время и те уроки, которые она про-

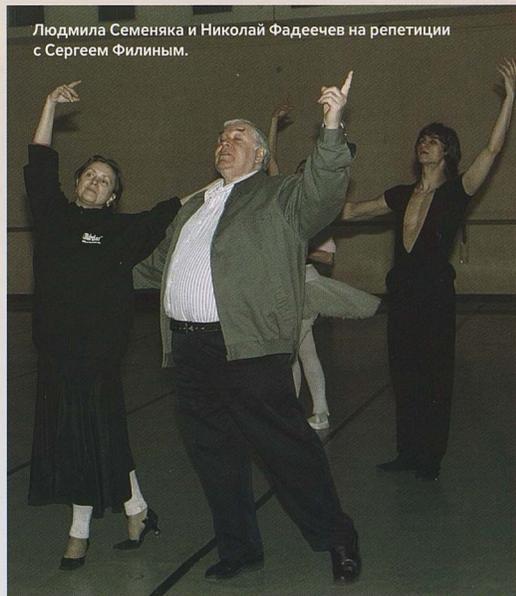


Хозе. «Кармен-сюита».

вела с Николаем Борисовичем в студии, она никогда не забудет. И еще: «ненавидел Николай Борисович толкотню локтями, интриги, подсиживание; никогда не интересовался чужими наградами и званиями. Да и своими тоже... Профессионал! Упокой Господь его душу!»

Сергей Филин отметил, что уход Фадеечева – потеря для всего балета. «Мы всегда называли его папой, по-другому мы не могли его называть, потому что тот период, который мы прожили вместе в этих стенах, мы были чем-то большим друг для друга, понимали всегда с полуслова, – вспомнил артист. – Это человек высочайшей культуры, невероятной любви планетарного масштаба, который обладал уникальным видением, чувством прекрасного. Он смог своей добротой, своей любовью к профессии вселить в нас невероятное чувство культуры, которое мы старались нести в себе».

Людмила Семеняка и Николай Фадеечев на репетиции с Сергеем Филиным.





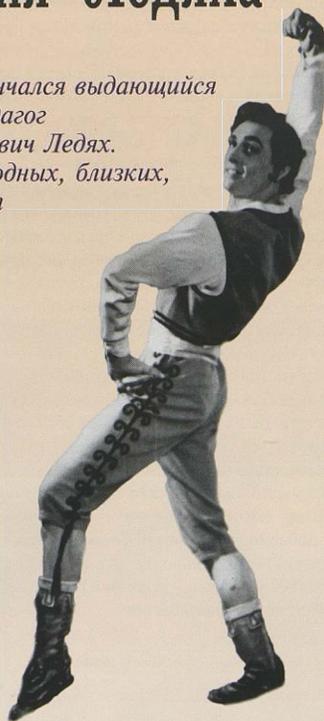
Памяти Геннадия Ледяха

В Москве на 93-м году жизни скончался выдающийся танцовщик Большого театра, педагог и балетмейстер Геннадий Васильевич Ледях. Это невосполнимая утрата для родных, близких, учеников – всех, кто любил и знал Геннадия Васильевича.

Ледях родился в селе Калмыцкие Мысы Алтайского края. С 1945 года он учился в балетной студии и одновременно выступал на сцене Новосибирского театра оперы и балета, а в 1948 году поступил в Московское хореографическое училище, которое окончил по классу Асафа Мессерера. В 1951 году Геннадий Васильевич вошел в балетную труппу Большого театра.

Геннадий Ледях – необыкновенно обаятельный, от природы щедро одаренный танцовщик, в профессии которого достиг сам. Целеустремленный, трудолюбивый, обладающий хорошими физическими данными, он никогда не останавливался на выбранном пути, смело и темпераментно преодолевал все препятствия. Ледях любил балет и жил балетом полнокровно. В своей профессии он продолжал учиться, будучи танцовщиком, и когда уже стал балетмейстером.

В Большом театре Геннадия Ледяха знали и любили, могли положиться на его высокие партнерские качества. Он не боялся сцены, смело и вдохновенно занимая все ее пространство. Ледях был по призванию большим танцовщиком Большого театра. Масштабный, легкий, виртуозный танец артиста неизменно привлекал поклонников танцевального искусства. До сих пор никто не превзошел Геннадия Ледяха по количеству исполненных пируэтов. Здесь он был и останется на вершине мирового



Фрондосо. «Лауренсия».

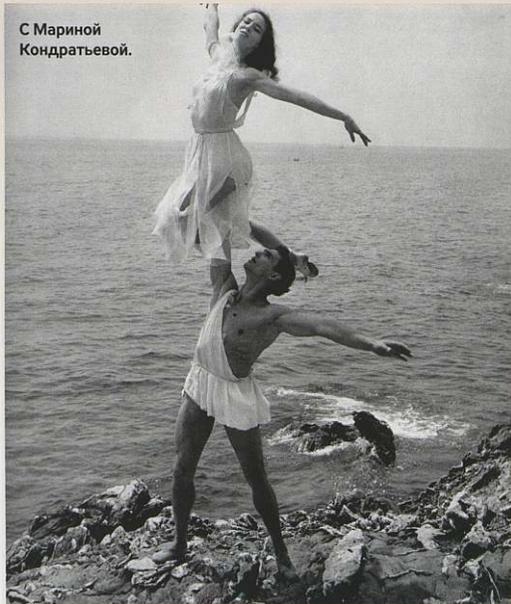
пьедестала – с вращениями, превосходящими 20 оборотов. А такие головокружительные и сложнейшие поддержки, которые выполнял Ледях, могли повторить только очень немногие опытные танцовщики. И потому с ним так любили танцевать самые лучшие балерины: Ольга Лепешинская, Софья Головкина, Ирина Тихомирнова, Раиса Стручкова, Марина Кондратьева, Екатерина Максимова, Нина Тимофеева, Нинель Кургапкина...

Коллеги по театру понимали, что Геннадию Ледяху не всегда хватало хорошей школы, тех основ, которые закладываются в детстве. Но о своих недостатках он хорошо знал и старался их грамотно исправить, восполнить техникой, галантностью кавалера, актерской выразительностью. В этом ему помогли и правильно направили педагоги-репетиторы Асаф Мессерер и Алексей Варламов.

