



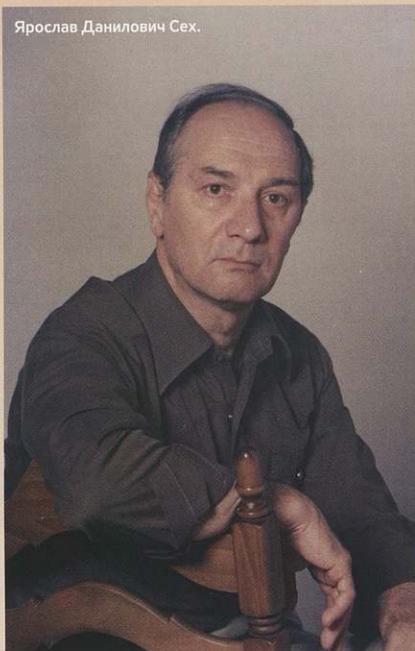
# БАЛЕТ BALLET

ноябрь—декабрь  
№6 (225) 2020



Премьеры  
Юбилеи **Дискуссии**

Ярослав Данилович Сех.



## Вот это юбилей!

*Тепло, профессионально и по-семейному уютно отметили юбилей Ярослава Даниловича Сеха на кафедре хореографии ГИТИСа. А юбилей уникальный – 90 лет. И уже 46 лет – в стенах балетмейстерского факультета ГИТИСа, а до этого звездная исполнительная карьера в Большом театре. Диапазон репертуара Ярослава Даниловича был широк: от исполнения характерных танцев, к примеру, испанского в «Лебедином озере» до тонкого, проникновенного образа Паганини в одноименном балете Леонида Лавровского.*

Организаторы чествования юбиляра смогли театрализовать показы фрагментов с исполнением образов репертуара Александра Даниловича студентами Учителя, его учениками, на большом экране. Переходя от хореографического рассказа об артистической деятельности Сеха к педагогической, студенты демонстрировали его учебные комбинации в процессе познания элементов урока и фрагментов композиций. Все это очень тактично, достойно и с большой любовью к своему Мэтру. А затем – цветы, подарки, добрые, от сердца идущие, слова от коллег, учеников, сотрудников кафедры.

Поздравили юбиляра и мы: книгой «Балет XXI век», где он – один из лауреатов приза журнала «Балет» «Душа танца» в номинации «Учитель», в книге опубликован содержательный очерк и благодарные заметки от учеников Ярослава Даниловича прежних лет.

Очень радостно и тепло завершился этот праздник семейным фото юбиляра и его учеников. Хотелось бы, конечно, чтобы столь уникальный феномен, как Ярослав Данилович Сех, был отмечен и в более широком масштабе. Но подарить тепло так, как это сделали ученики в стенах знаменитого исторического зала на Пушечной улице, вряд ли кто смог бы.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

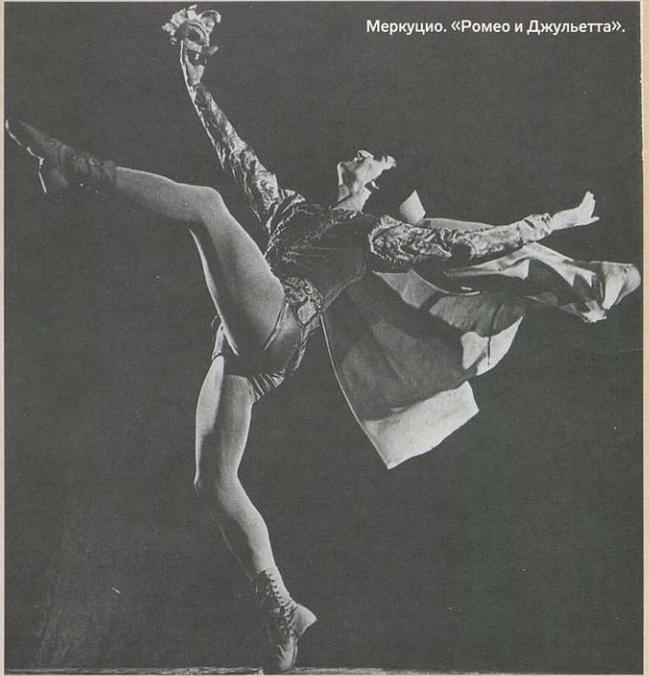
**От многочисленных читателей нашего журнала, его авторов, членов Творческого совета и сотрудников. С глубоким уважением. Поздравляем! Поздравляем! Поздравляем!**



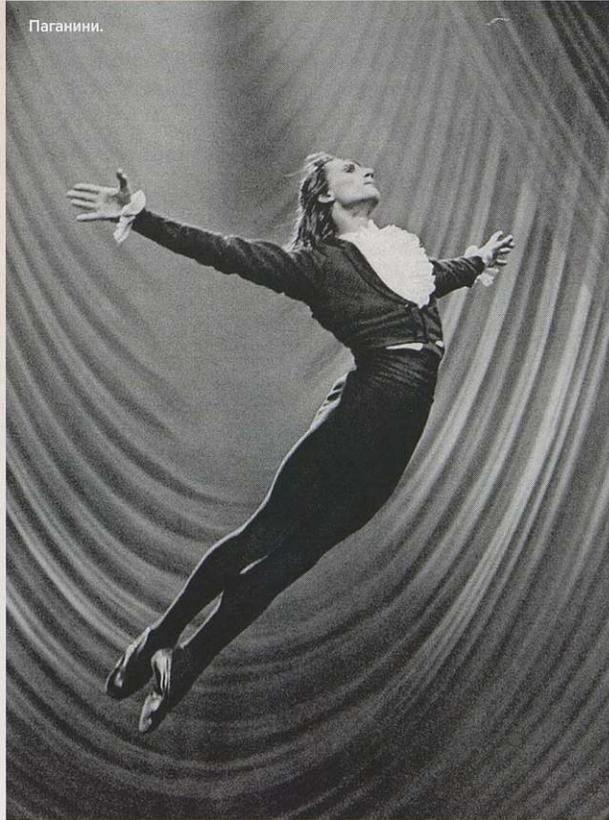
Петрушка.



Меркуцио. «Ромео и Джульетта».



Паганини.



Георгий. «Гаянэ».



Молодой  
цыган.  
«Каменный  
цветок».



С Мариной  
Кондратьевой  
(Муза).  
«Паганини».

Фотографии из архива редакции.



Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
ноябрь–декабрь  
№6 (225) 2020  
выходит шесть раз в год

# БАЛЕТ

# BALLET

Главный редактор  
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

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

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ  
Г.М.АПАНАЕВА  
С.Р.БОБРОВ  
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.ЛЛАВРОВСКИЙ  
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** **В.Уральская.** Вот это юбилей!  
(юбилей *Ярослава Сеха*)

**4** К 95-летию *Майи Плисецкой*  
«Плисецкая – полюс магии»  
(подготовлен А.Ельцовой)

**10** **Ю.Мальцев.**  
Глазами художников

## ПРЕМЬЕРЫ

**12** **В.Модестов.** Московские балетные  
сезоны открылись премьерами

**16** **А.Максов.** Старый балет  
на новый лад

**18** **Л.Абызова.** Кто на новенького?

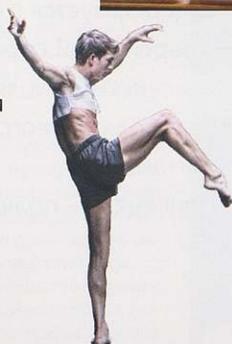


**ЮБИЛЕИ**

- 20 В. Модестов.**  
«Кремлёвский балет»  
Андрея Петрова

**ФЕСТИВАЛИ**

- 24 Т. Вольфович.**  
Два фестиваля под одним  
углом зрения

**ВРЕМЯ. ОТРАЖЕНИЯ**

- 31 В. Котыхов.** Чудесный

**РАЗГОВОРЫ О НАСУЩНОМ**

- 34 Е. Морозова.**  
Традиции, новаторство или?..  
(интервью художественного руководителя  
Театра имени Л. Якобсона России  
*Анриана Фадеева*)

**НА КНИЖНУЮ ПОЛКУ**

- 38** Издано в Санкт-Петербурге  
Обзор подготовила А. Ельцова

**КАФЕДРА**

- 42 Е. Потяркина.**  
«Русские сезоны» С. П. Дягилева в Испании

- 45 Т. Пашкова.**  
К вопросу о происхождении термина  
«народно-характерный танец»

**POST SCRIPTUM**

- 48 В. Уральская.** Начало (к юбилею журнала)

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».

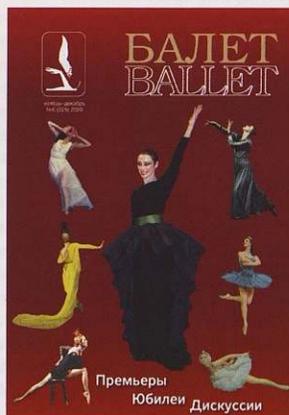
Выпуск издания осуществляется при финансовой  
поддержке Министерства культуры Российской Федерации,  
Департамента культуры города Москвы, Федерального  
агентства по печати и массовым коммуникациям.

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:

Майя Плисецкая  
и её роли.



# «Плисецкая – ПОЛЮС МАГИИ»

Она рифмуется с плакучими лиственницами,  
с персидской сиренью,  
Елисейскими полями, с Пришествием.  
Есть полюса географические, температурные,  
магнитные.  
Плисецкая – полюс магии.

*Андрей Вознесенский*

Каждая выдающаяся балерина являла ипостась и балета, и искусства вообще. Уланова – лирику, Семёнова – благородство, Максимова – гармонию юности. Плисецкая – это страсть и эмоция, возведенные в абсолюте. Полюсом магии и языческой богиней назвал Майю поэт Андрей Вознесенский, определив суть ее дарования.

Кажется, что танец был ее призванием с детства. Заслышав музыку, маленькая Майя начинала танцевать. Раздумий кем быть не было. Конечно же, балериной! Тем более что сама происходила из творческого рода Мессереров. Дядя и тетя – Асаф и Суламифь – блистали на сцене Большого. Было у кого поучиться! Мать Рахиль – талантливая актриса немого кино. Оттого, наверное, Майя соединила в себе пластическое и актерское дарования.

Плисецкая – новатор по сути своей. Чтобы полнее выразить себя на балетной сцене, она создала свой, «плисецкий», репертуар. Ей необходимы были новые образы, новый хореографический язык, новые сюжетные ходы. Так появились незабываемые Кармен и Айседора, Нина Заречная и Анна Каренина, Федра и «Болеро» Бежара. Но и традиционные, классические образы в интерпретации Плисецкой получали иное, современное звучание. Новым эталоном стали ее Китри, Раймонда, Одетта-Одиллия.

Когда жажда творчества переполняла, тогда Плисецкая снималась в экранizations русской классики, удивляя и зрителей, и профессионалов масштабом актерского дарования. Бетси Тверская, Полозова, Дезире Арто – настоящие актерские победы балерины.

Ее облик, манера двигаться, индивидуальность много лет служили источником вдохновения для знаменитого французского модельера Пьера Кардена. Это было настоящее творческое содружество: он создавал для ее балетов костюмы, она демонстрировала его платья на подиуме. Можно сказать, что стиль Плисецкой во многом повлиял на стиль Кардена.

Уйдя со сцены, Майя Михайловна не ушла из балета. Потому что просто не могла существовать вне его. В 1994 году Плисецкая организовала международный балетный конкурс «Майя». Она же стала председателем жюри и сформировала его состав. В 1995 году возглавила труппу «Имперского русского балета», созданного по ее инициативе.



**Майя Плисецкая.**

Фото Михаила ЛОГВИНОВА

Потребность осмыслить свой творческий и жизненный путь подвигла балерину на написание мемуаров. «Я, Майя Плисецкая...» – талантливая и неоднозначная книга, вызвавшая огромный интерес во всем мире. Она несколько раз переиздавалась в России и была переведена на одиннадцать языков.

Плисецкой посвящали стихи и музыку, для нее ставили балеты. Ее именем названы сорта цветов и астероид. Двадцатого ноября 2016 года в сквере на Большой Дмитровке был открыт памятник Плисецкой. На высоком постаменте застыла на пунтах вечная Кармен: локоны развиваются, руки вскинуты ладонями к небу: «Вот она, я!» В этом энергичном жесте вся ее непокорная натура.

20 ноября 2020 года легенде мирового балета Майе Плисецкой исполнилось бы 95 лет...

#### Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«И еще сцена Большого, нечеловечески прекрасная сцена Большого тоже была одной из причин, почему я не осталась на Западе. Перетанцевала я во всех престижных театрах мира. Но такой удобной, самой удобной во всей Солнечной системе, во всем мироздании сцены, как в Большом, не было нигде!.. Когда перед выходом, стоя в кулисе, я каждый раз с ознобом радости ожидала свою музыку, свое антре, чувство ни с чем не сравнимого счастья разливалось по всему моему телу. Еще три такта. Еще два. Еще один. Вот. Моя музыка. Ступаю на свою сцену... Она была для меня родным существом. Одушевленным партнером. Я разговаривала с ней. Благодарила ее. Каждая дощечка, каждая щербинка была мной освоена, обтанцована. Сцена Большого вселяла в меня чувство защищенности, домашнего очага».

#### Асаф Мессерер

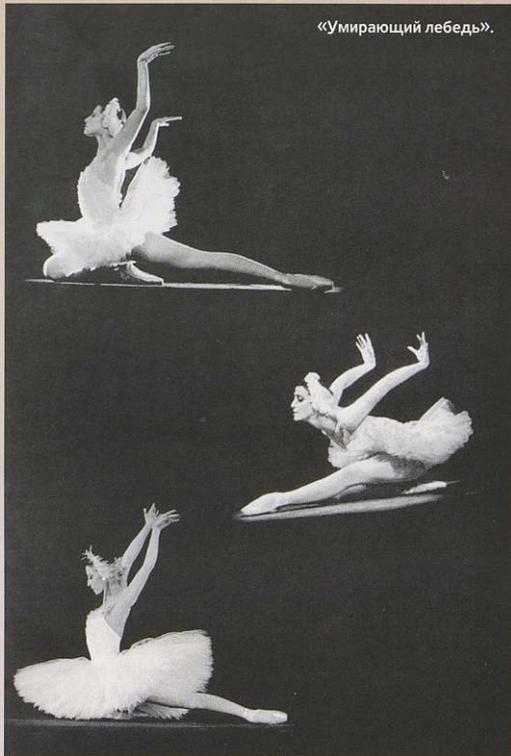
«Природа одарила ее необыкновенными данными. В удлинённых линиях тела, рук, шеи она несла, как сказал один критик, «переизбыток певчества». То, чего другие актрисы достигают тяжелым трудом, Майя одолевала с легкостью, как бы шутя...

Думаю, тема Майи в искусстве – это тема несогбенности. Полагать, что ее имя досталось ей без борьбы, – прекраснодушие. Она всегда боролась с обстоятельствами и со своими слабостями. «Борьба с людьми все равно будет. Но доказать что-то можешь, только преодолев себя. Не для того я родилась, чтобы сдаться!» – в этом она вся, в своем детски-запальчивом и непреклонном мужестве.

Она рано поняла, что ей на роду написано из всех слов о себе и формул выламываться, оставаясь неуловимой для них. На весь мир она прославилась как блистательная классическая танцовщица. Она царила во всех классических балетах – «Раймонда», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Лауренсия»... Там, где музыка и танец давали ей свободу импровизации, свободу трактовки без всякого пиетета перед предтечами (ибо она иначе видела и понимала мир!), Плисецкая выражала все, чего жаждало ее воображение, и насыщала старые балеты новизной своей личности и своей темы. Ее феноменальный прыжок нес экстаз и трагедию там, где для других это был просто прыжок. Она опережала развитие танца.

Ее Лебедь – это двадцатый век».

«Умиравший лебедь».



#### Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«Я исповедую и поныне, что поклоны – составная часть спектакля. Публика должна унести с собой не только впечатление от танца, но и весь имидж танцовщика, как виньеткой обрамленный пластическим благодарным ответом публике за приятие. От кометы в руках зрителя должен остаться хвост. Простите за дерзкое сравнение.

В «Экспромте» Якобсона я впервые полно вкусила и расположенность публики, и радость успеха, пьянящий рокот аплодирующих ладоней и азарт первопрочтения, но и внята в некоторых глазах недобрые прищурки зависти. Со всем этим я прошла всю свою жизнь».

#### Борис Львов-Анохин

«Почти все героини Плисецкой – мятежные, тревожные, иногда необузданные, шальные, они все делают очертя голову, отважно и отчаянно, всегда и во всем идут до конца, до края – в страсти, в протесте, в горе, в озорстве и веселье. Каждый их сценический поступок кажется абсолютно категоричным, бесповоротным, безоговорочным. Они действуют без всякой опаски, без оглядки, бесстрашно и одержимо. Но при всей стихийной непосредственности, даже безудержной размашистости натуры, они по-настоящему значительны, никогда не теряют достоинства.