Опыт танцовщика Большого театра, череда исполненных им ведущих партий, таких как Филипп, Базиль, Вацлав, Евгений, Фрондосо, Принц в «Щелкунчике» и «Золушке», Франц, Вах, Георгий в «Гаянэ», Лукаш в «Лесной песне», Кайс (Меджнун) в «Лейли и Меджнун», гастрольные поездки более чем по 30 странам мира помогли Геннадию Ледяху набрать бесценный творческий капитал, который он сумел использовать в дальнейшей своей деятельности.

Заслуженный артист России, лауреат Международных конкурсов выступал в дуэте с Маликой Сабировой, получившей первую премию на I Международном конкурсе артистов балета в Москве в 1969 году), ведущий танцовщик Большого театра Геннадий Ледях, сделал успешную карьеру в первом театре страны, не задержавшись в Москве. В 1969 году он ставит «Дон Кихота» в столице Таджикистана Душанбе. Оказавшись в Польше, Ледях становится балетмейстером-репетитором «Театра Вельки», а затем и художественным руководителем Варшавской балетной школы, где поставил балет «Щелкунчик» в собственной хореографии и не-

С Мариной Кондратьевой.



сколько концертных программ. С юными артистами Геннадий Васильевич работает так, как будто это уже настоящие балерины и танцовщики. Им он старается передать все свои знания, все секреты балетного мастерства и искренне радуется их успехам. Созданный с любовью и пиететом перед классикой «Щелкунчик» Геннадия Ледея в Польше имеет огромный успех. Этой работой Геннадий Васильевич открывает новую страницу своей яркой биографии, где становятся наиболее очевидными его таланты к балетной педагогике и искусству балетмейстера.

После Польши была Колумбия, затем Пермь, где Геннадий Васильевич вместе с Тамарой Варламовой поставил «Дон Кихота». В 1979-1980 годах Геннадий Ледея работает главным балетмейстером в Таджикском театре оперы и балета, а затем возвращается в Москву.

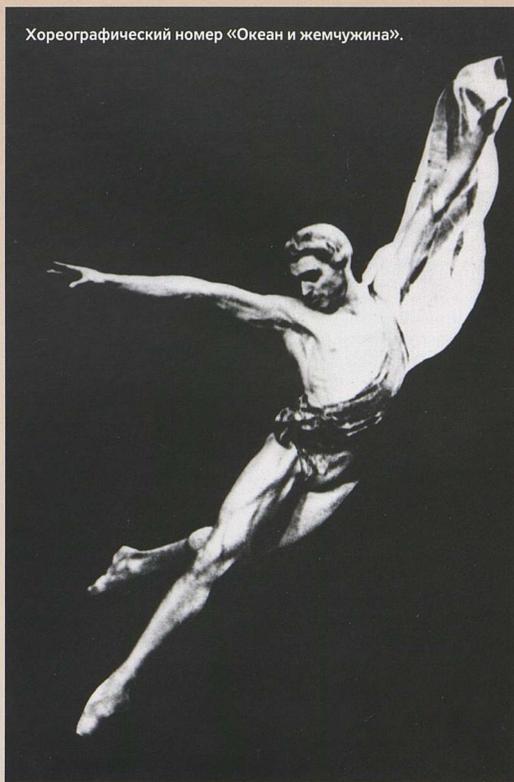
1982 год – Геннадий Васильевич вместе со своей женой, преподавателем классического танца и педагогом-репетитором Ларисой Абдурахатовной Ледея основывает Детский балетный театр при ДК ЗИЛ, где ставит «Щелкунчик» П. И. Чайковского, а также «Маленькую ночную серенаду» на музыку В. А. Моцарта и хореографическую композицию на музыку увертюры к опере Дж. Россини «Сорока-воровка». Со временем при театре, организованном Геннадием и Ларисой Ледея, открывается «Школа классического танца», где строится обучение на профессиональной основе и выдается диплом государственного образца.

Детский балетный театр и школа при нем, созданные благодаря энергии и таланту Геннадия Васильевича, существуют уже без малого 40 лет. За это время из «Школы Ледея» вышло не одно поколение молодых артистов балета, по-разному талантливо проявивших себя в хореографии. И для каждого из них, танцующих в России или за рубежом, имя Геннадия Ледея не только символ мастерства в балете, но и высокий эталон служения танцевальному искусству.

Светлая память Геннадию Васильевичу!

Коллектив «Школы классического танца»

Хореографический номер «Океан и жемчужина».



На уроке дуэтного танца.



ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ДИССОНАНСЫ ХОРЕОГРАФИИ

GEOMETRIC DISCORDANCES OF CHOREOGRAPHY

Коротко об авторе

Середкина Екатерина Владимировна – артистка балета Большого театра России, аспирант МГАХ.
E-mail: katia.seredkina@yandex.ru

Краткая аннотация на статью

В данной статье рассматривается первоначальное значение термина «диссонанс», возможность его использования в области хореографии, а также взаимосвязь танца, музыки и геометрии. Благодаря данному сочетанию прослеживаются нововведения Михаила Фокина на балетной сцене с использованием композиционной асимметрии в хореографии.

Ключевые слова:

диссонанс, Пифагор, графика балетных поз, Вера Красовская, Пьер Бошан, хореографические композиции, кордебалетные построения, Мариус Петипа, композиционная асимметрия, Михаил Фокин.

About the author

Ekaterina Seredkina – dancer with the Bolshoi Theatre of Russia, post-graduate student at the Moscow State Academy of Choreography.
E-mail: katia.seredkina@yandex.ru

Summary of article

This article analyses the original meaning of the notion of dissonance along with its perspectives of use in the ballet and dance studies, as well as the interconnection of dance, music and geometry. All together they shed new light on the innovations of Mikhail Fokine in terms of compositional asymmetry in choreography and ballet composition.

Key words:

dissonance; Pythagoras; graphics of ballet positions; Vera Krasovskaya; Pierre Beauchamp; choreographic compositions; ensemble alignments; Marius Petipa; compositional asymmetry; Mikhail Fokine.

Термин «диссонанс» уже давно перестал быть исключительной принадлежностью теории музыки. Довольно часто мы употребляем это слово, когда хотим отметить какое-либо ярко выраженное несоответствие. Оставляя за границами данного параграфа безграничные возможности бытовой интерпретации этого термина, попробуем сосредоточиться на его первоначальном значении. Буквальный перевод как «несогласное звучание» или «неблагозвучность» рискует расположить нас к субъективному, сугубо эстетическому восприятию, но, по счастью, в истории мирового искусства сохранились достаточные сведения об акустических экспериментах Пифагора и его последователей, чьи математические наблюдения в области музыкальных закономерностей могут быть весьма полезны для предметного обсуждения заявленной темы (рис. 1) [1].

Согласно им натянутая струна, разделённая в соотношении 1/2, издаёт звук на октаву выше исходного тона.¹ Если же отсекать не половину, а, допустим, треть (2/3) или четверть (3/4), то оставшаяся, более длинная часть струны будет звучать выше на квинту или, соответственно, на кварту. Эти музыкальные интервалы с далёкой древности являются основой музыкальной теории. Их естественность или, как ещё говорят, «натуральность» подтверждается частотой использования в народной музыке (рис. 2) [2, с. 9].

Но как соотносить с графикой балетных поз и рисунками танцевальных построений математические закономерности, наблюдаемые в музыке? И стоит ли это вообще делать? Тем не менее, принципиальное родство математики и геометрии, как наук, оперирующих пропорциональными величинами, имеющими цифровое выражение, само по себе указывает на возможность подобного анализа. В пользу этого предположения свидетельствует традиционный (для композиций классических балетов) рисунок ансамблевых построений, напрямую зависящий от численности исполнителей (двойки, тройки, четвёрки и т. д.) [3, с. 74-75].

Переходя к хореографии, можно утверждать, что основные геометрические функции уже давно стали общепотребительными понятиями для этого вида искусства. Так, например, Вера Красовская пишет: «Горизонтальный покой линий разрывали пунктиры наземных вращений и взаимывали вертикали прыжков, когда разные части тела находили другое, чем раньше, взаимодействие в танцевальной фразе» [4, с. 231].

Можно пойти дальше и предположить, что такие понятия, как вертикаль, горизонталь и диагональ имеют для танца столь же основополагающее значение, как для музыкальной гармонии понятия тоники, доминанты и субдоминанты [5, с. 101-103]. Так вертикаль, свойственная фигуре спокойно стоящего человека, может ассоциироваться с тоникой, а стремительные grand pas de chat в первом арабеске, напротив, подчеркивают горизонтальное перемещение и могут быть условно отнесены к доминантной функции. В третьем случае преобладание диагональных линий в силуэте танцевальной позы вполне можно считать признаком субдоминанты как промежуточной функции в гармоническом обороте по схеме «тоника – субдоминанта – доминанта – тоника».

Рассматривая эволюцию классического танца и проводя параллели с развитием музыкальной теории, можно предположить, что нововведения Пьера Бошана, привнесшего принцип строгой геометрической симметрии в позиции рук и ног (рис. 3 и 4) [6, с. 23, 52], имели для танца такое же фундаментальное значение, как использование темперированного строя для музыки. И если в музыке хорошо темперированный клавир позволил композиторам свободно перемещаться из тональности в тональность, то вместе с позициями Бошана учителя танца и балетмейстеры приобрели «геометрические» камертоны, в соответствии с которыми стало



Рисунок 1.

возможным не только упорядочить требования к ученикам, но и создавать стройные хореографические композиции с большим числом участников.

Как известно, к концу XIX века в Европе, во многом благодаря достижениям русского балета, окончательно сформировался академический стиль хореографии. Не заостряя внимания на тех его признаках, которые не имеют прямого отношения к теме данного параграфа, перейдём сразу к особенностям ансамблевых композиций. Мариус Петипа в кордебалетных построениях своих постановок довёл до совершенства принципы геометрической визуализации крупных музыкальных форм, намеченные его предшественниками и опиравшиеся, главным образом, на законы симметрии (рис. 5) [7, с. 159].

Но цитируя Кандинского, «чем свободней абстрактный элемент формы, тем чище и притом примитивнее его звучание», эти слова как нельзя больше иллюстрируют общие для искусства начала XX века тенденции к деконструкции существующих композиционных приёмов. В балете самыми значительными событиями той поры стали искания молодого Михаила Фокина. По его убеждению, стройная, но холодная симметрия Петипа уже не всегда могла полностью соответствовать сложному симфоническому содержанию музыки передовых композиторов того времени. Неудивительно, что асимметрия в силу присутствующего в ней визуального «диссонанса» стала для Фокина главным ключом, открывшим путь к новым хореографическим технологиям. Нельзя сказать, что движение по этому пути протекало равномерно.

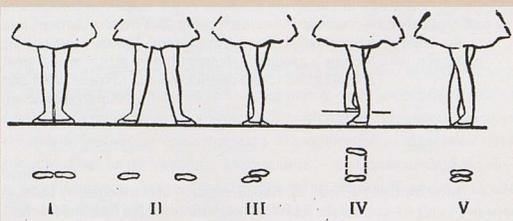


Рисунок 4.

Так, например, если композиционная асимметрия достаточно безболезненно обживалась на балетной сцене, то другое нововведение Фокина – невыворотная IV позиция ног (рис. 6) – было встречено крайне недружелюбно. Артистов раздражала её крайняя неустойчивость и эстетическая «диссонантность».

Прямые (и даже «острые» для III, IV и V позиций ног) углы, естественно образуемые голенью и стопой опорной ноги, традиция классического танца предписывает прятать от глаз зрителя в том или ином ракурсе ноги, так или иначе связанном с выворотностью. Появления такого прямого угла, или, как его ещё называют, «утюжка», в положениях открытой («рабочей») ноги до Фокина считалось диссонансным отклонением или, если хотите, «модуляцией» в сторону народного или гротескного танца. Инновация Фокина состояла в том, что в своих постановках (вдохновленных скульптурой и живописью) он экспонирует прямые и острые углы в составе позы применительно к любым частям тела и в гораздо более широком жанрово-стилистическом диапазоне.

Критики, в свою очередь, высмеивали эту художественную находку Фокина, отмечая, что чисто технический «профильный» принцип изображения человеческой фигуры, положенный в основу египетских фресок, отнюдь не означает, что египтяне при



Рисунок 6.

ходьбе ставили ноги параллельно подобно «лыжникам». В «Карнавале» Фокин ещё больше «заострил» углы позиций и добавил асимметрию плеч, всячески подчеркивая этим сентиментальный маньеризм, присущий взаимоотношениям главных героев (рис. 7).