Почти все героини Плисецкой одержимы, ослеплены, «отравлены» своей страстью, но это не делает их слабыми. Лучше всего ей удается изображение натур волевых, сильных. Героини Плисецкой уверены в своем непреложном праве любить и быть любимыми».

## Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«Мирта виделась мне персонажем сил потусторонних. Станцевать ее «управляющим кладбищем», «директором-распорядителем» по оживлению виллис, мне никак не хотелось. Она не должна была быть живой и привычной. От нее должен был идти в зал ледяной холод и ужас. В детстве моя тетка Эля читала мне историю Венеры Ильской. Как мраморная статуя, воздвигнутая в старом дворцовом парке, влюбилась в юношу. И он, помолвленный со сверстницей, шутя надел на мраморный палец обручальное кольцо. Конечно, все кончилось очень плохо. Что-то вроде «Каменного гостя» наоборот. Но история эта запала в меня глубоко. И станцевать мраморную богиню было привлекательно. Такой я ее и делала. Делала, не значит меняла самовольно движения. Но старалась придать каждому па свой задуманный смысл. Все арабески, пор-де-бра — через королевское величие, значимость, воровку, мистерию, тайну».

## Касьян Голейзовский

«Наиболее выразительными сценическими образами Плисецкой следует считать Одетту и Одиллию «Лебединого озера», как бы воплощающих в себе приводящий в изумление творческий диапазон ее таланта».

## Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«Я считала и считаю поныне, что «Лебединое» — пробный камень для всякой балерины. В этом балете ни за что не спрячешься, ничего не утаишь. Все на ладони: два образа — кисти, когда-то «черный» и «белый» акты танцевали две разные балерины — вся палитра красок и технических испытаний, искусство перевоплощения, драматизм финала. Балет требует выкладки всех душевных и физических сил. В полноги «Лебединое» не станцуеться... Наверное, я танцевала «Лебединое озеро» несовершенно. Были спектакли удавшиеся, были с огрехами. Но моя манера, принципы, кое-какие танцевальные новшества привились, утвердились. «Плисецкий стиль», могу сказать, пошел по миру. Со сцены, с экрана телевизора нет-нет да и увижу свое преломленное отражение — поникшие кисти, лебединые локти, вскинутая голова, брошенный назад корпус, оптимальность фиксированных поз. Я радуюсь этому. Я грущу...»

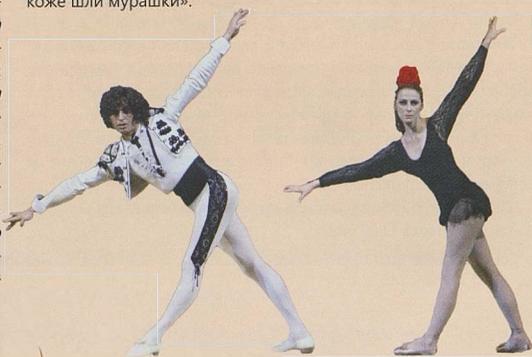
## Пьер Карден

«Впервые я увидел Майю в роли Кармен. Это было на фестивале в Авиньоне в 1971 году... Я был глубоко взволнован. Я не предполагал, что пластика человеческого тела может с такой точностью передать хрупкость смерти и жизни. Это было подобно удару молнии.

Как на сцене, так и в жизни Плисецкая отличается естественной элегантностью, но ее присутствие оставляет впечатление чего-то нематериального. В то же время за кажущейся хрупкостью ее облика вы без труда «разглядите» огненный темперамент. Эта ее двойственность особенно поразила меня

С Виктором Барыкиным (Хосе). «Кармен-сюита». Фото Дмитрия КУЛИКОВА

в роли Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». Ни одна балерина в мире не заставила меня пережить ничего подобного тому, что я испытал, когда смотрел этот балет с Плисецкой: у меня по коже шли мурашки».



С Сергеем Радченко (Гореро). «Кармен-сюита».

## Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«Я станцевала «Кармен-сюиту» около трехсот пятидесяти раз. В одном Большом — 132. Станцевала по всему миру... Меня хвалили пресса, меня ругала пресса. Но публика принимала спектакль с восторгом, упоением, радостью. Это ли не высшая награда за мое упрямство, веру, фанатизм, убежденность?..»

## Вадим Гаевский

«Эмблемой ее творчества стал неповторимый прыжок. Его рисунок и ритм, его метафорические мотивы в различных сценических ситуациях были различны... Прыжок Плисецкой — ярчайшая гипербола творческой воли. В нем — жажда быть, состояться, воплотить себя вопреки умяляющим резонан и силам. В этом прыжке — росчерке в высоте — Плисецкая оставила свой подлинный образ. И сразу же дала сжатую формулу своего пути и своих устремлений».

## Лауренсия.

Фото музея Большого театра



## Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«Ваганова — царица балетной педагогики. Я редко жалею о чем-нибудь, но всю жизнь буду жалеть, что училась у Вагановой так мало — всего три месяца. Ее уроки давали удивительное сочетание академической, идеальной «грамотности» и в то же время полной раскрепощенности, сознание своей власти над собственным телом. Неслучайно все ученицы Вагановой так владеют классикой. И я всю жизнь жалею, что не смогла принять этого царственно-щедрого, великодушного предложения Вагановой».

## Наталья Рославева

«Легким изменением рисунка движений, скульптурной позой она лепит разные, непохожие друг на друга образы... Способность Плисецкой к перевоплощению поистине удивительна. Проникая в самую сущность образа, она передает и его национальный характер — в «Хованщине» ей веришь, что она действительно персиянка, в «Бахчисарайском фонтане» — гордая грузинка, в «Коньке-Горбунке» — павой плывущая, величавая русская красавица, в «Спартаке» — гречанка античных барельефов.

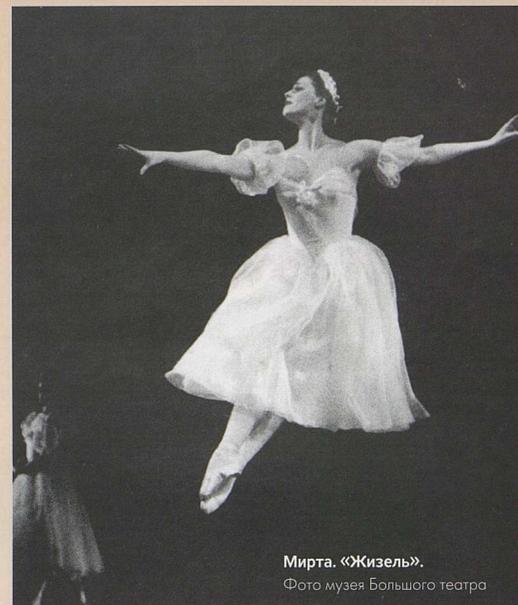
В ее сценических созданиях особая правда — это правда образа, рожденного в танце, со свойственной ему одному мелодичностью певучих движений, переливающихся одно в другое и как будто никогда не останавливающихся».

## Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«Я училась на кино. Меня много снимал для хроники оператор Хавчин, потом я ходила смотреть. Все, что было плохо, я старалась исправить сама. Счастье мое было в том, что я смотрела на себя не влюбленными глазами, но с ужасом. Поэтому я в состоянии была что-то исправлять».

## Андрей Вознесенский

«Она самая современная из наших балерин. Век имеет поэзию, живопись, физику — не имеет балета. Это балерина ритмов XX века. Ей не среди лебедей танцевать, а среди автомашин и лебедок! Я ее вижу на фоне чистых линий Генри Мура и капеллы Роншан. «Гений чистой красоты» — среди издерганного, суматошного мира. Красота очищает мир. Отсюда планетарность ее славы. Париж, Лондон, Нью-Йорк выстраивались в очередь за красотой, за билетами на Плисецкую. Как и обычно, мир ошеломляет художник, ошеломивший свою страну. Дело не только в балете. Красота спасает мир. Художник, создавая прекрасное, преображает мир, создавая очищающую красоту. Она ошеломительно понятна на Кубе и в Париже. Ее абрис схож с летящими египетскими контурами. Да и зовут ее кратко, как нашу сверстницу в колготках, и громкоподобно, как богиню или языческую жрицу, — Майя».



Мирта. «Жизель».

Фото музея Большого театра

## Родион Щедрин

«До встречи у Брик я Майю на сцене ни разу не видел — балетоманом не был. А услышав запись, — Майя исполняла музыку из прокофьевской «Золушки» — оказался покорён и как музыкант. У балетных есть такой стишок: «Нет поведи печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». В Майином же исполнении музыка Прокофьева казалась абсолютно естественной. Добавьте к этому комментарии Лилии Юрьевны: «Красавица! Лучшей фигуры в театре нет! Огромные глаза!» ...Большой театр заказал мне музыку к балету «Конек-Горбунко». Хореограф Радунский предложил мне походить на балетные репетиции, чтобы «подышать этим воздухом». Так я попал на один из утренних балетных классов, где занималась Майя. С Майей мы в то время изредка сталкивались на каких-то премьерах, кивали друг другу.

...Нас просто свёл Господь Бог. Мы совпали».

## Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«А самое главное — мне повезло не только потому, что я встретила хорошего мужа, но и потому, что он оказался композитором. Гениальным, по моему скромному убеждению. Говорю и как слушатель, и как исполнитель. Щедрин продлил мою жизнь на сцене, потому что написал для меня свои замечательные балеты».

## Морис Бежар

«...Если Майя чего-то хочет, она этого добивается. И она приехала ко мне и танцевала у меня «Болеро», в исполнении Майи я обнаружил некую духовность, которая возвысила этот балет до божественных вершин, и страстность, которая придала ему эротизм.

...С Майей я нашел Бога и обрел стремление к абсолютному».

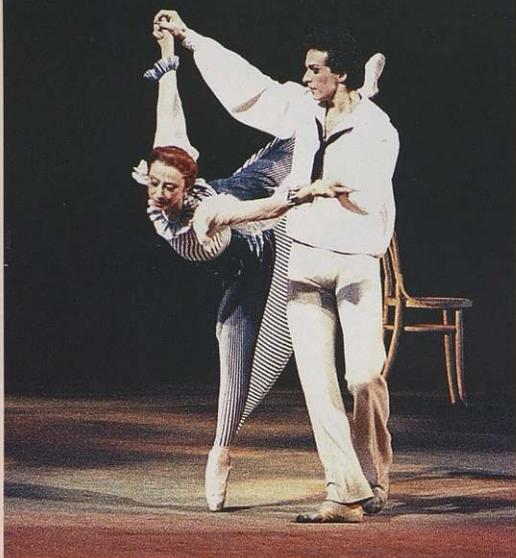
## Федра.

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



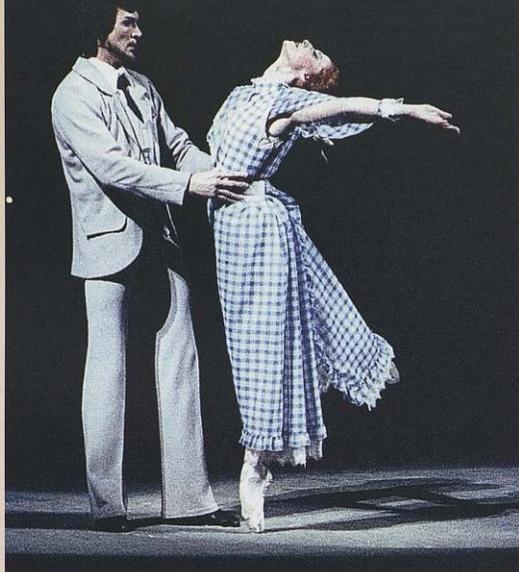
Анна Сергеевна. С Борисом Ефимовым (Гуров).  
«Дама с собачкой».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



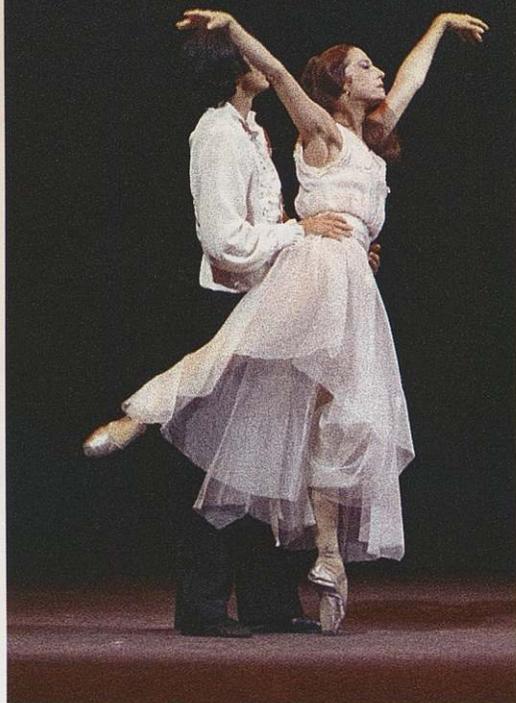
Нина Заречная. С Александром Богатыревым (Треплев).  
«Чайка».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



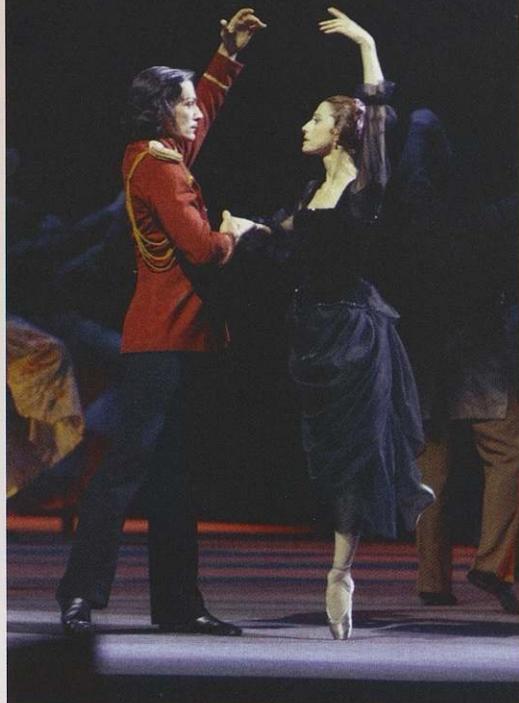
Анна. «Анна Каренина».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Анна. «Анна Каренина».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Китри. «Дон Хихот».  
Фото Евгения УМНОВА



Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«Я сошла с ума. Бредила. «Болеро» должно стать моим. Пускай я не первая. Я стану первой. Это мой балет. Мой!»

Серж Лифарь

«Майя – прекрасная дочь Терпсихоры. Я зачарован ее искусством, ее незабываемым исполнением «Умиряющего лебедя». Только одна Анна Павлова достигала такого художественного воплощения, граничащего с волшебством, когда Жизнь и Смерть, Тело и Дух – в неразрывном сплетении – воспевали их единство и излучали Тайну нашего Искусства в поисках Идеала и Красоты».

Джон Ноймайер

«Уникальность Майи в том, что она гениально воплощает движение... Когда танцует Майя, никогда не видишь па. Это всегда чистый поток танца, который опьяняет своей страстностью. Вот почему я так горячо и бесконечно люблю Майю».



Роза. «Гибель розы».  
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Матс Эк

«Майя Плисецкая дала новое измерение женскому классическому танцу. В высшей степени отвечая всем обычным требованиям, которые можно предъявить прима-балерине, Майя, благодаря своей исключительной энергии, страстности и человеческой харизме вывела на балетную сцену живую, полнокровную женщину».

Ее выдающиеся прыжки приводили в движение воздух и одновременно убеждали нас в том, что это было бы невозможно без прочного контакта с землей».

Из книги «Я, Майя Плисецкая...»

«Несколько лет назад, к моей очень круглой дате, японское телевидение подготовило милый красочный фильм из моих последних выступлений в Токио. Прислали мне в Москву видеокассету. Проглядев ее, я удовлетворенно крикнула и сказала в сердцах Щедрину:

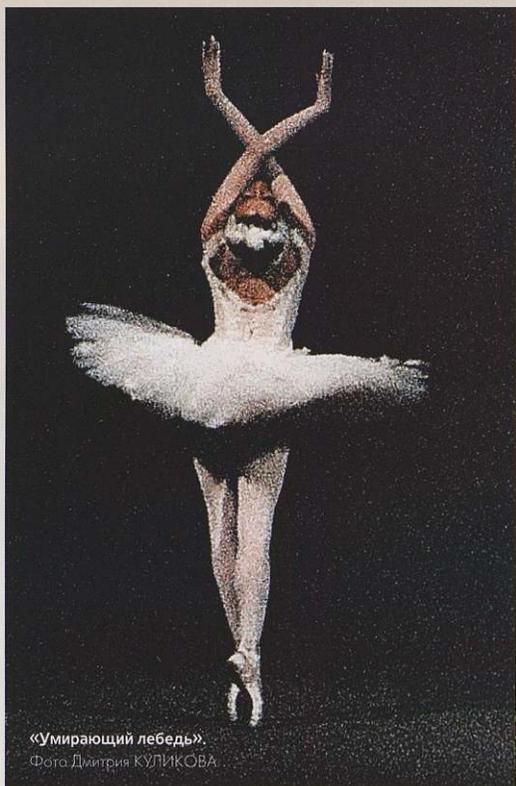
– Кажется, только теперь я научилась танцевать... И сказала правду. Но поздновато, черт возьми».