К числу продолжателей экспериментов Фокина, связанных с визуальными диссонансами, следует в первую очередь отнести Вацлава Нижинского. Будучи очень чутким исполнителем, Нижинский не мог не почувствовать потенциала графических диссонансов для дальнейшего развития выразительных возможностей хореографии. Дягилев всячески способствовал развитию постановочных способностей своего гениального фаворита, тем более что результат совместной работы Стравинского и Фокина нельзя было признать окончательным. Так Фокин в «Жар-птице» (1910) и «Петрушке» (1911), несмотря на успешное освоение партитур Игоря Стравинского, не смог или не захотел выйти вслед за композитором на авангардные рубежи музыкального искусства начала XX века. И именно Нижинский спустя два года, не без труда пробираясь через переменные размеры партитуры «Весны священной» (1913), отчасти в продолжение поисков Фокина, отчасти благодаря собственной интуиции, предложил свои хореографические эквиваленты музыкальным диссонансам Стравинского (рис. 8) [8, с. 251].

Трагическая судьба Нижинского не позволила ему вполне развить свой дар хореографа. Следующим и самым значительным, применительно к теме данного параграфа, событием в мировой хореографии стало многолетнее сотрудничество Игоря Стравинского и Джорджа Баланчина.

Екатерина СЕРЕДКИНА

Примечание

1. В данной статье вместо терминов греческого происхождения используются общепринятые в современной музыке термины, имеющие латинскую этимологию и указывающие на порядковый номер той или иной ступени звукоряда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гафурио Ф. Теория музыки. Милан 1492. Гравюра изображает Пифагора и его учеников во

время акустических опытов на сосудах, колоколах, струнах и трубах.

2. Вахромеев В. А. Элементарная теория музыки. Москва, «Музыка», 1975, с. 9.

3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб, 2001. С. 74-75.

4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: Преромантизм. Л., 1983. С. 231.

5. Меланьян А. А. Теоретические аспекты изучения хореографического искусства (методы анализа танцевального движения). М., «Я вхожу в мир искусства» 8 (156), 2010. С. 101-103.

6. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л., М. Искусство, 1963, с. 23, 52.

7. Петипа М. И. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л. Искусство, 1971, с. 159.

8. Ванслов В. В. О музыке и о балете. М. Памятники исторической мысли, 2007, с. 251.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА И КИТАЙСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА НА ЭТАПЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИКИ КИТАЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА

INTERACTION OF CLASSIC BALLET AND CHINESE CHOREOGRAPHIC ART ON THE STAGE OF FORMING AESTHETICS OF THE CHINESE NATIONAL BALLET

Коротко об авторе

Чжан Тяньцзяо – аспирант факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, соискатель Российского института театрального искусства – ГИТИС.
E-mail: tianj.zhang@yandex.ru

About the author
Zhang Tianjiao – post-graduate student of the Faculty of Arts, Moscow State University, the seeker of degree of candidate of science, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). The students trained by Tsaplin, who became a group of talented Chinese artists, made great contributions to the development of Chinese ballet and choreographic art.
E-mail: tianj.zhang@yandex.ru

Краткая аннотация на статью

В статье рассматривается влияние В. И. Цаплина на китайский национальный балет. Цаплин поставил в Пекине балет классического наследия «Тщетная предосторожность» и руководил постановкой первой китайской национальной танцевальной драмы «Драгоценный фонарь лотоса». Группа талантливых китайских артистов, учившихся у В. И. Цаплина искусству хореографа, в дальнейшем внесла большой вклад в развитие национального хореографического искусства и классического танца в Китае.

Summary of article
The article discusses the influence of V. I. Tsaplin on the Chinese national ballet. He redirected the classic ballet "La Fille Mal Gardée", and the Chinese national ballet "The Lotus Lantern". The students trained by Tsaplin, who became a group of talented Chinese artists, made great contributions to the development of Chinese ballet and choreographic art.

Ключевые слова:

Московская балетная школа, В. И. Цаплин, создание балета в Китае, «Драгоценный фонарь лотоса», «Тщетная предосторожность».

Key words:

Moscow ballet school, V. I. Tsaplin, creation of choreography ballet in China, "Lotus Lantern", "La Fille Mal Gardée".

После основания Китайской Народной Республики в 1949 году СССР одним из первых признал Китайскую Народную Республику и с первых дней оказывал помощь молодому государству в различных сферах. Еще до основания КНР русская балетная школа пользовалась самой высокой репутацией и была популярна в Китае.

В июне 1951 г. Министерство культуры КНР провело в Пекине конференцию деятелей культуры и искусства и поставило общую задачу развития в Китае новой оперы, новой музыки, нового танца для воспитания широких масс в духе революции и патриотизма.

Созданная в 1954 году, Пекинская школа танца была обязана деятельности У Сяобана, пионера китайского нового танцевального искусства, ее создание положило начало созданию новой системы танцевального образования, в рамках которой «Учебно-исследовательская группа по классическому балету и народно-сценическому танцу» начала свою деятельность благодаря приглашенным из СССР педагогам-методистам в области классического и народно-сценического танца, среди которых – Ольга Александровна Ильина, Виктор Иванович Цаплин и Пётр Андреевич Гусев. Деятельность этих уникальных специалистов охватывала весь комплекс подготовки в области танца: обучение классическому и народно-сценическому танцу, обучение методике преподавания этих предметов и развитие исполнительского искусства артистов китайского балета согласно русской балетной школе. Вся эта работа педагогов из России и заложила прочную основу для развития балета в новом Китае.

Виктор Иванович Цаплин (1903-1968) окончил Московское хореографическое училище. В течение 35 лет – с 1920 по 1955 годы – он был солистом балета Государственного академического Большого

театра СССР. В его репертуаре – главные партии в балетах классического наследия и характерные роли в спектаклях театра. Партии: Иванушка («Конёк-Горбунёк»), Каталябют («Спящая красавица»), Коппелиус («Коппелия»), Марцелина («Тщетная предосторожность»), Арап («Петрушка»), Иосиф («Иосиф Прекрасный»), Учитель танцев («Золушка»), Боцман («Красный цветок») и др. Работая за рубежом, В. И. Цаплин занимался педагогической и балетмейстерской деятельностью [10, 567]. 27 мая 1951 г. Цаплину было присвоено звание Заслуженного артиста РСФСР [7, 4].

В декабре 1955 г. Министерством культуры КНР был утвержден курс танцевальных дисциплин. Для набора учеников в Пекинскую школу танца была создана экзаменационная комиссия из русских и китайских специалистов в области танца. Так как В. И. Цаплина пригласили стать ведущим педагогом танцевальной хореографии в Пекинской школе танца, он был среди членов комиссии.