Материал подготовила Анна ЕЛЬЦОВА

Фотографии из архивов музея Большого театра и редакции

С Борисом Ефимовым. «Дама с собачкой».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«Умиряющий лебедь».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА

# Глазами художников



«Маяя Плисецкая с веером».

Борис Мессерер.



«Маяя Плисецкая».

Евгений Зевин.



«Маяя. Кармен-сюита».

Виктор Дувидов.

Майе Плисецкой поклонялись художники, скульпторы, композиторы, балетмейстеры, кутюрье, журналисты и фотографы. Её юбилей – это возможность поклониться её дару приводить в восторг публику, зрителей, людей, с которыми она общалась, и вспомнить с грустью и радостью эту великую женщину.

Предлагаю читателям увидеть небольшую подборку предметов искусства в разных стилях и техниках, посвящённых Майе, и ещё раз вспомнить её образы и роли.

Юрий Мальцев – искусствовед, коллекционер

Гран-при «Маяя».

Виктор Митрошин.





«Грация. Май».  
Ином Мансуров.



«М.Плисецкая в партии Одетты».  
Галина Чечулина.



«Майя Плисецкая».  
Александр Бурганов.



М. Плисецкая в балете  
«Конёк-Горбунок».  
Марина Андреева.



«Кармен».  
Олег Закоморный.



М. Плисецкая  
в балете  
«Анна Каренина».  
Марина Андреева.

# МОСКОВСКИЕ БАЛЕТНЫЕ СЕЗОНЫ ОТКРЫЛИСЬ ПРЕМЬЕРАМИ



Сцена из балета «Девятый вал».  
Фото Натальи ВОРОНОВОЙ (Большой театр)

*В сентябре, открывая сезон, Большой театр представил мировые премьеры одноактных балетов под общим названием «Четыре персонажа в поисках сюжета», а Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко – концерт «ГАЛА-БАЛЕТ», программа которого состояла из произведений западных и русских, классических и современных танцевальных направлений, стилей и форм, что, по мнению его организаторов, свидетельствует об уникальной миссии искусства объединять всех людей доброй воли перед лицом опасных вызовов.*

Екатерина Крысанова и Владислав Лантратов. «Девятый вал».  
Фото Натальи ВОРОНОВОЙ (Большой театр)



Царившая в зрительных залах атмосфера праздничного ожидания чего-то необыкновенного бывает в театрах только в дни выдающихся премьер. Москвичи не скрывали радости послабления карантинного режима из-за COVID-19, встречи с любимыми артистами и вечно молодым искусством танца. Праздник не портили ни специальная «противовирусная рассадка», ни обязательные защитные маски. Соскучившиеся по живому балету зрители были добры и снисходительны, сопровождая каждое выступление артистов бурными, продолжительными аплодисментами.

Появлению в Большом театре сразу четырех балетных премьер мы обязаны долгой паузе в работе труппы и креативу ее руководителя Махара Вазиева. Именно ему пришла в голову счастливая мысль увлечь заскучавших без любимого дела артистов новыми мини-балетами, поставленными специально для них зарубежными хореографами – пока еще не очень именитыми, но творчески активными. Отечественных хореографов в этот проект почему-то не позвали.

Первым представил свой «сюжет» американский хореограф пуэрториканского происхождения Брайн Ариас. Вдохновили его на сей подвиг вынужденное из-за коронавируса безделье и желание «поработать с русскими артистами, окунуться в русскую культуру». Ее эмоциональную суть балетмейстер разглядел

в картинах Ивана Айвазовского. Так родился балет «Девятый вал», поставленный на симфоническую музыку Глинки и Римского-Корсакова, с вкраплением фортепианного переложения романса «Жаворонок». Дирижеру Павлу Клиничеву пришлось изрядно поколдовать над этим музыкальным миксом из трудно сочетаемых ингредиентов.

Действие разворачивается на фоне видеoinсталляций (художник Табеа Ротфукс), оживляющих узнаваемые полотна Айвазовского – от «Девятого вала» до «Ночи на Черном море» и «Гнева морей». Однако балет Ариаса – не иллюстрация картин гениального мариниста-романтика, а создание пластического образа моря – тихого и бурлящего, ласкового и грозного, иногда равнодушного, чаще мятежного, но величественного и прекрасного в своей созидательной и разрушительной мощи...

Соединение современной пластической лексики с приемами классики и неоклассики, наполнение привычных движений из старых балетов эмоциями сегодняшнего дня позволили хореографу создать неповторимое зрелище морской стихии, воплотить которую он поручил звездам Большого театра Екатерине Крысановой, Евгении Образцовой, Артемию Белякову, Владиславу Лантратову и артистам балета, а управлять ею – Якопо Тисси, танцовщику яркого дарования. Презрев законы земного притяжения, артист жил танцем. Он – alter ego постановщика и пластическое воплощение властного Эола: то лёгок и ласков, как дуновение ветерка, то стремителен и порывист, как вестник бури, то стихий и шквалист, как ураган...

И все-таки общее впечатление от балета какое-то уж очень благостное. Не блеще оно в спектакле заявленного в афише и на заднике сцены «девятого вала».

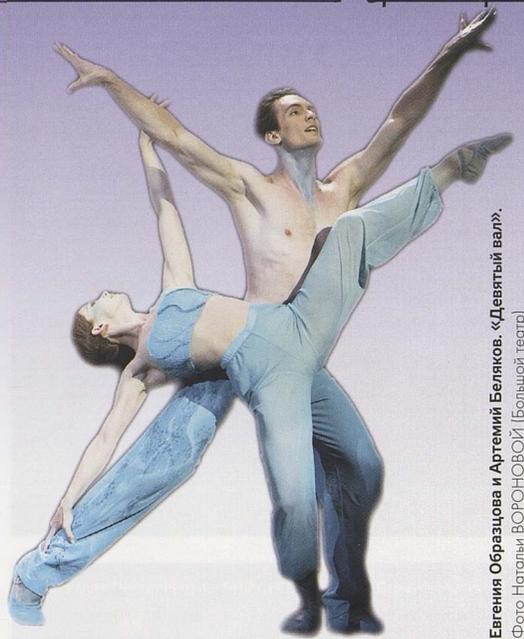
Миниатюра итальянца Симоне Валастро «Just», переведенная у нас как «Всею лишь», – это метафизическая пластическая абстракция на тему любви, вдохновленная библейской «Песнью Песней» и музыкой Дэвида Ленга. По крайней мере, так считает постановщик, которому не откажешь ни в оригинальности представления темы, ни в изяществе ее хореографического решения с умело вплетенными цитатами из произведений маститых коллег по балетному цеху. Нынче это модно.

Используя лирическое толкование «Песни Песен», что «Бог – это любовь», а, значит, страсть и самопожертвование любящих – это две половинки истинной любви, Валастро делает апофеозом балета необычный танец, который полон любви и страсти, но исполняется так легко и воздушно, словно артисты не танцуют, а парят в воздухе, подобно душам влюбленных. Исполнили это чудо Ксения Аверина, Ксения Жиганшина, Маргарита Шрайнер, Дмитрий Дорохов, Никита Капустин.

«Fading / Уяснение» болгарина Димо Милева, поставленное на фортепианную музыку Энрике Гранадоса, – номер настроенческий, попытка воплотить в пластике ощущения паники и страха, которые испытывает человек в минуты предчувствия смертельной опасности и ее трагической развязки. Ситуация экстремальная, но не персонифицированная. Артисты, одетые в стиле унисекс – бежевые брюки и белые рубашки – танцуют достаточно отстраненно. И только трогательное женское соло в финале возвращает всех к повседневной жизни.

После шума и движения порой наступает тишина. Всё будто замирает. Об этом мини-балет французца Мартина Шекса «Silent / Тишина», вдохновленный музыкой Арво Пярта и одноименным стихотворением Тютчева, на что указывает сам хореограф.

*Лишь жить в себе самом умей –  
Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно-волшебных дум;  
Их оглушит наружный шум,  
Дневные разгонят лучи,  
Внимай их пенью – и молчи!..*



Евгения Образцова и Артемий Беляков. «Девятый вал».  
Фото Натальи ВОРОНОВОЙ (Большой театр)

Основной образный элемент оформления спектакля – высшее над сценой гигантское кольцо (сценограф Томас Мика), символизирующее не то целостность и единство, не то вечность и бесконечность. А дальше – тишина... Нарушали ее только зрители, которые сопровождали каждый из четырех мини-спектаклей бурными, продолжительными аплодисментами.

«Мир не будет прежним...» – эти слова Лорана Илера – друга балета Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко – стали своеобразным эпиграфом премьерного концерта «ГАЛА-БАЛЕТ». Открыл его цыганский танец из балета «Лауренсия» (1939) Вахтанга Чабукиани, исполненный в честь юбилея выдающегося грузинского танцовщика. Вообще-то на сцене театра шел свой балет на этот сюжет, «Дочь Сталини» (1955) назывался. Поставил его Алексей Чичинадзе на музыку Глиэра.

Затем недавние выпускники старейших балетных школ России Елена Соломянко и Евгений Жуков вдохновенно исполнили миниатюру «Возьми меня с собой» польского хореографа Роберта Бондари на музыку группы «Radiohead».

Классическая хореография была представлена несколькими *pas de deux*. Петербуржец премьер Михайловского театра Леонид Сарафанов продемонстрировал виртуозную технику и вдохновенный поэтический танец как сольно в вариациях, так и в дуэте с Натальей Сомовой в сцене из «Спящей красавицы». А любимцы московской публики Георги Смилевски и Анастасия Першенкова блестяще станцевали комический «Странный дуэт» Дмитрия Брянцева под музыку Иоганна Штрауса, оживив на миг этот старый анекдот.

Волшебное *pas de deux* из балета Ролана Пети «Моя Павлова» на музыку Жюль Массне с чувством исполнили Иван Михалёв и изящная Оксана Кардаш. С ее появлением сцену будто захлестнуло половодье чувств – тонких, нежных, трепетных... На какой-то момент перед глазами всплыли балетные образы великой Анны Павловой из старых кинохроник, воспоминаний восторженных современников, фантазий и дивных снов.

Ксандер Парш, первый и пока единственный англичанин-премьер Мариинского театра, перепутав открытие сезона в столичном театре с актерским капустником, лихо отпрыгал забавную безделушку Эрика Готье «Балет 101».

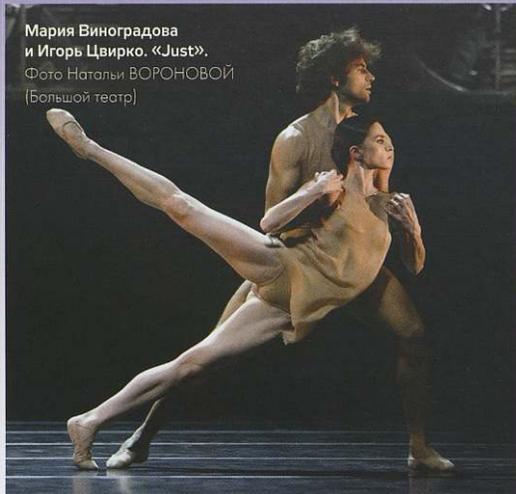
Светлана Захарова и Якопо Тисси. «Silentium».

Фото Натальи ВОРОНОВОЙ (Большой театр)



Мария Виноградова и Игорь Цвирко. «Just».

Фото Натальи ВОРОНОВОЙ (Большой театр)



Одним из самых эротичных и загадочных современных балетов о женской страсти и о борьбе двух начал: мужского и женского является балет Анжелена Прельжокажа «Парк» на музыку Моцарта. Нынешние его герои в исполнении Марии Бек и Дениса Дмитриева не копируют именитых предшественников – Изабель Герен и Лорана Илера, на которых ставился балет, а предложили свое виденье пути любви в «версальских кущах». Дмитриев убедителен в стремлении разбудить и победить «спящую красавицу» Марии Бек, а его страстный поцелуй в финале дуэта нашел отклик в зрительном зале. Сам же финал с кружением любимой – блистательная находка хореографа Анжелена Прельжокажа.

Эрика Микиртичева и Денис Дмитриев интересно, но очень уж сдержанно показали страстную «Кантату» итальянца Мауро Бигонцетти – хореографа магнетического обаяния, дьявольского темперамента и глубинной эротики.

Соллист Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко Максим Севагин, увлеченный со времен учебы в академии Вагановой хореографическим творчеством, представил на суд публики дуэт из балета «Ромео и Джульетта», который он ставит по заказу театра, в старательном, но лишенном юношеской страсти исполнении Ксении Шевцовой и Ивана Михалёва. Пока это только эскиз, в котором чувствуется влияние великих

предшественников. Любопытно, каким получится спектакль и станет ли он вкладом в современную балетную шекспириану?

Закончился «ГАЛА-БАЛЕТ» красиво задуманным, но торопливо исполненным дивертисментом звезд Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко из «Пахиты» Минкуса в постановке Мариуса Петипа (М. Бек, Ж. Губанова, Е. Иванова, О. Кардаш, Н. Клеймёнова, А. Лименко, Е. Соломянко и Д. Соболевский). Положение спасала только великолепная Оксана Кардаш. Ее танец завораживал, было ощущение физического единения балерины со своей героиней, казалось, что музыка и танец рождали на глазах зрителей образ великой всепобеждающей силы Любви.

В иных условиях концерт «ГАЛА-БАЛЕТ» был бы встречен спокойнее и строже, однако, сегодня этот хореографический коктейль из классики, неоклассики, элементов модерна и собственных пластических находок балетмейстеров кажется провидческим предупреждением, оставляющим горестное полевкусие не закончившейся трагедии, но дающим надежду на выздоровление. Поэтому – вполне заслуженные аплодисменты и цветы благодарной публики.

Валерий МОДЕСТОВ

Фотографии предоставлены пресс-службой театров

Екатерина Крысанова и Владислав Лантратов. «Fading».

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ (Большой театр)



Мария Виноградова и Игорь Цвирко. «Fading».

Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр)



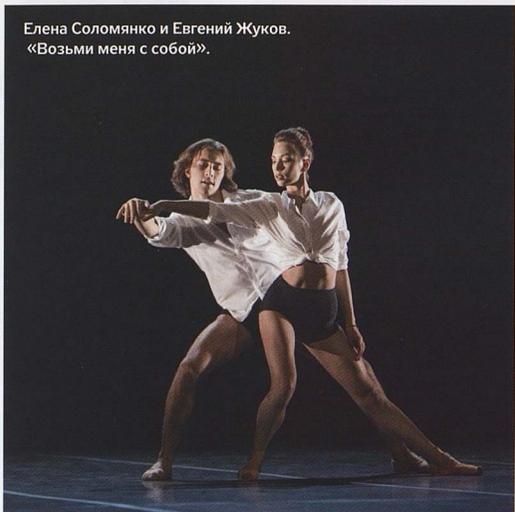
Жанна Губанова и Сергей Мануйлов. «Золушка».



Ксения Шевцова и Иван Михалев. «Ромео и Джульетта».



Елена Соломянко и Евгений Жуков. «Возьми меня с собой».



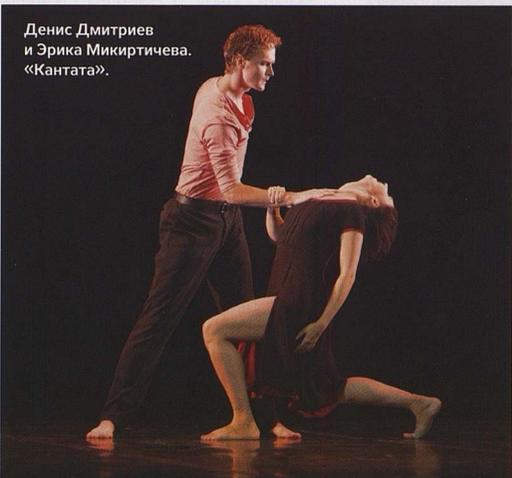
Анастасия Першенкова и Георги Смилевски. «Странный дуэт».



Мария Бек и Денис Дмитриев. «Парк».



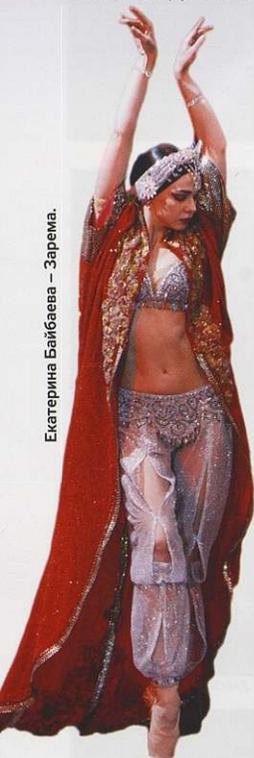
Денис Дмитриев и Эрика Микиртичева. «Кантата».



# СТАРЫЙ БАЛЕТ НА НОВЫЙ ЛАД

Нелепо было бы утверждать, что Константин Иванов не ценит «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Захарова, премьера которого состоялась в 1934 году, или не считает для себя неким образцом. Но Иванов достаточно восприимчив к искусству, чтобы, предлагая собственное хореографическое высказывание, обойтись без усердного подражания предшественнику, даже безоговорочно признанному. Доказательство тому – его авторский спектакль, увидевший свет рампы Марийского государственного театра оперы и балета имени Э. Сапаева сразу после выхода труппы из карантинной изоляции.

Екатерина Байбаева – Зарема.



Задумав свою хореографическую позу, Иванов обратился непосредственно к литературному первоисточнику Пушкина. Его строки и стали для зрителя «путеводителем» по сценической интриге. Сохранив в качестве персонажа жениха Марии, правда, переименованного по сравнению с либретто Николая Волкова в Станислава, постановщик избавил публику от лицемерия его убийства. Без крови обошлись в Йошкар-Оле и в истории Заремы, чей трагический конец остался за скобками сценического повествования. С драматургической точки зрения все сюжетные коллизии, начиная с первой встречи Марии и Станислава, сохранены. Но и они подверглись корректировке.

Иванов, ощутивший потребность в увертюре с музыкальными лейтемами, заказал сочинение интродукции главному дирижеру театра Григорию Архипову. Этот небольшой фрагмент, удачно дополнивший партитуру Асафьева, начинается спектакль. Без всякого пролога он переходит в полонез отца Марии – князя Славомира (Кирилл Паршин) и его гостей. Однако прежде

чем стремительные танцы знатных поляков – краковяк и мазурка – завладеют публикой, глаз зрителей сосредоточится на странных скульптурах полуобнаженных и обнаженных женщин, которые развешаны над сценой. Терзаясь догадками, так и не удалось разгадать замысла художника-постановщика (автора эскизов декораций и костюмов) Владимира Королева.

Не меньше вопросов вызвал фасад княжеского дворца. Обитать в нем скорее пристало какой-нибудь сказочной Белоснежке, но никак не вельможному пану. Правда, декорация хорошо впитала краски софитов и заиграла в зареве пожара. Королев и прежде сотрудничал с театром имени Сапаева, но всякий раз убеждаешься, что именно опыт работы в драматическом театре никак не отпускает мастера на просторы Терпсихоры. Необычны для оформления классического балетного спектакля плоскостные решения художника: ограниченный черными холстами прямоугольник неба, по которому плывут мирные облака, а затем взвиваются клубы черного дыма и пепла пожара. Однако голые деревья на заднем плане с самого начала словно готовы обуглиться в огне. Декорации Королева могут быть изощренно эстетичны, как, например, покои в гареме, но они все равно сохраняют некую мюзик-холльную стилистику. Такими, к примеру, панели фигурных решеток и неправдоподобно огромный серп луны. Красиво, как грозди винограда, свисают декоративные падуги, поэтично море, сверкающее мириадами огоньков в окружении белоснежных гор. Восхищение вызвала оригинальная конструкция в картине «Спальня Марии»: волшебные раскрывающиеся под звуки арфы веерные конструкции. В момент смерти Марии эти «павлиньи хвосты» так же медленно складываются и исчезают. Великолепен добротный



Сцена «Польский бал».

Константин Иванов – Гирей.



портал, напоминающий военные доспехи «крылатых гусар» – элитных войск Речи Посполитой. Удачны костюмы – роскошный халат Заремы и, бесспорно, все выразительные наряды Гирея.

Но вернемся к танцу. В хореографической структуре Иванов решительно переосмысливает традиции драмбалета с эстетических позиций сегодняшнего дня. Сохраняя театральность, в изложении сюжета избавляется от лишнего, по его мнению, мизансцен. Для этого переkreивается нотный материал, делаются музыкальные купюры. Танцовщики труппы выпестованы самим Ивановым. Проявляя публике их достижения, балетмейстер играет танцевальными жанрами. «Исторический» полонез разбавляет виртуозная четверка юношей-классиков. Друзья Марии (Роман Стариков, Артем Васильев, Александр Глушков и Даниил Коростылев) появляются еще не раз. Вместе с подругами Марии (Яна Дмитриева, Анна Дегтярева, Светлана Сергеева и Линда Печникова) они вальсируют среди гостей, более того – исполняют развернутый Pas d'action, поставленный на бурную музыку «родной» асафьевской увертюры к спектаклю.

К слову, именно в вальсе мы впервые знакомимся с Марией и Станиславом. Едва намечена мизансцена соединения влюбленных князем Славомиром, и вот уже герои сливаются в легком дуэтом танце. Сам в прошлом прекрасный исполнитель «маховых» движений pas de chat и jeté entrelace, Иванов активно использует их в своей хореографической лексике. Подмостки то заполняются людьми, то пустуют, оставляя влюбленных наедине. После массового вальса на обезлюдившей сцене вполне естественно воспринимается лирическое свидание Марии и Станислава. Возвышенно-чистые чувства они продолжают изливать в дуэте, музыка которого известна как «Вальс Марии и Вацлава» в спектакле Захарова. Но этот вальс окажется последним свиданием молодых людей. Так, чередуя классику и характерный танец, Иванов подводит зрителя к кульминации первого акта – вторжению татар. Образ бешеной скачки передает танец полудикого полчища. И вот он сам – грозный Гирей-Иванов, с развивающимися крыльями черного плаща, как смурч, иссушающий источники, гибельный для всего живого. Крушитель черепов галопирует во главе воинов, безжалостно подстегивая воображаемого коня, наотмашь стегая бичом наездников. В раболопном страхе склоняются они перед своим предводителем. Повелительным жестом направляет Гирей свои орды и рисунок танца кордебалета все усложняется, «закручивается». Фронтальные прыжки sauté de basques, révoltade, double assemblé сменяются движениями по кругу. Причем внешний круг артистов, описывающий траекторию по часовой стрелке в pas de poisson, chaîne, soutenue, «вступает в конфликт» с внутренним, который движется в противоположном направлении, тем самым зрительно усиливая динамику и предельно взвинчивая напряженность сцены.

Гирей-Иванов приковывает к себе внимание с первых мгновений. Артист обладает редкой способностью заполнить собой пространство. Даже в момент статики он передает мысль

и состояние. Это особенно впечатляет в финале первого акта. Древком кнута бесцеремонный завоеватель поднимает поникшую голову Марии, но, взглянув ей в глаза, неожиданно для самого себя превращается в каменное изваяние, достойное резца скульптора.

Иванов – артист психологического театра. Сложные душевные переживания испытывает его Гирей, потерявший интерес к прежде любимой жене Зареме. В неукротимом мужском сердце пробуждается неведомая доселе нежность. Расширяется сознание этого Гирея, происходит, выражаясь языком Ломоносова, «образование души». Теперь жест Гирея, касающегося руки Марии, не просто ласков – он осторожен и почти робок. А безупречное мастерство Иванова в «поддержках» превращает дуэты в экспрессивные диалоги с Заремой и Марией. Это дуэты-переживания, поскольку техника здесь движима эмоциями и подчинена эмоциям.

Два разных настроения передают томный, полный неги, завлекающий Гирея в царство наслаждений танец Заремы (Екатерина Байбаева) и безмятежно веселый, «журчащий» танец второй жены Гирея – Айше (Ксения Царегородцева).

Екатерина Байбаева проявила себя исключительной драматической актрисой и в ураганной страсти, и в страданиях Заремы. Ее глубокая душевная рана кровоточит едва ли не сильнее, чем та, что смертельно нанесена кинжалом ревнивицы в спину Марии.

Кристина Михайлова ведет роль Марии тонко, модулируя различные нюансы настроений своей героини. В ее воспоминаниях вновь возникает образ Станислава. А перед зрителем разворачивается еще один лирический дуэт с исполнителем партии – Артёмом Веденкиным. В своих грезах Мария опять вальсирует с женихом, взлетает в его сильных руках, скользит в pas gála мазурки...

Любопытно сравнить «Татарскую пляску» – шедевр Захарова – и эту кардинальную сцену в интерпретации Иванова, который не стремится соревноваться с предшественником. У этих кульминационных в обоих спектаклях эпизодах разная «идеология». У Захарова Гирей безутешен и подавлен, а верный военачальник Нурали пытается возродить в его душе ратные мысли. Гирей Иванова сам оказывается в гуще воинов, будто хочет заглушить былой отвагой душевную тоску. Все тщетно. Кровавый серп луны освещает уже утраченного боевой пыл порабитителя народов. По его знаку татары тихо исчезают. Отныне утешение Гирей найдет в струях возведенного им «фонтана слез». В них он увидит призрак Марии, а, пригубив живительной влаги и омыв лицо, Гирей лишь здесь обретет, наконец, мир.

Александр МАКОВ  
Фото Евгения НИКИФОРОВА



Кристина Михайлова – Мария,  
Константин Иванов – Гирей.

Фотографии предоставлены пресс-службой театра



Сцены из «Concerto DSCH».



## Кто на новенького?

*Мариинский театр, одним из первых принявший зрителей после карантина, открыл свой 238-й сезон. Сразу стало понятно, что он будет непростым. Измерение температуры на входе, маски и перчатки, в буфете кофе в разовых бумажных стаканчиках и бутерброды в коробочках. Впрочем, эти приметы нынешнего быта, похоже, не портят настроения зрителям. Даже тревожные репортажи о внушительных трещинах на стенах исторического здания публику не испугали. Народ соскучился по театру, а уж по балету тем более.*

**Н**еудивительно, что 24 сентября «Вечер балетов Алексея Ратманского» прошел с аншлагом.

Программа включала три одноактных балета, один из которых был объявлен премьерой.

Открыл вечер «Лунный Пьеро» на музыку Арнольда Шёнберга. Ратманский поставил этот балет в 2009 году специально для примы труппы Дианы Вишнёвой в рамках программы «Красота в движении». Кроме балерины в нем заняты три танцовщика. Образ, созданный Вишнёвой, вызвал много неоднозначных толков. Кто-то увидел в ней Коломбу, кто-то Пьеро, кто-то Луну, сводящую с ума окружающих в лице трех партнеров. К общему мнению пришли тогда только в одном – Вишнёва была абсолютным центром представления.

Ныне акценты сместились. Виктория Терёшкина и ее партнеры (Александр Сергеев, Кимин Ким и Константин Зверев) – персонажи-маски *commedia dell'arte*, среди них нет главного героя, они равноправны, и все одинаково одурманены Луной. В результате происходящее на сцене привлекает мелькающими, как в калейдоскопе, ситуациями, связывающими персонажей. Вокальный цикл Арнольда Шёнберга на 21 стихотворение Альбера Жиро в переводе на немецкий прозвучал в исполнении меццо-сопрано Юлии Маточкиной. В программке зрители могут прочитать перевод Майи Элик на русский язык, который позволит убедиться, что хореограф не пытается иллюстрировать

поэтические строки буквально, однако их настроение передается. А настроение это моментально меняется, оно то полно надежд, то печали, то игривости, то безысходной тоски. Например, у Альбера Жиро звучит:

*Желанья – ужас в них и сладость –  
Пронизывают волны света.  
Вино, что только взглядом пьют,  
Ночами льет луна на землю.*

*В святом неистовстве поэт,  
Напитком упивая лунным,  
В восторге к небу обратил  
Лицо и жадно пьет, шатаясь,  
Вино, что только взглядом пьют.*

И зрители «взглядом пьют» и ужас, и сладость.

Балет «Семь сонат», ровесник «Лунного Пьеро», поставленный в 2009 году для труппы Американского театра балета (American Ballet Theatre), значится премьерой. Для сцены Мариинского театра он таковым и был.

«Семь сонат» на музыку Доменико Скарлатти, в оформлении художников Бреда Филдса (по свету) и Холли Хайнс (по костюмам) планировали показать на Международном фестивале ба-

лета «Мариинский» весной этого года, петербургские артисты готовили партии с одной из первых исполнительниц Стеллы Абрера (Stella Abbrera), после начала карантина Ратманский проводил репетиции дистанционно. Работа не пропала даром, и весенняя премьера осуществилась осенью.

«Семь сонат» бессюжетны, а рассказать, вернее, прочувствовать их вполне возможно. Они об отношениях женщины и мужчины. Задействованы три пары (Екатерина Кондаурова – Роман Беляков; Мария Хорева – Филипп Стёпин; Алина Сомова – Роман Малышев). Сразу возникает ассоциация с маленьким шедевром – балетом «В ночи» на музыку ноктюрнов Шопена американского хореографа Джерома Роббинса, давно украшающим репертуар Мариинки. Романтическая музыка и романтическая ночная атмосфера у Роббинса сочетаются с глубоким психологизмом, а потому разгадать

загадку этого опуса невозможно. Ратманский обошелся без психологизма и индивидуализации дуэтов – они похожи друг на друга. В отношениях пар немного лиризма, немного озорства, чуть-чуть драматизма. Нотку индивидуальности внесли двое: Екатерина Кондаурова манила

темой загадочной красоты, Роман Малышев – изяществом и легкой иронией.

Завершивший программу «Concerto DSCН» на музыку Второго фортепианного концерта Дмитрия Шостаковича – трижды старичок: на сцене Мариинского театра он был поставлен в 2013 году, а родился еще раньше – в 2008-м в труппе New York City Ballet. Несмотря на то, что балет краток – всего 20 минут – он многолюднее двух других: пять солистов (Мария Ширинкина, Ксандер Париш, Надежда Батоева, Кимин Ким, Филипп Стёпин) и четырнадцать хордебалетных танцовщиков. Соответственно и хореографических форм больше: есть соло, дуэты, трио, массовые фрагменты.

По заверениям сайта Мариинского театра, Ратманский считает эту свою работу портретом труппы New York City Ballet (<https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/dsch/>, дата обращения 1 октября 2020). Можно удивиться, как хореография, где для соответствия с музыкой Шостаковича есть аллюзии на советскую эпоху, полную энтузиазма, жизнерадостной энергии и беспричинного ликования, стала портретом американской труппы. Можно довериться мнению хореографа, вероятно, лучше знающего, чей портрет он сумел создать. Тогда возникает вопрос: а зачем артистам Мариинского театра воспроизводить чужой портрет? Труппа достойна показать свой. В число его создателей вполне мог войти и Ратманский. В Мариинском театре хореограф поставил девять балетов, шесть из них ныне стоят в репертуаре. Как оказалось, и работа «на удаленке» не мешает контакту с артистами. Может быть, пора прекратить переносы и вернуть Мариинскому театру статус законодателя балетного искусства, как это было долгие, но, увы, минувшие годы?

Лариса АБЫЗОВА  
Фото Натальи РАЗИНОЙ  
(Мариинский театр)



«Лунный Пьеро».



Сцены из балета «Семь сонат» («Seven sonatas»).



Фотографии предоставлены пресс-службой театра



# «КРЕМЛЁВСКИЙ БАЛЕТ» АНДРЕЯ ПЕТРОВА

*Знаковыми событиями уходящего театрального года столицы стали 30-летие театра «Кремлёвский балет» и совпадающий с ним юбилейный день рождения его основателя и бесспорного руководителя – хореографа Андрея Петрова, народного артиста России, лауреата премии Москвы, профессора, видного общественного деятеля отечественного и мирового хореографического искусства.*

Сопоставление различных фактов и дат всегда условно, но отдельные совпадения наводят на мысль, что есть в этом и определенная закономерность, перст судьбы, если хотите.

Так создание балетного театра – и не где-нибудь, а на территории Московского Кремля! – ознаменовало в 1990 году 45-летие молодого, но зарекомендовавшего себя интересными работами балетмейстера Андрея Петрова. Семь балетных спектаклей, четыре из которых – на сцене Большого театра, не считая постановок танцев и отдельных номеров в операх, в драматических театрах, на эстраде и в родном хореографическом училище, – серьезный творческий багаж для успешного самостоятельного плавания.

Андрей Петров – особое явление в истории российского балета. Приверженец эстетики своего наставника – Юрия Григоровича, он предпочитает сюжетный балет, обогащая лексику классического танца элементами авангарда, бытового и эстрадного танцев, свободной пластики и фольклора.

Творчеству Петрова присущи оригинальность хореографического мышления, художественная страсть, широкий жанровый диапазон (от трагедии до комедии, от миниатюры до спектакля) и постоянный поиск – вдумчивый, изобретательный, стремящийся к новым открытиям. Примерами тому могут служить два последних его балета, две мировые премьеры, которые высоко оценили зрители и критика. «Аленький цветочек» шел сначала в Башкирском оперном театре (2017), а потом в театре «Кремлёвский балет» (2018) и «Безымянная звезда» в Нижегородском театре оперы и балета имени А.С. Пушкина (2019).