Представители различных творческих коллективов держали экзамен перед экзаменационной комиссией, показывая свои знания в области танца, теории и балетмейстерского искусства. Наиболее способные (24 человека из 64 кандидатов) были приняты в Пекинскую школу танца и многие из них, пройдя курс обучения, смогли стать руководителями танцевальных коллективов КНР.

Цаплин преподавал искусство балетмейстера на курсах при Министерстве культуры КНР с сентября 1955 по июль 1957 года [1, 245-246]. Время показало, что этот курс дал возможность хореографам с определенным практическим опытом изучить и освоить базовые теории, техники и методики в области танца и танцевальной хореографической драмы. Таким образом была обеспечена необходимая

база для постановки больших хореографических и драматических полотен в будущем.

Первый класс обучения классической хореографии Пекинской школы танца был официально открыт 2 декабря 1955 года и был завершен в конце 1957 года. Среди выпускников были Цзя Цюгуан, Ли Чэнсян, Ли Ченлян, Ван Шици, Ли Чжунлин, Хуан Бошоу и т. д. [2, 208].

По воспоминаниям учеников, Цаплин вдохновлял их, учитывал индивидуальные способности каждого. Он призывал учеников творчески изучать многовековые традиции китайского искусства, наследниками которого они являются, и продолжать традиции прекрасного китайского народного искусства, черпать вдохновение в великих образцах китайской литературы. После двух лет обучения студенты создали большое количество новых танцев, таких как масштабная национальная танцевальная драма «Драгоценный фонарь лотоса», а также танцы для драматических произведений с этническими танцами «Гора Мяолин», «Чжан Юй и Цюн Лиан», «Вечная любовь», «Чайка» и др. [3, 19].

Практика всегда была важным критерием для проверки качества обучения. В дополнение к хорошему учебному плану, системе учебных программ и отличному педагогам нужна была успешная большая хореографическая постановка, которая позволила бы студентам показать результат их обучения. В 1956 году В. И. Цаплин начал со своими учениками постановку балета Ж. Доберваля «Тщетная предосторожность». Премьера успешно состоялась на сцене Пекинского театра Тяньцзяо в июле 1956 года. Это первый классический балет, поставленный в Китае, и этот балет был полностью подготовлен и публично исполнен Пекинской школой танца [4, 56-57].

В. И. Цаплин адаптировал оригинальную версию балетмейстера Ж. Доберваля и использовал в своей постановке хореографические фрагменты балетмейстера Большого театра А. А. Горского. Художественным руководителем проекта стала китайская балерина Дай Айлиан. Партии исполняли: Марцелина – В. Цаплин, Сюй Шуйин и Чжао Сюцинь; Лиза – Хуан Бохонг и Гао Чунин; Колен – У Цуцзе и Сунь Чжэнтин; Мишо – Ли Чэнсян и Бай Шуй; Никез – Сяо Ляньмин и Ван Ляньчэнь; иные роли исполняли Цю Хао, У Ясян, Лю Биюнь и Бай Шусян [2, 228].

Цаплин выбрал для постановки в Пекине балет «Тщетная предосторожность», который был поставлен в Москве на сцене Петровского театра еще в 1800 году. Этот спектакль постоянно был в репертуаре Большого театра. Драматургия спектакля очень несложная, комедийная, танцы, поставленные Ж. Добервалем, изящны и не являются чем-то очень сложным для исполнителей. Вот поэту Цаплин и выбрал этот балет для работы с молодыми китайскими танцовщицами. Идея спектакля в том, что для счастья не нужно богатство, нужно просто быть честными, трудолюбивыми и любить друг друга. Спектакль, созданный Ж. Добервалем накануне Французской революции 1789 года, когда народ Франции взбунтовался против власти имущих богачей, оказался понятным в Китае 1950-х годов, и тема сюжета была близка всем китайским исполнителям – ведь совсем недавно, можно сказать, то же произошло в Китае.

Вспоминает Чжу Лижэнь: «Впервые в 1956 году Пекинская школа танца поставила известный во всем мире классический балет «Тщетная предосторожность». Мне довелось переводить с русского языка содержание балета премьер-министру Китая Чжоу Эньлай, который нашел время для посещения школы, чтобы посмотреть репетицию и встретиться с постановщиком спектакля, советским педагогом-балетмейстером В. И. Цаплиным. Я помню, когда премьер-министр Чжоу узнал из рассказа Цаплина о том, что Марцелину в балете «Тщетная предосторожность» в Советском Союзе обычно играют мужчины-актеры, он выразил большой интерес к этому факту, так как и в китайской опере тоже есть женский персонаж, который исполняет знаменитый китайский актер Мэй Ланфан. Чжоу выразил надежду, что он найдет время и вместе с актером Мэй Ланфаном придет на спектакль «Тщетная предосторожность» и посмотрит игру Цаплина в роли Марцелины [9, 162].

Замечательным фактом в истории китайского балетного театра становится постановка первого в Китае балета «Драгоценный фонарь лотоса» (иногда название переводят как «Волшебный фонарь») на основе классического танца с элементами китайского народного танца. Премьера состоялась летом 1957 года на сцене Центрального экспериментального театра Пекина. Этот балет поставил Ли Чжунлин, студент учебного курса Китайской академии танца 1955-1957 гг. Сюжет был написан на основе китайской старинной легенды эпохи Тан (618-906 гг.). В ней рассказана история богини Сан Шен Му. Ее дядя Нефритовый Император правил небом и Землей, брат был величайший воин небес. Однажды, спустившись на Землю, Сан Шен Му увидела и полюбила молодого юношу, простого студента по имени Лю Янчан. Она решила остаться с ним на земле, вопреки воле семьи. Ее небесный брат Эр Ланг Шен обещал отомстить ей. Вскоре Сан Шен Му и Лю Янчан, несмотря на страшные угрозы брата, поженились, у них родился мальчик по имени Лю Чэн Сян. Эр Ланг Шен осуществил свои угрозы: он заковал Сан Шен Му в горе Хуашань, ослепил ее огнем. Прошло 15 лет, Лю Чэн Сян стал молодым воином. От Бога Земли он узнает о том, что случилось с его матерью и отцом. Для спасения матери из заточения в горе Хуашань, он должен вернуть ей драгоценный фонарь лотоса, обладающий волшебной силой. Лю Чэн Сян вступает в бой с коварным Эр Ланг Шеном, побеждает его и спасает из заточения свою мать, передав ей драгоценный фонарь лотоса. Великая любовь матери и сына побила злую силу. Эта легенда выражает чаяния и идеалы жизни китайского народа, его борьбу против сил зла. В сказочных образах она отражает героизм и высокие искренние чувства народа, веру в то, что справедливость в конечном итоге победит зло и насилие.