Имя артиста Андрея Петрова четверть века украшало афишу Большого театра, куда он пришел в 1965 году сразу после окончания Московского хореографического училища (педагоги – Глеб Евдокимов и Надежда Капустина). Прекрасные природные данные – пластичность, сценический темперамент, дар драматического актера и исключительная музыкальность – позволяли ему занять место ведущего танцовщика. Но проходило это совсем не просто.

В то время в труппе Большого театра было несколько первоклассных характерных исполнителей: заканчивал карьеру Сергей Корень, успешно выступали Владимир Левашёв и Ярослав Сех, зримо заявляли о себе Николай Симачёв и Юрий Папко. Так что появление еще одного конкурента ожидалось без восторга. И если бы не заступничество Улановой, Семёновой и Плисецкой (редкий случай, когда три великие балерины были едины в своем мнении), неизвестно, как сложилась бы творческая судьба юного дебютанта.

Однако танцевальные способности, хорошая школа, отличные физические и внешние данные, виртуозная техника – это

только часть успеха балетного артиста Петрова. Главное – в его незаурядной личности, в том, с чем он выходил на сцену, к зрителям. Сегодня в мире много виртуозных танцовщиков, но мало истинных художников.

В те годы Петров создал более пятидесяти разноплановых балетных образов, неизменно оставаясь надежным и элегантным партнером балерин, завораживая зрителей темпераментом и технической точностью танца в солидных характерных партиях (Данила в «Коньке-Горбунке», Гамаш в «Дон Кихоте», Ганс в «Жизели»), Кот в сапогах в «Спящей красавице», Нэпман в «Золотом веке», Болеро в «Дон Кихоте», испанский танец в «Лебедином озере», цыганский танец в «Каменном цветке» и др.).

Андрей Петров – москвич. Он вырос в семье известных артистов балета (мать – солистка московского театра «Ромэн», народная артистка РСФСР Ольга Петрова; отец – танцовщик Большого театра Борис Холфин). Кроме того, в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко успешно трудились тетья – заслуженная артистка России Мария Сорокина и двое его дядей, один из которых – Николай Холфин – известный балетмейстер, причастный к созданию балетной труппы этого театра. Так что о будущем энергичного, любознательного, эмоционального мальчишки в семье особенно не задумывались. Сам он в балет не стремился, предпочитая дворовые игры со сверстниками.

И все-таки в выборе его будущего родные не ошиблись. Хотя и не сразу, но балет увлек Андрея Петрова, правда, не столько исполнительским искусством, сколько хореографическим творчеством, возможностью самому сочинять танцы, танцевальные номера и целые спектакли. Как человек от природы основательный, Петров закончил для этого балетмейстерский факультет ГИТИСа (курс Ростислава Захарова).

Увлеченность и талант начинающего хореографа заметил, оценил и поддержал Юрий Григорович, доверив ему работу с балетом в операх, а затем курировал его первые постановки в Большом театре.

Хореографическим дебютом Андрея Петрова стал балет «Калина красная» (1977) на музыку Евгения Светланова. Обращение к одноименной повести Василия Шукшина о трагической судьбе вора-рецидивиста Егора Прокудина было по тем временам достаточно смелым – личность-то, прямо скажем, не героическая и совсем не балетная, особенно для сцены главного театра страны. К тому же только что триумфально прошел по экранам одноименный фильм Василия Шукшина с участием звезд российского кино.

Однако не в характере Петрова пасовать перед трудностями. Увлеченный симфонической поэмой Светланова, он

Нина Семизорова (Фея) и Вячеслав Гордеев. «Деревянный принц».

Фото Георгия СОЛОВЬЕВА



«Калина красная». Егор – Александр Лазарев.

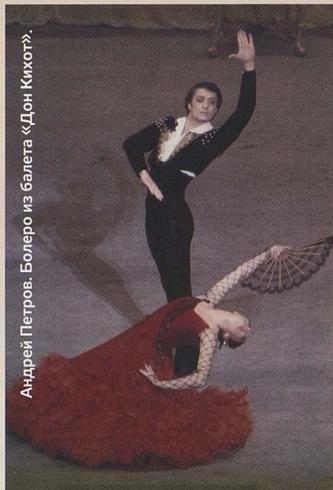
Фото А.МАКАРОВА



Ганс – Андрей Петров. «Жизель».

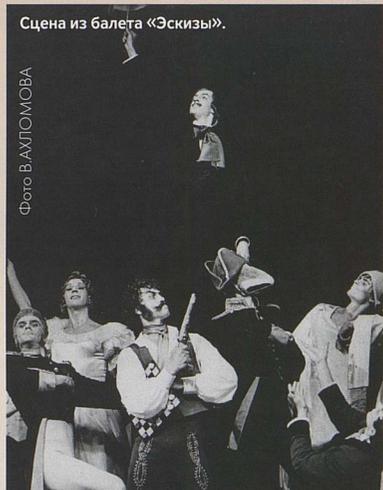


Андрей Петров. Болеро из балета «Дон Кихот».



Сцена из балета «Эскизы».

Фото В.АМЛОМОВА



представил зрителям не танцевальную иллюстрацию повести Шукшина, а эмоциональное хореополотно времени, жизненных обстоятельств и непростых судеб его героев, материализовав каждую ноту музыкальной драмы в оригинальной пластике. Представил и выиграл, получив одобрение зрителей и критики.

Затем были балет-притча «Деревянный принц» (1981) на музыку Бели Бартока о торжестве истинной любви над фальшью бытия; балет-фантазмагория «Эскизы» (1985) с пластическими набросками предельно узнаваемых персонажей сатирических произведений Гоголя на импрессионистскую музыку Альфреда Шнитке, среди которых – незабываемый дуэт Башмачкина с Шинелью, решенный в виде лирического адажио маленького, беззащитного человека и его мечты; балет о Дон Кихоте «Рыцарь печального образа» (1985) на «рыцарскую музыку» Рихарда Штрауса...

Именно тогда родился творческий триумvirат из балетмейстера Андрея Петрова, сценографа Станислава Бенедиктова и художника по костюмам Ольги Полянской, который в значительной степени определил сценическую эстетику театра «Кремлёвский балет».

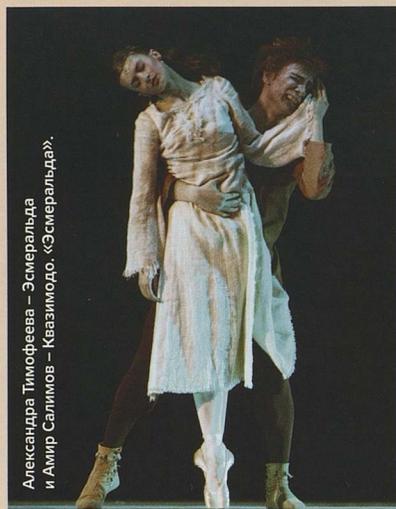
Сегодня в это трудно поверить, но благодаря решительному характеру и безусловному дару организатора Андрей Петров

создал в смутные 90-е в Государственном Кремлёвском дворце первый негосударственный театр балета, который просуществовал целых три года.

Случай из серии абсурдистских, но в истории нашей страны и не такое бывало. Большой театр, использовавший с 1961 года сцену Кремлёвского Дворца для своих многолюдных постановок, неожиданно отказался от самого большого зрительного зала Европы, штатным балетмейстером которого был в ту пору А.Б. Петров. Сцена и зал оказались с балетмейстером, но без балета. И тогда Петров предложил создать театр балета. Чиновникам от культуры было в те годы не до культуры, их эта идея не увлекла. Зато директор Кремлёвского Дворца Павел Нилов молодого хореографа поддержал, разрешив на привлеченные от спонсоров средства сформировать труппу и ставить спектакли. В результате появился негосударственный театр «Кремлёвский балет» с собственной труппой и быстро растущим репертуаром, который много и успешно гастролировал у нас в стране и за рубежом, который полюбили москвичи и признала критика.

В 1993 году указом Президента России театр был объявлен государственным.

Педагогом-репетитором «Кремлёвского балета» с самых первых дней его существования была выдающаяся балерина Екатерина Максимова, она активно участвовала в формирова-



Александра Тимофеева – Эсмеральда  
и Амир Салимов – Квазимодо. «Эсмеральда».



Наталья Балахничёва – Снегурочка  
и Михаил Евгенов – Мизгирь.



Ирина Аблицова – Памина и Егор Мотузов – Моностагос.  
«Волшебная флейта».

нии труппы и репертуара театра и даже станцевала Золушку в одноименном премьерном спектакле Владимира Васильева, сам он исполнил роль Мачехи.

Ныне «Кремлёвский балет» – признанный хореографический коллектив России с 30-летней биографией. Он сохраняет, развивает и представляет высочайшую культуру классического танца. Его знают и ценят за рубежом. Свидетельством тому свыше 100 гастрольных поездок в более чем 30 стран мира.

«Кремлёвский Балет» – одна из лучших балетных трупп в мире», – заявила в недавнем интервью выдающийся деятель итальянского балетного искусства Анна-Мария Прина.

Творцом обширного репертуара «Кремлёвского балета», сочетающего шедевры классического наследия с произведениями современной хореографии в постановке разных хореографов, является наш сегодняшний юбиляр – Андрей Петров. Он один из немногих современных балетмейстеров, для кого музыка определяет драматургию и пластику сценического действия.

Обладая драматургическим мышлением, Петров видит задуманный спектакль во всех деталях задолго до начала работы над ним. Сегодня он признанный мастер развернутых сюжетных балетов с действенным танцем, в которых всесторонне раскрываются возможности как отдельных исполнителей, так и всего коллектива в целом, в которых кордебалет является полноценным художественным образом спектакля. В то время как в зарубежном, а с недавних пор и в нашем хореографическом искусстве преобладают одноактные балеты и малые формы, что определяется причинами не только творческими, но и экономическими, Андрей Петров вслед за своим наставником – Юрием Григоровичем был и остается приверженцем драматически цельного и концептуально выстроенного полнокровного балетного спектакля.

«То, чем сегодня по праву гордится Запад, – считает Андрей Петров, – начиналось у нас, в России. Фёдор Лопухов, Касьян Голейзовский и Леонид Якобсон, которые всегда шли «против течения», первыми наметили пути развития современного балетного искусства, обогатив его хореографию яркими выразительными средствами. Западные постановщики внимательно следили за всем, что происходило у нас, и перенимали всё лучшее, дополняя результатами собственных поисков и экспериментов. Нам же приходилось творить в условиях бесчисленных табу: то «тема не та», то «музыка лишена оптимизма», то «танец слишком эротичен»... Что касается нынешних постановок, то наши молодые балетмейстеры не стоят на месте, активно

используя достижения современной хореографии. Каких только балетных спектаклей сегодня не увидишь: и пластические, и драматические, и эротические, и полифонические, и мистические... Пока же массовый зритель, отдавая должное эксперименту и поиску, предпочитает смотреть «Лебединое озеро», другие постановки сюжетного репертуара. Думаю, что бесстрастное время всё расставит по своим местам».

К числу триумфаторов в разные годы можно отнести следующие спектакли «Кремлёвского балета»: «Макбет» (К. Молчанов, В. Васильев, 1990), «Привал кавалерии» (И. Армсгеймер, М. Петипа, 1991), «Золушка» (С. Прокофьев, В. Васильев), «Руслан и Людмила» (М. Глинка и В. Агафонников, А. Петров, 1992), «Наполеон Бонапарт» (Т. Хренников, А. Петров), «Невский проспект» (Д. Шостакович, А. Шнитке, С. Губайдулина и Э. Денисов, А. Петров, 1997), «Ромео и Джульетта» (С. Прокофьев, Ю. Григорович, 1999), «Коппелия» (Л. Делиб и Э. Гофман, А. Петров, 2001), «Корсар» (А. Адан, Ю. Григорович, 2007), «Снегурочка» (П. Чайковский, А. Петров, 2009), «Волшебная флейта» (В.-А. Моцарт, А. Петров, 2014), «Баядерка» (Л. Минкус, А. Лиела, 2016)... Всего в театре «Кремлёвский балет» Андрей Петров поставил 17 балетов.

На жанровом многообразии репертуара сформировалась уникальная балетная труппа, которой по силам любые стили классического и современного хореографического искусства.

Сегодня ее украшением являются признанные звезды – Ирина Аблицова, Наталья Балахничёва, Екатерина Первушина, Ксения Хабинец, Максим Афанасьев, Михаил Евгенов, Егор Мотузов, Даниил Росланов...

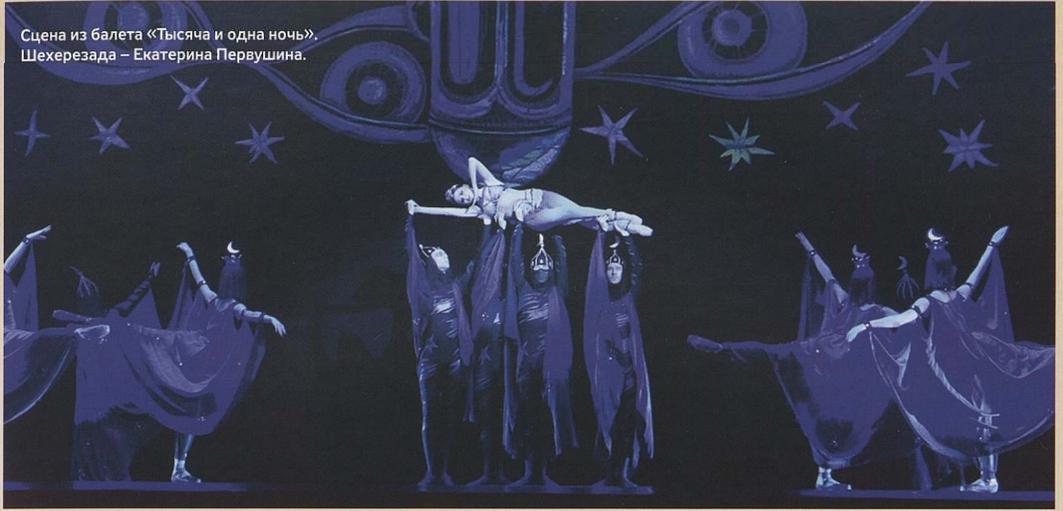
Для коллектива «Кремлёвского балета» минувшие 30 лет стали временем поиска и утверждения своего места под «хореографическим солнцем»; временем наработки оригинального разножанрового репертуара, формирования труппы, обретения своего зрителя, определения друзей и недругов, без которых не бывает театра; временем успехов и редких неудач, которые помогают закалять характер и держать удар. Успех, как известно, открывает, а неудачи закаляют.

Журнал «Балет», членом редколлегии которого является Петров, сердечно поздравляет юбиляра со знаменательными датами.

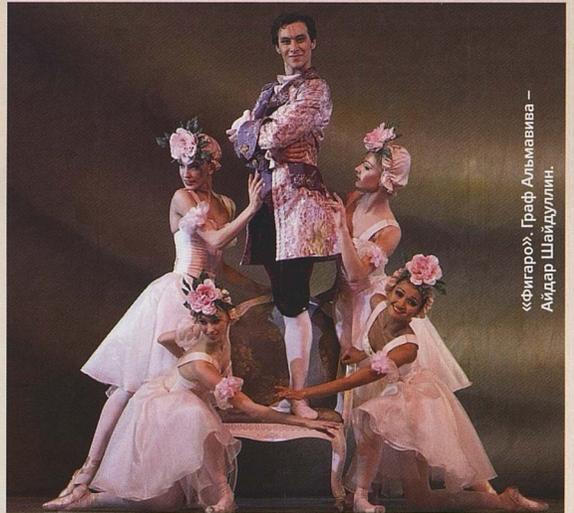
Здоровья Вам, дорогой Андрей Борисович, интересных встреч, талантливых исполнителей и учеников, новых творческих свершений на благо балетного театра!

Валерий МОДЕСТОВ  
Фото из архива театра

Сцена из балета «Тысяча и одна ночь».  
Шехерезада – Екатерина Первушина.

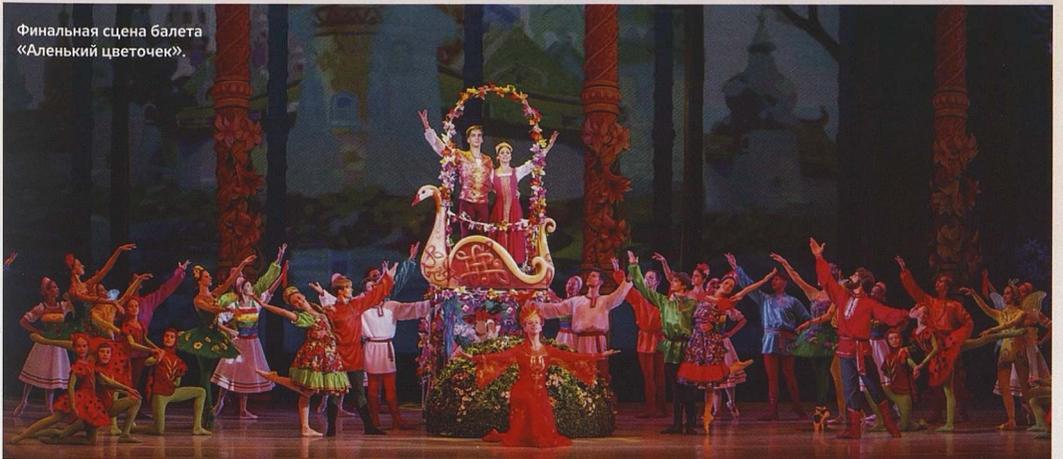


«Наполеон Бонапарт»  
фото Михаила ЛЮГВИНОВА



«Фигаро». Граф Альмавива –  
Айдар Шайдуллин.