Согласно требованиям художественной формы танцевальной драмы сюжет сводился к шести частям: «Встреча Сан Шен Му и Лю Янчана», «Праздник в честь Ста дней со дня рождения Лю Чэн Сяна», «Лю Чэн Сян изучает военное искусство в горах», «Встреча отца и сына», «Сражение с драконом за волшебный меч», «Спасение матери в горах Хуашань», «Великая любовь матери и сына побила злую силу» [5].

В создании сюжета «Драгоценного фонаря лотоса» Ли Чжунлину помогли воспоминания и рассказы его родных и его матери, участвовавших в революционной борьбе китайского народа с империалистическими и феодальными силами. Он помнил страдания своей матери. Эти воспоминания и вдохновили его на создание сюжета первого крупномасштабного национального танцевального спектакля в Китае. О своем сюжете он рассказал В. И. Цаплину, который, выслушав своего ученика, был очень тронут и неоднократно повторял во время чтения либретто балета: «Очень хорошо». Цаплин интересовался богатейшим художественным наследием китайского народа, многое знал и изучал, восхищался древней культурой и танцевальным искусством Китая.

Таким образом, под руководством Цаплина и при помощи известного художника Пекинской оперы Ли Шаочуна и композитора Чжан Сяо-Ху эта идея молодого балетмейстера была быстро реализована. Ученики Цаплина Ли Чжунлинь и Хуан Бошоу принимали активное участие в подготовке спектакля. На премьеру спектакля «Драгоценный фонарь лотоса» был приглашен композитор Чжан Сюху, в спектакле участвовали ведущие актеры: Чжао Цин, Фу Чжаосянь, Лю Дэкан, Сунь Тяньлу, Фан Бонян, Чэнь Хуа и другие [2, 211].

Танцевальный язык главных героев балета «Драгоценный фонарь лотоса» – это в основном китайский классический танец (драматический танец), который в спектакле показан исполнением танцев под разными названиями: Сан Шен Му исполняет танец Шуйсю (танец водяных рукавов) и танец с шарфами, танец с мечом Чэнь Сяна, танец девушки с персиками, танец детей в масках, танец юношей с зонтиками, танец павлина, танец Бога Тандерболта с верером, танец лотоса, танец дракона и т. д. Эти разнообразие танцев, каждый из которых был показан в своем театральном костюме при специальном художественном сценическом освещении и декорациях, послужили фоном для атмосферы всего спектакля и заверша-

ющим штрихом для сценических персонажей. Танцевальный язык китайских спектаклей теперь уже насыщен также движениями из арсенала классического танца.

Спектакль в Пекине прошел с огромным успехом. Это была сенсация в новом для Китая искусстве классического танца. Средства массовой информации опубликовали сообщения о состоявшейся премьере спектакля и отметили успех первой крупномасштабной национальной балетной постановки.

Балетный спектакль «Драгоценный фонарь лотоса» был тепло встречен зрителями и высоко оценен литературными и художественными кругами Пекина. Большой успех спектакля заключался в том, что балетмейстер очень органично, согласно всем правилам театрального искусства, сумел соединить в своей хореографии как элементы классического танца, так и народного китайского танца.

Хуан Бошоу (один из двух хореографов спектакля «Драгоценный фонарь лотоса») вспоминал: «Зрители впервые увидели спектакль, в котором все было подчинено одной высокой задаче — показать публике красоту двух разных стилей: классического танца и народного китайского танца, но так, чтобы они не противоречили друг другу, а были единым произведением хореографа. Но не только в этом была задача балетмейстера, он должен был раскрыть содержание балета, зная вкусы китайского зрителя, особенности национального характера народа. Поэтому и композитор, и художники-декораторы, и художники по костюмам вместе с балетмейстером участвовали в процессе постановки, прекрасно зная поставленные перед ними задачи» [6, 58]. Хуан Бошоу также вспоминал слова Цяплина о том, что хореограф должен думать об эстетике китайского танца, и русский хореограф должен ставить так, чтобы все было логично связано, и подбирать такие темы, которые близки китайским зрителям.

Успех спектакля связан с тем, что Цяплин всегда поощрял совместное использование китайской и русской хореографии для создания стиля китайской национальной танцевальной драмы. В спектаклях Китая теперь началось новое направление, сочетающее технику классического танца и движения китайских народных танцев, что отвечало идее создать танцевальный спектакль с китайскими национальными особенностями. Опираясь на успешный опыт балетной драмы, отвечая требованиям эпохи развития национального искусства после основания КНР, была создана четкая и законченная форма искусства — крупномасштабная танцевальная драма с национальным китайским стилем, адаптированным к потребности широких масс зрителей в новой эстетике танцевального искусства, что знаменует собой начало нового исторического этапа в создании танцевальных драм в Китае.

Балетный спектакль «Драгоценный фонарь лотоса» был поставлен в СССР, Польше, КНДР и других странах. В 1960-х годах драму поставили японская танцевальная труппа Ханамусту Пхэнвэй и Новосибирский театр оперы и балета.

В своей статье «О творческой дружбе и плодотворном сотрудни-

честве» композитор Чжан Сюоу рассказывает: «Спектакли театра показали китайским зрителям не только высокие образцы исполнительского искусства, с этого времени были установлены тесные отношения сотрудничества между советскими и китайскими деятелями искусства. Во время его работы в Новосибирском театре оперы и балета артисты труппы хотели как можно скорее приступить к репетициям этого сказочного балета, что демонстрировало глубокое понимание и любовь советских артистов к китайскому эпосу, к его красивым легендам и искусству. Это способствовало взаимопониманию и культурному обмену между народами Китая и Советского Союза» [8, 11-12].

Вспоминая о создании «Драгоценного фонаря лотоса», Хуан Бошоу сказал: «Мы с товарищем Чжун Линем являемся учениками хореографического курса Пекинской школы танца. Весь процесс создания нового китайского балета осуществлялся под руководством педагога-балетмейстера В. И. Цяплина и его китайских соратников — специалистов в области танцевального искусства Китая, среди которых был прекрасный знаток китайского танца Ли Шаочунь, которые в своей работе соединили теорию с практикой. Этих двух учителей больше нет с нами, но их высокопрофессиональные уроки и стремление передать нам все свои знания без остатка навсегда останутся в наших сердцах» [6, 62].

Спектакль «Драгоценный фонарь лотоса» был снят как танцевально-драматический фильм шанхайской киностудией «Тяньма» в 1959 году и вошел в историю как первый в Китае цветной танцевальный фильм, оказавший большое влияние на дальнейшее развитие культуры Китая в этой области [4, 81].

Хотя Цяплин был в Китае всего три года, он внес большой вклад в развитие искусства классического балета в КНР. Он не только систематически обучал первое поколение студентов Пекинской школы танца новому для них искусству классического и народно-сценического танца, но и знакомил их с образцами классического балетного наследия. Его система обучения студентов в тесной связи теории с практикой позволила объединить превосходный язык танца русского балета и китайского народного танца и создать танцевальные спектакли с использованием уникального национального стиля Китая, направляла развитие нового танцевального искусства Китая. В. И. Цяплин со своими китайскими студентами-хореографами поставил «Тщету предосторожность» — первое полное представление всемирно известного балета в Китае, что стало важной вехой в истории балета в Китае.

Под руководством Цяплина было подготовлено первое поколение китайских хореографов. Они, ранее ставившие китайские народные танцы, получили представление о классическом танце и опыт постановки балета классического наследия. Именно эти хореографы — ученики Цяплина — сыграли важную роль в развитии танцевального искусства нового Китая.

ЧЖАН ТЯНЬЦЗЯО

ЛИТЕРАТУРА

1. Архивная справка // Российский государственный архив и литературы и искусства. Ф. 2915. Оп. 5. Ед. хр. 245-246.
2. Ван Кефен, Лонг Иньпэй. Современная история танца в Китае (1840-1996). Пекин: Народная музыка, 1999. 853 с. (王克芬、陈荫培主编, 中国近现代当代舞蹈发展史 (1840-1996), 北京: 人民音乐出版社, 1999, 853页).
3. Ли Чэнсан. 50-летняя танцевальная карьера Ли Чэнсан. Пекин: Китайская Театральная Пресса, 2002. 348 с. (李承祥, 李承祥舞蹈生涯五十年, 北京: 中国戏剧出版社, 2002, 348页).
4. Сюй Динжун. История китайского балета. Пекин: Центральный университет национальных печатных изданий, 2016. 257 с. (许定中等, 中国芭蕾舞史, 北京: 中央民族大学出版社, 2016, 257页).
5. Драгоценный фонарь лотоса [Либретто балета] / Новосибирский государственный театр оперы и балета. М.: Сов. Россия, 1960. 11 с.
6. Хуан Бошоу. Вспоминая о творческом процессе танцевальной драмы «Драгоценный фонарь лотоса» // Сб. опытов по созданию танцев и танцевальных драм / Под ред. Культурного бюро Министерства культуры и Института танца Китайской академии художеств. Пекин: Народная музыка, 1985. 599 с. (回忆舞剧《宝莲灯》的创作过程黄伯寿文化部文化局、中国艺术研究院舞蹈研究所编著, 舞蹈舞剧创作经验文集, 北京: 人民音乐出版社, 1985, 599页).
7. Цяплин Виктор Иванович // Советская культура, 1968, 16 марта, №32, с. 4.
8. Чжан Сюоу. О творческой дружбе и плодотворном сотрудничестве // Пекин: Народная музыка, 1959. №4. С. 11-12. (张肖虎, 伟大的友谊, 真诚的合作——在新西伯利亚歌剧舞剧院参加排练“宝莲灯”舞剧杂记, 人民音乐, 1959年第4期, 第11-12页).
9. Чжу Лицзэн. Говоря о балетном искусстве // Танцевальная коллекция Чжу Лицзэн. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2013. 226 с. (朱立人, 漫话芭蕾舞艺术——朱立人舞蹈文集, 上海: 上海音乐出版社, 2013, 226页).
10. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ЮБИЛЕЕМ!

Светлану Анатольевну ИВАНОВУ



Окончив в 1978 году Московское академическое хореографическое училище, работала в Большом театре России сначала артисткой, а затем и солисткой. С успехом исполняла характерные танцы в балетах «Раймонда», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», в операх «Травиата» и «Иван Сусанин». Исполнение

Ивановой всегда отличалось артистизмом, музыкальной выразительностью, пониманием хореографического стиля спектакля. Ее Цыганка в «Анюте», Боярыня в «Иване Грозном», Берта в «Жизели», Кормилица и Капулетти-мать в «Ромео и Джульетте», Персидка в «Половецких плясках» («Князь Игорь»), колдунья Мэдж в «Сильфиде» надолго запомнились. Критики отмечали ее болезненно-зловещий излом рук с гибкими змеящимися пальцами, острую графику поз, пластическую выразительность легкого тела. Завершив исполнительскую карьеру в 1998 году, Светла-

на Иванова снова вернулась в МГАХ, закончила вуз по специальности «Педагогика балета», и сегодня она доцент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца МГАХ. Педагогической деятельности Светлана Анатольевна отдает себя полностью, стремится всячески развивать традиции характерного танца, привлекая к работе в академии талантливых современных балетмейстеров, работающих в жанре народно-сценического танца. Ее уроки превращаются в художественную мастерскую, а экзамены неизменно выявляют индивидуальность каждого ученика и всего класса в целом. В 2015 году она стала лауреатом приза «Душа танца» в номинации «Учитель».

Обобщив собственные авторские методы преподавания, Светлана Анатольевна защитила кандидатскую диссертацию в 2013 году.

Пожелаем же Светлане Анатольевне не терять и впредь своей творческой активности в столь благородном педагогическом труде!

Александра Николаевича ШЕЛЕМОВА



Александр Николаевич – выпускник Московского хореографического училища, в 1980-1990-е годы – солист Новосибирского театра оперы и балета. Сегодня он художественный руководитель Новосибирского хореографического колледжа, преподаватель классического и дуэтного танца, лауреат премии «Душа танца» в номинации «Учитель».