Финальная сцена балета  
«Аленький цветочек».



# Два фестиваля

## ПОД ОДНИМ УГЛОМ ЗРЕНИЯ

*Пандемия внесла существенные коррективы в современную художественную картину. Однако сложности театральной жизни второго ее периода, несмотря ни на что, не остановили ее, эту жизнь, полностью.*

*При всех потерях спектакли в театрах продолжают, и даже не прервалась фестивальная деятельность. В настоящей статье речь пойдет о двух фестивалях: платоновском в Воронеже и фестивале Context. Diana Vishneva. Оба они прошли в измененных форматах, без участия иностранных коллективов, но все же осуществились и выявили некоторые тенденции в современном художественном процессе.*

«Плот Медузы» (хореография Павла Глухова).

Фото Андрея ПАРФЕНОВА



# Платоновский фестиваль в Воронеже



«Anima» (хореография Софьи Гайдуковой и Константина Матулевского).

Фото Александра САМОРОДОВА

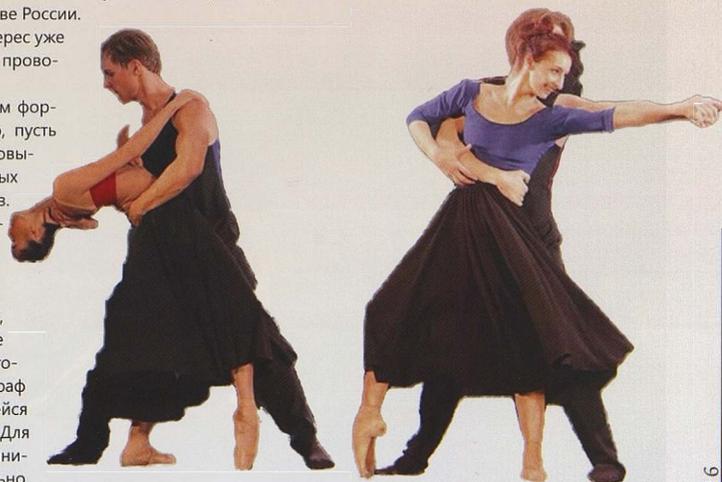
Сейчас многие фестивали искусства включают в свою программу наряду с театральными хореографические коллективы. К примеру, чеховский, «Территория», воронежский платоновский фестиваль. Можем ли мы рассматривать это как некую тенденцию сближения двух видов искусства, или это просто воля и вкусовые предпочтения организаторов? И что дает такое сближение, ведь система выразительных средств у них разная? Но всему прочему можно заметить, что все чаще в драматические произведения включается танец, а в хореографические – текст. Возможно, это движение к синтетическому спектаклю, такому, каким он уже был когда-то.

Но вернемся к воронежскому фестивалю. Он включал в себя три хореографических постановки. Для любителей театрального искусства платоновский фестиваль уже сложившийся и утвердивший себя на художественном пространстве России. Однако и для хореографов он представляет интерес уже не впервые. В рамках фестиваля ранее впервые проводилась лаборатория Владимира Васильева.

В этом году фестиваль проходил в усеченном формате под названием «Воронежский кейс». Его, пусть и вынужденной, но благородной целью было повысить интерес кураторов российских и зарубежных фестивалей к достижениям воронежских театров.

Одним из первых был «Плот медузы» воронежского камерного театра и его хореографической труппы. Постановщиком спектакля является хореограф из Москвы Павел Глухов. Как сам автор определяет замысел спектакля, он зародился благодаря одноименной картине французского художника Теодора Жерико, которая была написана в 1819 году. Однако хореограф не следует за содержанием полотна о спасшейся на плоту группе людей с затонувшего корабля. Для Глухова «Плот медузы» – модель общества в миниатюре. Идея спектакля не является принципиально

новой для современной хореографии и не отличается особой оригинальностью. Произведений на эту тему существует уже достаточно много, но Глухов представил свою версию. Главным достоинством постановки является хорошо организованная пластическая партитура. Хореограф выстраивает действие как череду меняющихся эпизодов, существующих в особом динамичном ритме, благодаря которому удерживается драматургическое напряжение в течение всего спектакля. Этому способствует весьма выразительный пластический язык, который трудно иногда назвать хореографией, однако он помогает автору обозначить отношения людей внутри общества, а также обозначить их типажность, через столкновение которых хореограф очень точно расставляет пластические контрапункты, позволяющие двигать действие.



«Арлекинадa. Nev» (хореография Софьи Гайдуковой).

Фото Александра САМОРОДОВА



«Aheym» (хореография Константина Матулевского).

Фото Александра САМОРОДОВА

Произведение не насыщено особыми изысками сценографии. Оформление спектакля достаточно лаконично, но при этом очень действенно. Постояннодвигающаяся штора открывает зрителю, иногда совершенно неожиданно, новые эпизоды. Авторами оформления спектакля стали: видеохудожник Алексей Бычков, художник по свету Татьяна Мишина и художник по костюмам Сергей Илларионов. Вместе они способствовали созданию атмосферы спектакля. Эффект неожиданности здесь возникает довольно часто, благодаря смене костюмов, новым пластическим эпизодам, применением цирковых элементов, рождающих необходимую метафору, как, к примеру, взлетающая на цирковом шесте фигура.

Пластический язык хорошо сочетается с музыкальным оформлением, созданным московским композитором Василием Пешковым. Это уже второе совместное творение этих авторов. Именно музыка создает особое ощущение заброшенности, покинутости существующих на сцене людей. Плот – очень удачная метафора для демонстрации человеческого общества вообще. Одни перед лицом стихии, которая называется жизнь. Именно этим данное произведение поднимается над передачей обычного повествования до уровня философского обобщения.

Особое слово стоит сказать об исполнителях. Это хореографическая труппа камерного театра.

Весьма непривычный контингент для подобного театра, но в воронежском камерном непривычно очень много. Труппа не имеет руководителя-хореографа, а находится под руководством художественного руководителя театра Михаила Бычкова, как и труппа драматических актеров. У них есть постоянный педагог или репетитор, но точно нет постоянного постановщика, поэтому им приходится танцевать в условиях разной пластики и различных направлений современного танца. Вышеописанная постановка П. Глухова – уже вторая в этом коллективе.

Владение танцевальной техникой здесь на должном уровне, но в современном танце очень важна внутренняя энергетическая концентрация. Ее труппа продемонстрировала в большей степени во втором вечере фестиваля, а в данном они больше пользовались актерскими приемами, создавая свои неповторимые типажы. Возможно, это было заданием постановщика, ведь именно через типажность и передавалась внутренняя система отношений. Благодаря всему вышесказанному, спектакль отличается свежая интонация, и выглядит он весьма увлекательным, несмотря на простую и ясную композицию.

Еще один вечер этого коллектива назывался «Танцем Мандельштама». Он состоял из восьми миниатюр в постановке разных хореографов.

Обращение к поэзии О. Мандельштама отнюдь не случайно. Он жил некоторое время в Воронеже. К тому же его творчество, особенно лирическая поэзия, по большей части затрагивает переживания человека, его внутренний мир. Поэт очень созвучен сегодняшнему современному искусству и по своему содержанию, и по художественным особенностям. Ориентация О. Мандельштама на размытость содержания, зыбкость и неоднозначность сюжета, парадоксальность соединения несоединимого – все это очень близко современным хореографам.

Сцена из балета «Плот Медузы».

Фото Андрея ПАРФЕНОВА



Трудно сказать об этом вечере что-либо определенное: очень разными оказались представленные произведения. Правда, их объединяла поэзия О. Мандельштама, но организаторы ориентировали постановщиков в большей степени на исследование представленных стихотворений и перевода на танцевальный язык. То есть изначально планировалось избежать иллюстративности поэзии. Предполагалось, что это будет танцевальное переживание поэзии О. Мандельштама, поиск определенного кода и способа выражения. И в данном контексте авторы постановок продемонстрировали большое разнообразие и в тематике своих работ, и в способах их создания. Опыт танцевального переживания оказался непростым. Иногда авторы брали для названия своего произведения строки из определенного стихотворения, а иногда находили свое.

Из всех представленных наиболее иллюстративной выглядела постановка «Сумерки свободы» хореографа Константина Матулевского. Хорошо выстроенное, с интересной хореографией, однако точное следование смыслу стихотворения лишаюло его многоплановости, следовало некой определенности, четкой ясности, что несколько снижает его художественную ценность.

Наиболее оригинальной, пожалуй, стоит назвать работу Никиты Чумакова в его же исполнении «Мальчик в трамвае». Здесь свежест пластика, частая и неожиданная смена эпизодов уведили автора от однозначности изложения и этим привлекали.

«Дано мне тело» Владимира Варнавы не предполагало, по всей видимости, глубокого погружения во внутренний мир человека. Оно светилось больше внешней радостью от отношения к своему телу и его возможностям. И с этой точки зрения выглядело больше импрессионистки настроенной миниатюрой.

Наиболее остро современным, на мой взгляд, выглядит произведение Александра Литягина «О, как же я хочу куда как страшно нам с тобой» уже в самом названии, как бы лишенном логики, просматривается постмодернистский взгляд. Произведение выстраивает некую двуплановость разных чувств и состояний, которые и формирует этот параллелизм изложения. В основе содержания весьма банальная история отношения мужчины и женщины, то есть это просто дуэт, но свежест пластики, его композиционное построение рождает совершенно неповторимую интонацию. Перед зрителем разворачивается отнюдь не типичная система отношений двух людей. Оно и предполагает отражение истинно мандельштамовского соединения несоединимого, причем выраженного в очень легкой, непритязательной форме. И именно этим и привлекает.

Одним из самых эмоциональных произведений была миниатюра «Паденье» хореографа Павла Глухова. Это тоже дуэт, но весьма драматичный по своему содержанию. Сложность отношений внутри пары выстроена в отсутствии событийности, через внутреннюю систему состояний и их смену в стройную драматургию. А насыщенность яркой, весьма говорящей пластикой, напряженный ритм придают произведению высокую степень эмоциональности и делают его запоминающимся.

Здесь были и другие произведения, также не менее интересные, но менее впечатляющие своей оригинальностью.

Участие в фестивале театра оперы и балета – еще одна черта «Воронежского кейса». Не так часто балетные труппы участвуют в проектах современного искусства, но воронежская труппа не впервые выступает с новой, но совсем привычной для своего статуса, хореографией. Здесь есть свой фестиваль современной хореографии «РЕ:Форма танца». На платоновском фестивале театр представил вечер из произведений московских хореографов Софьи Гайдуковой и Константина Матулевского. Этот авторский дуэт уже хорошо знаком отечественным любителям нового танца. В Воронеже они представили три произведения: «Aheum», «Арлекинадa. Nev», «Anima».

«Aheum» создан Константином Матулевским. Это философское размышление, лишенное какой-либо внешней событийности, о поисках пути во всех смыслах буквального или символического, своего личного или общественного, во всех смыслах это будет поиск, а значит и неоднозначность. Широта проблематики и степень ее обобщения определила и жанр, в котором работал автор, – многоплановый спектакль, включающий в себя все хореографические формы: соло, дуэты, трио, общий массовый танец.

Спектакль основан на классическом танце, включая пальцевую технику, однако лексика в значительной степени расширена не совсем традиционными для классического танца движениями, но не нарушающими его стилистику.

Вместе с тем спектакль выглядит весьма современным благодаря своей драматургии, которая построена на смене эпизодов и выстраивании пластических контрапунктов. Эпизоды нигде не затнаты и, благодаря частой их смене, создают напряженный ритм повествования. К достоинствам этого спектакля стоит отнести и то, что даже массовый танец не был долгим, часто переходил в пластическую полифонию. Однако драматургия спектакля не только в пластике, она и во внутренних состояниях исполнителей, которые также часто меняются, не нарушая общей атмосферы спектакля. И тут, конечно же, стоит говорить о подготовленности воронежской труппы к современным спектаклям, могущей не только внешне освоить не всегда привычную для них пластику, но и имеющей способность артистов к концентрации внутреннего состояния, что не так часто можно встретить в театрах оперы и балета.

Следующий спектакль «Арлекинадa. Nev», созданный Софьей Гайдуковой, выглядит совершенно иным, как по проблематике, так и по лексической наполненности и атмосфере.

В спектакле участвуют две пары исполнителей. Он о том, как отношения подчас превращаются в Арлекинаду. Это полный юмора и пластической выразительности спектакль о мире человеческой обыденности, весьма тонко отмеченной автором.

Здесь присутствует внешняя событийность происходящего, и выражена она не внутренним энергетическим наполнением, а актерской игрой исполнителей, выстроенностью типажей своих героев. В чем большая заслуга артистов: Екатерины Любых, Максима Данилова, Марты Луцко, Ивана Негрובה.

Лексическая основа спектакля далека от традиционной классики. Здесь много движений, имитирующих чисто бытовые жесты, однако они не опускаются до уровня бытовизма, ведь речь идет все-таки об отношениях, а не о самой жизни, поэтому в лексике присутствует необходимая степень абстракции и условности. Но при этом хореография не менее изобретательна и выразительна.

Наверное, самым сложным для зрительского восприятия стал совместный спектакль этой пары «ANIMA», в котором все построено на внутреннем содержании. Оттого его нельзя понять, можно только почувствовать всю глубину авторских рассуждений над архетипом женщины. Вместе с музыкой Филипа Гласса авторы исследуют суть женского начала, его роль в отношении к мужчине. Нетрудно понять, что они видят доминанту женщины над мужчиной.

В спектакле много массовых сцен, оригинальной хореографии, разнообразие композиционного построения и внутренней наполненности артистов.

Этими спектаклями воронежский театр показывает, что концепция его дальнейшего развития (худ. рук. А.А. Литягин) идет в ногу со временем. А хореография и театральное искусство взаимно дополняют друг друга, что, несомненно, на пользу всем.

## Вечер молодых хореографов на фестивале



## Context. Diana Vishneva

«Астматический этюд» (хореографы Игорь Бульцина).

Фото Полины КОРОЛЕВОЙ

Традиционно именно с этого вечера начинается фестиваль, а в этом году, в отсутствие зарубежных представителей ранее намеченной программы, он становится, по сути, главным событием фестиваля. Стоит непременно отметить, что его программа оказалась разнообразней, чем в предыдущие годы. К тому же она очень интересно выстроена, что еще больше демонстрирует широту амплитуды представленных произведений. Также несложно заметить, что авторы этого года гораздо дальше отходят от традиций театрального танца, чем их предшественники, несмотря на то, что почти все они выпускники академических школ. Амплитуда их интересов распространилась и на поиск новой проблематики, и на разработку нового пластического языка, и на способы исполнительской выразительности. Возможно, выбор был обусловлен тем, что настоящий вечер посвящен 80-летию легенды современного танца Пины Бауш, но, может быть, академически подготовленные хореографы все чаще обращают свои взгляды на новые способы пластической выразительности, и это уже можно рассматривать как своеобразную тенденцию, не будем загадывать, время покажет.

Первое произведение программы – «Клетка» Ольги Рыжовой, артистки хореографической труппы воронежского камерного театра, в исполнении этой же труппы. В этой работе автор

показал достаточно общую проблему жизни человека в обществе, где он (человек) оказывается в окружении различных связей и зависит от них. Таким образом, жизнь его ограничена своеобразной клеткой, от которой он серьезно страдает, неслучайно в финале два последних оставшихся на сцене исполнителя бессильно падают.

Произведение хорошо выстроено как композиционно, так и лексически, весьма динамично развивается, выглядит целостным и насыщенным метафорами. Но при этом не выглядит особо оригинальным ни по проблематике, вариантов которой насчитываются уже не единицы, ни по способу воплощения.

Диаметрально противоположно ему произведение «Sak-Sok» Нурбека Батуллы из Казани. Сам автор определил его характер как перформативный, что уже указывает на его оригинальность в театральном пространстве. В его основе лежит древний татарский байт (жанр поэзии) о двух братьях-близнецах, поссорившихся из-за наконечника стрелы, и, в результате, проклятых своей матерью. Однако, по всей вероятности, сам сюжет здесь только повод, а содержанием становятся внутренние глубинные пласты человеческой психики, удивляющие своей сложностью и неоднозначностью.

В композиционном плане два исполнителя почти постоянно находятся в непосредственном контакте, иногда сливаясь в еди-

Участники конкурса после награждения.

Фото Александра МУРАВЬЕВА



ное целое. Иногда повествование переходит в диалог, но высокое напряжение при этом не теряется.