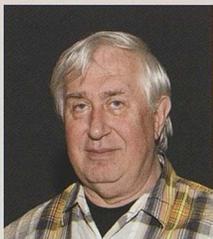
Студенты говорят о своем педагоге, пользуясь исключительно контрастными красками: «интеллектуал и хитрый лис», «сдержанный и жизнерадостный оптимист», «строгий и ответственный провокатор», создавая этим не столько портрет типичного учителя, сколько образ яркого и интересного человека.

Одна из ключевых характеристик мастера со стороны студентов – страсть к экспериментам. С позиции методики Шелемов занимается самым продуктивным делом – проблемным обучением, когда вместо готовых ответов студент получает опыт самостоятельного постижения учебной задачи, ищет ответ, отказываясь от штампов восприятия, накопленных за время учебы.

Его ученики блистают во многих театрах. Двое из них уже звезды современного российского балета – Илья Габышев и Семён Чудин. Педагог уверен, что у сибирского балета – большое будущее, ведь танцевальные его особенности – синтез двух традиций классического искусства Москвы и Санкт-Петербурга. Ведь основали его ученики этих балетных школ.

Пусть и дальше не угасает огонь творческой энергии Александра Николаевича для развития сибирской школы классического танца. Дальнейших успехов и процветания!

Валерия Сергеевича МОДЕСТОВА



Трудно перечислить все звания и достижения этого человека: член Союза писателей, Союза театральных деятелей, Союза журналистов; член редакционного совета издательства «Художественная литература», где длительное время был главным редактором, редколлегий журналов «Балет» (ВАК) и «Планета

Красота». Валерий Сергеевич – человек творческий, автор большого числа публикаций по различным вопросам литературы, культуры, искусства, образования и книгоиздания, а также переводов художественной литературы с албанского, болгарского и английского языков. Он – участник научных конференций и симпозиумов, проводимых Институтом мировой литературы, Московским и Санкт-Петербургским государственными университетами, Литературным институтом имени А. М. Горького, Союзом театральных деятелей, другими учебными, научными и культурными учреждениями по вопросам литературы и худо-

жественного перевода, культуры и книгоиздания, театрального искусства и художественного творчества.

За вклад в развитие российской культуры В. С. Модестов удостоен звания «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

Но для нас он, прежде всего, постоянный автор журнала. Его любовь к искусству балета, знание его истории и тонкий искусствоведческий анализ внушают уважение ничуть не меньше, чем все остальное. Он автор бесчисленного количества публикаций и большого количества книг по проблемам литературы и искусства, среди которых «Богиня танца и поэт», «Балет – волшебная страна», «Мировой балетный репертуар», «Под сенью Терпсихоры» и другие.

Явный поклонник классического наследия, он, тем не менее, весьма чуток к проявлениям современных направлений хореографии. А его отзывчивость и трудолюбие достойны подражания.

Редакция журнала надеется на продолжение столь длительного сотрудничества и желает Валерию Сергеевичу творческого долголетия.

Иное отображение жизни



Время и всколыхнувшие мир события последних месяцев своей необратимой жесткостью вновь и вновь возвратили меня к давно волнующим мыслям о современном искусстве хореографии. Трудно воспринимаемое мною недоброе, подчас агрессивное его начало страшит тех, кто привык к тому, что танец — это мир добра, жизнеутверждения, человеческого в балете. А поднятое на пуанты, в прямом и переносном смысле слова, искусство балета возвышает душу и заставляет говорить с искусством на Вы.

Что же заставляет сегодня и уже не первый год авторов танцевальных композиций подчеркивать трудности, подчас безысходность, отсутствие гармонии, светлого начала на сцене? Сама жизнь и эта концептуальность, возводимая в целую философскую систему, подменяет традиционные для искусства танца задачи? Вопрос: стали ли эти композиции театром или это несколько иное отображение жизни, требующее для своих просмотров иных площадок и взаимоотношений со зрителем? Для меня это пока вопросы. Для кого-то ясны ответы, а кто-то просто не задумывается. Но почему-то зрители, покидая полутемные, как правило, залы, редко улыбаются, возвращаясь в мир жизни, который и не покидали, придя в зал театра. И театра ли?

От того, где происходит показ, многое зависит. Для балетного (и не только) спектакля музыка достойнейшим образом организована в оркестровой яме, а в филармонических залах рассчитано звучание на специальные сценические подмостки, отличные от театральной сцены. Огромные стадионы предполагают иной стиль искусства. Ансамбли народного танца лучше всего смотрятся на специальных сценах. Традиционные театральные здания рассчитаны на показ самого разного по жанрам, но театраль-

ного произведения. Современные танцевальные композиции, как правило, теряются на отдаленных углубленных сценах. Что же ближе для их, скажем, камерного характера? Я бы сказала — помещения более ограниченные по количеству мест в зале, большая приближенность исполнителей и зрителей создают иной характер общения. Я бы назвала это клубным искусством, объединяющим людей, увлеченных этим видом творчества, дающего им удовлетворение от взаимного участия в самом процессе.

Ансамбли народного танца, степ данса, как правило, рожают радость до ажиотажа зрителей. Балет, как театральное явление, говоря словами Новерра, «радует глаз, трогает сердце, волнует ум», владеет эмоциональной силой воздействия. Современный танец утверждая свободу движения тела, обращает мысли внутрь своего самоощущения и замкнутость, т. е. ограниченное пространство. Что хорошо и что плохо? Да ни то, ни другое. Искусство, если оно искусство, субъективно избирательно. И хорошо, и плохо может быть в любом его виде и жанре. Только не надо путать, дав каждому правильное место и условия развития. Это будет профессионально и в оценке, и в зрительских предпочтениях.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2021 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2021 год»

«Пресса России» (зеленого цвета) на наши издания:

«Балет»: на полугодие – 70947, на 1 год – 43713;

«Студия Антре» на полугодие – 44728, на 1 год – 84998.

А также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 105066, Старая Басманная улица, дом 18, строение 1 (станции метро Курская или Красные ворота).

Телефоны: (495) 688-24-01, 688-40-47, тел./факс: (495) 684-33-51.

e-mail: balletmagazine@mail.ru

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-95-22, e-mail: public@akc.ru

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

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

Instagram: balletmagazinerussia

Grishko®

Bolshoi
stars

SENSES

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

f @ grishkoworld
grishko-world.com
grishko-shop.ru

Арт. DA 1932 MP

Анна Тихомирова
Первая солистка Большого театра