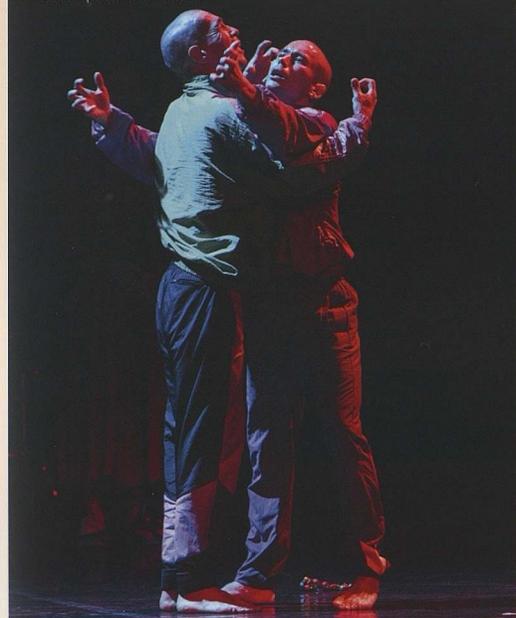
В лексическом отношении – это уродливые движения, иногда просто дрожание тела, причудливые позы, дополненные почти неестественными криками или просто ползание по полу. Это уже трудно назвать театральным танцем, это что-то другое, но не менее завораживающее.

Важным компонентом произведения является сопровождающий его вокал в исполнении Зарины Вильдановой, ставшей своеобразным третьим героем произведения. Вокал создает особую атмосферу происходящему и некий второй план, что придает изложению своеобразную объемность. Ну а энергетика исполнителей не вызывает никаких сомнений.

И следом за этим номером опять полный контраст – «Зима» в постановке Ирины Сергеевой из Санкт-Петербурга. Полумедитативные движения корпуса и рук сменяются резкими поворотами и изгибами корпуса. В композиционном плане почти постоянная полифония движений и композиционных перестроений. Гармоничное сочетание музыкального материала и пластической индивидуальности исполнителей. Однако в плане содержания это передача одного состояния, которое можно

#### «Sak-Sok» (хореография Нурбека Батуллы).

Фото Карины ЖИТКОВОЙ



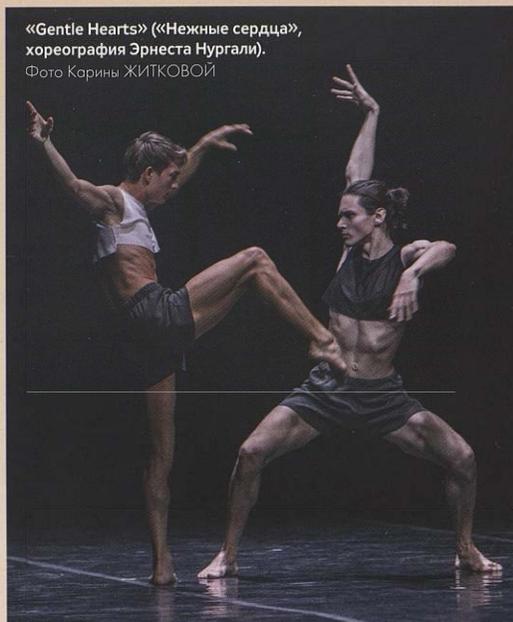
обозначить как «холод в душе». И с этой точки зрения это скорее импрессионистическая композиция.

Следующая постановка принадлежит выпускнику Санкт-Петербургской консерватории Эрнесту Нургали и называется «Gentle Hearts», что в приблизительном переводе обозначает «нежные сердца». По сути, это лирическая исповедь двух молодых людей о невозможности выразить себя в полной мере. Исповедальность изложения заметна в искренности исполнения, в движениях партнеров, плавно перетекающих от одного к другому, в спокойном звучании музыкального сопровождения и в полной мере соответствует своему названию.

Завершал конкурсную программу «Астматический этюд» Игоря Бульцина из Екатеринбурга. Четыре юноши и одна девушка демонстрируют различные сочетания движений класси-

#### «Gentle Hearts» («Нежные сердца»), хореография Эрнеста Нургали.

Фото Карины ЖИТКОВОЙ



ческого танца. Это по-настоящему театральный танец с использованием пальцевой техники. Все это выглядит как вариации на тему классического танца. Все органично, в полном соответствии с музыкой, разнообразно, динамично, но в плане содержания его можно рассматривать действительно как этюд.

В неконкурсной программе этого вечера были два произведения. Первое – «Когда папа был маленьким» Павла Глухова в исполнении челябинской труппы современного танца (рук. О. Пона). Пожалуй, это не лучшее произведение П. Глухова, а вот челябинцы со своим исполнительским мастерством были на высоте.

Второе – «Пилигрим» в хореографии прошлогоднего лауреата конкурса Кирилла Радева. Этим произведением автор продемонстрировал, что существенно продвинулся в своем творчестве. По сравнению с его прошлогодним произведением эта постановка выглядит более зрелой по многим характеристикам.

В конце вечера художественный директор фестиваля, народная артистка РФ Диана Вишнёва объявила героев дня.

Победителем Конкурса молодых хореографов стал Эрнест Нургали из Санкт-Петербурга. Жюри – художественный руководитель балета Московского академического музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Лоран Илер, художественный руководитель Челябинского театра современного танца Ольга Пона и художественный директор фестиваля Диана Вишнёва признали его работу «Gentle hearts» лучшей в борьбе за главный приз – грант на стажировку в одной из ведущих компаний или школ современного танца.

В этом году впервые проголосовать за финалиста смогли зрители, наблюдавшие за конкурсом онлайн. Их фаворитом стал также Эрнест Нургали – он получил премию «Вне границ» от генерального партнера фестиваля – компании «Газпром». Обладателем приза зрительских симпатий от Интеллектуального клуба 418 стал хореограф Нурбек Батулла из Казани, который представил работу Sak-Sok. Особая награда танцовщикам от компании Voss была вручена Нурбеку Батулле и Марату Казиханову.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

Фотографии предоставлены пресс-службой фестивалей

## ПОЗДРАВЛЯЕМ С ЮБИЛЕЕМ!

**АЛЕКСЕЯ ФАДЕЕЧЕВА – народного артиста России.**

Окончил Московское хореографическое училище, а затем балетмейстерско-педагогический факультет ГИТИСа. Алексей Фадеечев стал солистом балета Большого театра сразу после окончания училища. Обладая мягким прыжком, его танец при этом отличался благородной сдержанностью, элегантностью и выразительностью. Предпочитал амплу романтического героя, был одним из лучших принцев своего поколения: Зигфрид («Лебединое

озеро»), Дезире («Спящая красавица»). А также в его репертуаре – Альберт («Жизель»), Жан де Бриен («Раймонда») и многие другие.

Алексей Фадеечев имел международное признание. Неоднократно выступал в зарубежных труппах: театр «Сан-Карлуш» (Лиссабон, 1989, 1990), Голландский национальный балет (Амстердам, 1989), театр «Ковент-Гарден» (Лондон, 1990), Финский национальный балет (Хельсинки, 1990) и в других. Помимо этого неоднократно снимался в телефильмах-концертах «Я хочу танцевать», «Фрагменты одной биографии» (оба – 1985), в телефильме «Всё проходит как миг...» (1992).

С 1998 по 2000 год являлся художественным руководителем балета Большого театра.

**СЕРГЕЯ ФИЛИНА – блистательного танцовщика, премьеры Большого театра, впоследствии руководителя его балетной труппы.**

Закончив с отличием Московскую академию хореографии, был принят в труппу Большого театра, где быстро занял ведущее положение. Великолепная техника, легкость исполнения, артистическая харизма сделали Филина одним из лучших исполнителей балетов классического наследия. В 1994 году за исполнение роли принца Дезире в балете «Спящая красавица» он был удостоен международной балетной премии «Бенуа де ла данс».

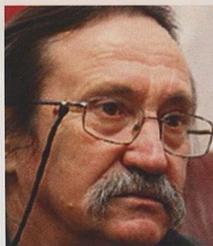
За исполнение партии Классического танцовщика в балете А. Ратманского «Светлый ручей» жюри национальной театральной премии «Золотая маска» назвало Сергея Филина лучшим танцовщиком 2004-го года. Чуть ранее, в 2001 году он был удостоен высокого звания «Народного артиста России». В 2002 году

танцовщик получил приз журнала «Балет» «Душа танца» в номинации «Звезда».

Искусством Филина восхищались зрители и критики во всем мире. Он был приглашенной звездой Английского королевского балета и труппы Хьюстон-балет.

Окончив танцевать, Сергей Филин перешел на руководящую работу: с 2008 по 2011 год возглавлял балетную труппу Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. В 2011-м вернулся в родной театр и встал во главе балета Большого театра.

С 2016 года Сергей Филин возглавляет Молодежную программу балета Большого театра.

**ГЕОРГИЯ КОВТУНА – артиста балета, балетмейстера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, народного артиста Республики Татарстан.**

«Я занимаюсь всем, что связано с искусством». И этим объясняется вся широта интересов его деятельности. Георгий Анатольевич ставит не только балеты, но и оперетты, оперы, драматические спектакли,

а начинался его путь в искусстве с цирка. В разные годы Г.А. Ковтун сотрудничал со многими театрами: казанским театром оперы и балета, Михайловским – в Санкт-Петербурге, был главным режиссером московского еврейского театра, главным ба-

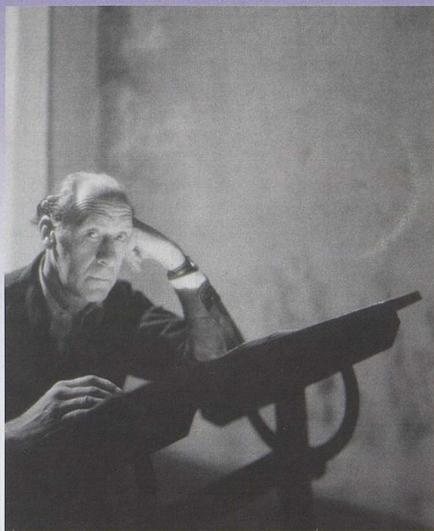
летмейстером киевского театра оперы и балета для юношества и другими художественными коллективами.

Неугомонный в своих поисках он расширяет возможности своей танцевальной палитры, соединяя классический танец с элементами акробатики, народного танца и другими пластическими элементами. Наследие Георга Ковтуна – это более трехсот балетов и бесчисленное количество постановок в смежных жанрах.

Юбилейный год Г.А. Ковтуна отмечен премьерными постановками: балета «Золотая Орда» на музыку Р. Ахияровой Татарского академического государственного театра оперы и балета имени М. Джалиля и двумя произведениями в Московском государственном академическом театре танца «Гжель» – «Дом у Дороги» на музыку В. Гаврилина и «Весна священная» И. Стравинского.

# ЧУДЕСНЫЙ

*«Декорация Павла Челищева – одно из чудес русского театрального искусства. Его эскизы могут соперничать с произведениями Наталии Гончаровой. В них кроме фантазии и красочности в еще большей мере присутствуют глубина и сила русской старины: в почти иконописной строгости женщин, в их поразительных стилизованных кокошниках, в облике мужчин, скоморохов». Это отзыв балерины Нины Тихоновой на премьерный показ балета «Кровавая свадьба», состоявшийся в 1922 году в вечер открытия в Берлине Русского романтического театра под руководством балетмейстера Бориса Романова.*



Павел Челищев (фотограф Джордж Плат Лайнс, 1950).

Определение «чудесный» более других характеризует творчество художника Павла Челищева.

Павел Челищев (1898-1957) родился в селе Дубровка Калужской губернии, а умер в городе Фраскати недалеко от Рима на руках своего близкого друга Чарльза Генри Форда.

В детстве отец Павла, калужский помещик Фёдор Сергеевич Челищев, математик по образованию, познакомил Павла Челищева с геометрией Николая Лобачевского, которая привела будущего художника к идее «внутренней мистической перспектив». Видя тягу сына к живописи, отец написал журнал «Мир искусства». Ну, а куда привела Павла и других начинающих художников «мирикусснисческая» эстетика – известно.

В 1918 году семья Челищева была выселена из родового имения. Павел Челищев оказался в Киеве, где посещал Академию художеств, а также учился в монастырской иконописной мастерской и брал уроки у Александры Экстер. Служил картографом в Добровольческой армии Деникина. В 1920 году Павлу Челищеву удалось бежать из красной России. В Севастополе его взял на борт французский лейтенант и тайно перевез в Константинополь. После Константинополя был Берлин, где Челищев сотрудничал с Русским романтическим театром Бориса Романова, а затем Париж. В 1934 году Челищев вместе с Чарльзом Генри Фордом переехал в США.

В 1925 году в Париже Павел Челищев принял участие в Осеннем салоне, где его талант оценила писательница, собирательница картин, покровительница выдающихся художников, поэт, фотограф, режиссер Гертруда Стайн, купившая его работу «Корзина с клубничкой». Челищев вошел в круг избранных, тех, кому покровительствовала Стайн.

В автобиографии Гертруды Стайн, появившейся на свет под названием «Автобиография Элис Би Токлас», есть строчки, относящиеся и к Челищеву: «...Этот молодой русский был довольно интересен. Он писал, по крайней мере, он так утверждал, цвет, который не был цветом, и он писал три головы в одной. Писателю уже рисовал три головы в одной. Через некоторое время русский стал писать три фигуры в одной. Был ли он один такой? В каком-то смысле да, хотя у них там была целая группа... Работы этого русского Челищева были самые сильные из всей его группы и самые зрелые, и самые интересные».

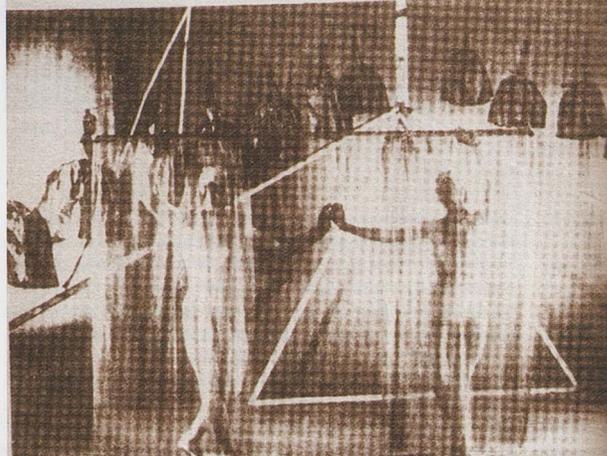
В 1928 году Русский балет Сергея Дягилева представил в Париже балет «Ода» в хореографии Леонида Мясина на музыку Николая Набокова, в основу которого легла ода Михаила Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния». Художником выступил Павел Челищев, по его эскизам создавались и декорации, и костюмы.

Леонид Мясин вспоминает: «В начале 1928 года я возвратился в Монте-Карло, чтобы начать работу над новым балетом под названием «Ода». Сценарий был написан Кохно по мотивам стихотворения Ломоносова. Хотя я и восхищался этим созерцательным гимном природе, но не мог достаточно наглядно представить, как перевести его в балетную форму. Но я изучал стихотворение в течение некоторого времени, слушал музыку Николая Набокова, и в моем воображении начали вырисовываться и обретать форму определенные образы. Создание костюмов и декораций было поручено Павлу Челищеву. Он был задалым рассказчиком и так увлеклся собственными идеями, что собеседник почти мог представить воображаемые им формы и рисунки, о которых он так страстно говорил. Он решил, что в качестве заднего плана в балете нужно использовать марионеток, наряженных в костюмы того периода и подвешенных на нитках. Еще он предложил протануть через сцену толстые веревки, которыми мы манипулировали во время танца. Чтобы создать зримый контраст между марионетками и танцовщицами, я одел последних в плотно облегающие костюмы и сочинил серию танцевальных геометрических узоров, выразивших смысл стихотворения Ломоносова».

Был ли успешным этот спектакль со столь сложной для балета сценарной основой? Режиссер дягилевского Русского балета Сергей Григорьев отозвался о премьере резко. «Тема «Оды» была крайне неподходящей для балета. Вероятно, только в кино можно было бы перевести ее в зрительный ряд. По сценарию, ожившая статуя показывает Студенту некие чудеса, которые Природа способна совершить. Но Студент не удовлетворен. Он хочет, чтобы ему показали празднество Красоты Природы, и мечтает сам принять в нем участие. Но его вмешательство разрушает гармонию видения, и Природа снова превращается в статую. Подобный сценарий поставил перед Мясиним и молодым театральным художником Челищевым задачи, с которы-



Балет «Ода». Художник Павел Челищев (Русский балет Сергея Дягилева, 1928).



ми ни один из них справиться не сумел... Действительно, «Ода» была провалом. Казалось бы, гармоничный союз сценариста, композитора, хореографа и художника не привел к созданию значительного произведения. Дягилев с удивительным равнодушием отнесся к жалкому результату их усилий: я так и не понял почему. Правда, сам он не принимал в этой постановке никакого участия, лишь на последних репетициях высказал несколько конструктивных замечаний, но было уже поздно для того, чтобы они повлияли на постановку в целом...»

Возможно, Дягилеву в том, 28-м, за год до смерти, было не до своего театра. Да и золотая пора сильного, скандального, страстного общения Сергея Дягилева с художниками – Бакстом, Бенуа, Рерихом, Ларионовым, Гончаровой, Пикассо – прошла.

Но интересно познакомиться с описанием работы Челищева историком балета Елизаветой Суриц в книге «Артист и балетмейстер Леонид Мясин», основывающемся на свидетельстве тех, кто видел балет «Ода».

«Зрители, однако, приняли балет в целом равнодушно. Слишком многое в нем оставалось непонятым, а находки его не были должным образом оценены.

Это относится, прежде всего, к сценографии и костюмам Челищева. В «Оде» было впервые показано многое, что стало достоянием балетного театра лишь четверть века спустя. Широкое применение света, подчас взамен декораций, писанных или строеных; кинопроекция, вкрапление в действие отрывков из кинофильмов; прожекторы, направленные прямо в зрительный зал для создания как бы барьера между ним и сценой, – все это

было предложено и частично осуществлено Челищевым. То же в отношении костюма. Одноцветное трико, облегающее всю фигуру танцовщика, после Второй мировой войны стало не только привычным, но подчас навязчивым. Но в конце 1920-х годов это явилось новшеством. Труппа Дягилева была в некоторой панике, когда выяснилось, что поверх трико ничего не будет надето. В одних случаях стыдливость, в других нежелание демонстрировать несовершенство телосложения привело к тому, что артисты неодобрительно отнеслись к новому балетному костюму. Тем не менее, наиболее вдумчивые критики точно определили то новое в области сценической техники, что содержал балет «Ода». Известный критик Эмиль Вюйермоз, отмечая умение Челищева великолепно передать, с одной стороны, образ безграничных просторов Вселенной, с другой – то, что лежит за пределами материальной реальности, писал, что для него остается загадкой, почему режиссеры пока еще так мало используют в спектаклях возможности кино».

Кстати, с Мясиним Челищев встретится еще раз, в 1938 году, в работе над спектаклем «Nobilissima visione» («Святой Франциск»). «Оформление балета я поручил Павлу Челищеву, – пишет Леонид Мясин, – и он создал одно из самых лучших своих сценических решений; костюмы были выполнены в чистейшем средневековом итальянском стиле».

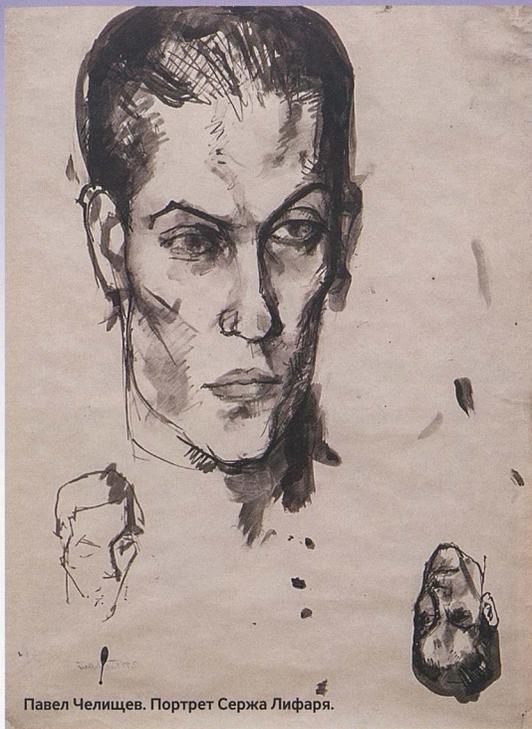
Вспоминал о своих встречах с Челищевым и Игорь Стравинский, рассказывая о постановке балета «Балюстрада». Балет на музыку скрипичного концерта Стравинского был поставлен в 1940 году Джорджем Баланчинным.

«Я впервые увидел покойного Павла Челищева в Берлине в 1922 году, когда жил там, ожидая приезда матери из России. Я считал, что он более даровит как театральный художник, чем как станковист, но может быть, это объясняется тем, что он сделал такие превосходные декорации для моих балетов – для «Аполлона» и «Балюстрады». Мне также нравились его костюмы для «Ondine» («Ундина») Жироду; я имел возможность наблюдать его тогда за работой, так как костюмы выполнялись для него моей племянницей Ирой Белянкиной. У Челищева был странный тяжелый характер; этот живой и очень привлекательный человек был болезненно суеверным – носил таинственную нитку вокруг запястья, или иератически говорил о Золотом сечении, истинном значении Гораполлона и т. д.»

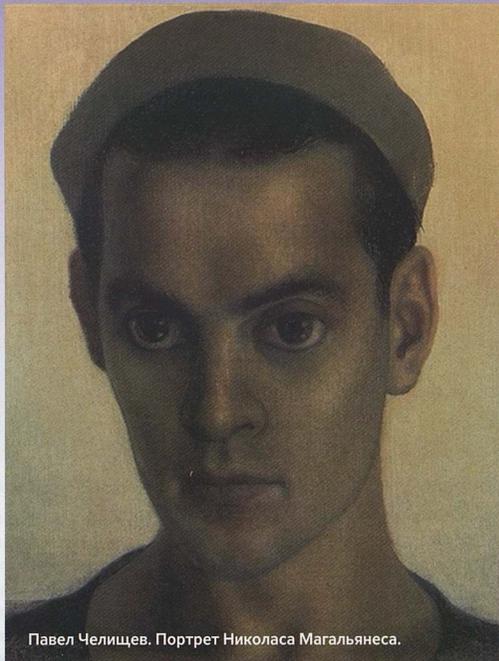
Балетный и драматический театр, а еще станковая живопись. В работах Челищева поэзия и музыка, реальность и иллюзорность. Но есть и чувственность, эротизм. Его обнаженная мужская натура реалистична, выразительна, притягательна. Художник любил юношей, и этой любовью пронизаны его наброски, рисунки, картины, запечатлевшие молодых мужчин.

Естественно, что у Челищева, который много работал в балетном театре, есть и портреты балетных артистов. Сергей Лифарь предстает в костюме Принца из балета «Лебединое озеро». Фиолетовый, зеленый, сиреневый цвета в костюме и облике Принца. Задумчивый взгляд, крепко сцепленные пальцы рук. Ничего от сладкого балетного образа. Суровость и аскетизм, близкий к тому, о чем писал Мясин «средневековый итальянский стиль». Необычно выглядит на портрете Тамара Туманова, ее широко распахнутые глаза полны тревоги. Другие глаза, глаза премьеры Нью-Йорк Сити Балета Николаса Магальянеса. Они затягивают своим тихим, чудесным сиянием. Как и творчество Павла Челищева.

Владимир КОТЫХОВ  
Фотографии предоставлены автором

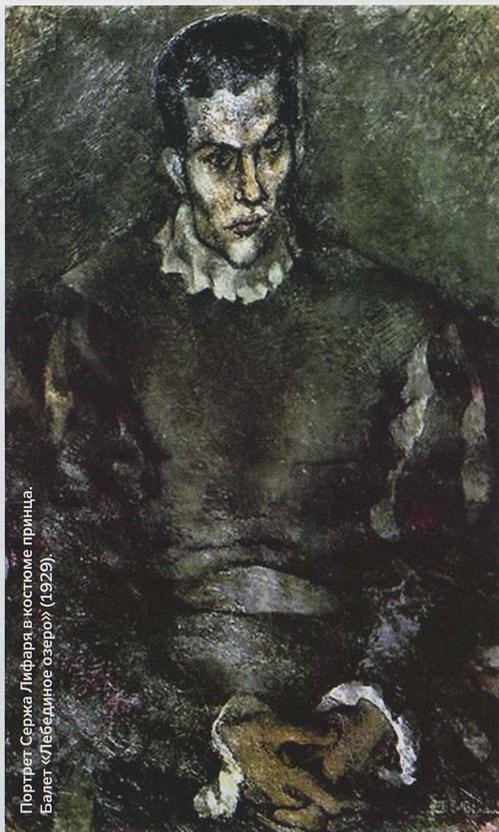
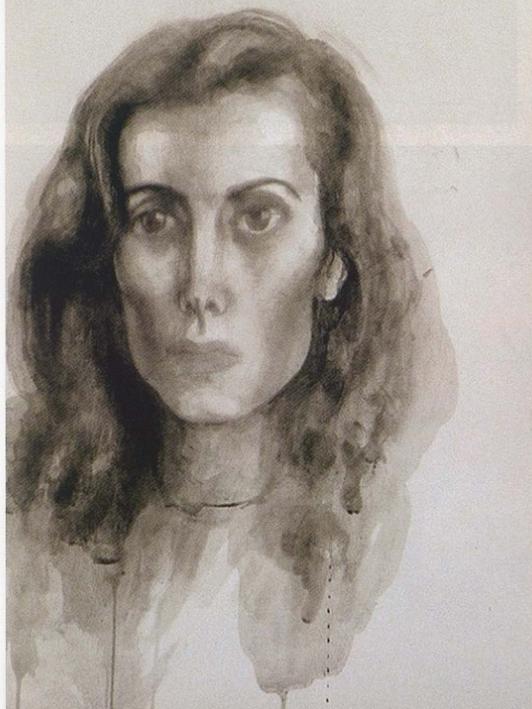


Павел Челищев. Портрет Сержа Лифаря.



Павел Челищев. Портрет Николаса Магальянеса.

Павел Челищев. Портрет Тамары Тумановой (1950).



Портрет Сержа Лифаря в костюме принца.  
Балет «Лебединое озеро» (1929).

## Традиции, новаторство или?..

*Труппа Санкт-Петербургского государственного театра балета имени Леонида Якобсона была основана в 1966 году как первый в СССР театр балета, существующий отдельно от оперной труппы. Первые несколько лет руководителем коллектива был народный артист РСФСР Петр Гусев.*

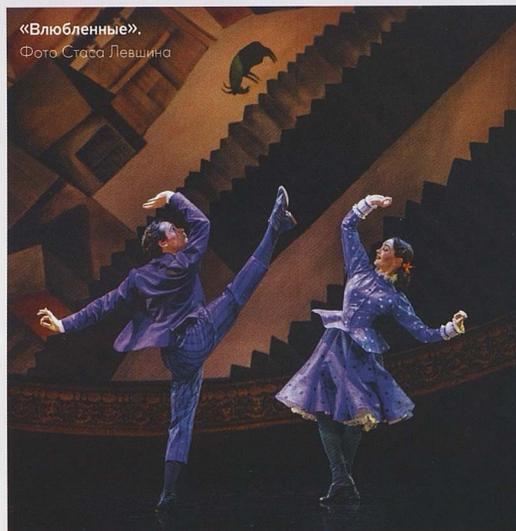
**В** 1969 году труппу возглавил выдающийся балетмейстер, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии СССР Леонид Якобсон, и с этого времени не только началась новая жизнь этого коллектива, но и открылась новая страница в истории российского (тогда – советского) балета.

У труппы появилось название – «Хореографические миниатюры». Поэтому именно с того времени, как Леонид Якобсон возглавил труппу, театр балета, который сегодня носит его имя, ведет отсчет театральных сезонов.

В сентябре этого года Санкт-Петербургский государственный академический театр балета имени Леонида Якобсона открыл 52-й сезон. В это столь сложное для театрального искусства время, когда и большие театры испытывают серьезные затруднения, редакция журнала обратилась к художественному руково-



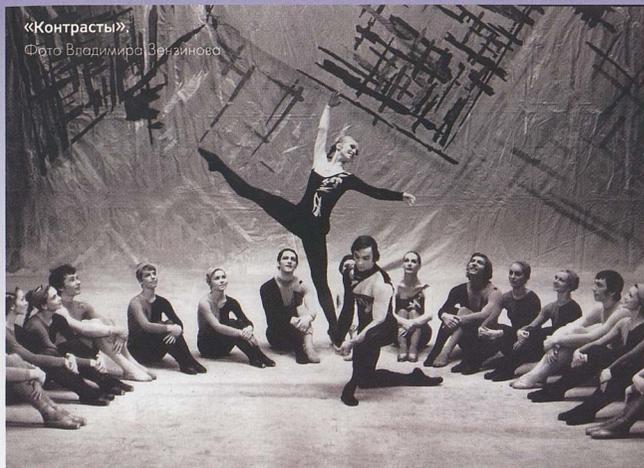
«Бродячий цирк».  
Фото из архива театра



«Влюбленные».  
Фото Стаса Левшина

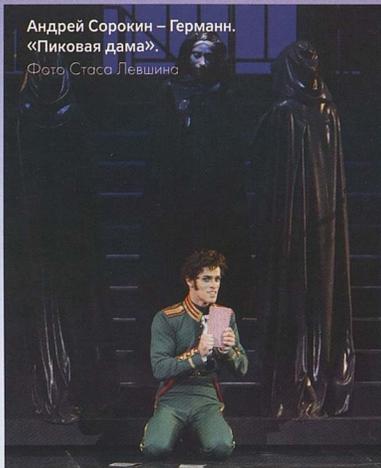


«Кумушки».  
Фото Стаса Левшина



«Контрасты»:

Фото Владимира Зензинова



Андрей Сорокин – Германин.

«Пиковая дама».

Фото Стаса Левшина

дителю театра, заслуженному артисту России Андриану Фадееву поделиться своими мыслями о перспективах развития не совсем традиционного для нашей страны театра.

**– В какой пропорции, по-вашему, должны присутствовать в политике театра интересы сохранения традиций и обновление репертуара?**

Мне кажется, нет универсальной формулы для всех, и каждый театр как уникальный творческий организм сам должен определить свою позицию по этому вопросу. С первых дней существования театра Якобсона (я имею в виду глобальное значение этого понятия) его место всегда было особым. Начнем с того, что это был первый на территории бывшего СССР балетный театр, учрежденный отдельно от оперной труппы, что во многом и определило специфику его развития. Отсутствие собственной сцены диктует довольно жесткие условия для труппы, но, в свою очередь, престижность площадок, где на основе честной конкуренции выступают наши артисты, являются ярким показателем высокого качества «балетного продукта», который мы создаем.

Разумеется, почитатели творчества Леонида Якобсона не пропускают памятные вечера, посвященные мастеру, и его балеты. Кому-то больше по душе наши классические постановки, но есть и те, кто с интересом следит за поисками в области современной хореографии. Все эти направления равно присутствуют в нашей афише.

Театр носит имя Якобсона, и этим все сказано. Пятьдесят лет назад из ничего благодаря Леониду Якобсону возникла труппа абсолютно самобытная, со своим уникальным лицом, со своим авторским репертуаром. Родился коллектив, подаривший возможность творить одному из величайших хореографов XX столетия. Мы гордимся именем Леонида Якобсона, которое с честью уже много лет носит наш театр. Одно из главных направлений компании – сохранение его шедевров. Сегодня с нашими артистами работают его ученики, которые в свое время разделили с maestro все радости и трудности совместного творчества, ведь в советские годы он был гоним, как многие яркие индивидуальности. Хотя поставил в Мариинском (тогда Кировском) театре значимые трехактные балеты, жаль, что в свое время железный занавес не позволил ему стать всемирно известным. Но все меняется, и мы ныне счастливы открыть миру гордость российской культуры.

Сегодня творчество Якобсона вызывает интерес не только в России, но и далеко за ее рубежами. Театр знакомит с его наследием и молодого зрителя, что очень важно. На наших спектаклях всегда много детей, и хочется верить, что со временем они придут сюда уже вместе со своими детьми.

Следуя традиции театра, мы даем выйти на большую сцену молодым хореографам и за последнее время сделали с ними много совместных работ, перекидывая таким образом своего рода мост от танца прошлого века к хореографии сегодняшнего дня, от произведений Якобсона, который сам был новатором, до новейшей балетной традиции, которую ныне закладывают своим творчеством молодые российские и зарубежные балетмейстеры.

Еще в 2013 году мы выпустили и представили публике премьеру – вечер одноактных балетов «Лики современной хореографии». Это три самостоятельных спектакля в разной стилистике, где постановщиками выступили Антон Пимонов и Константин Кейхель. Через год мы выпустили балет «Ромео и Джульетта», которую поставил тот же талантливый хореограф Антон Пимонов в соавторстве с режиссером Игорем Коняевым.

Следующая работа – премьера одноактного балета «Каменный берег» в постановке хореографа и танцовщика Владимира Варнавы. А в 2015 году мы представили публике острохарактерную гротесковую постановку Константина Кейхеля «Репетиция» в жанре современной хореографии на музыку Й. Гайдна и К. Чистякова. Недавняя наша премьера – балет «Пиковая дама» на музыку П.И. Чайковского, поставил в жанре неоклассики молодой аргентинский хореограф Иньяки Урлезага. Таким образом, сохранение традиций и обновление репертуара за счет новых постановок являются частью репертуарной политики, которой придерживался сам Якобсон, ломавший балетные стереотипы во имя нового подхода к классике как основе танца.

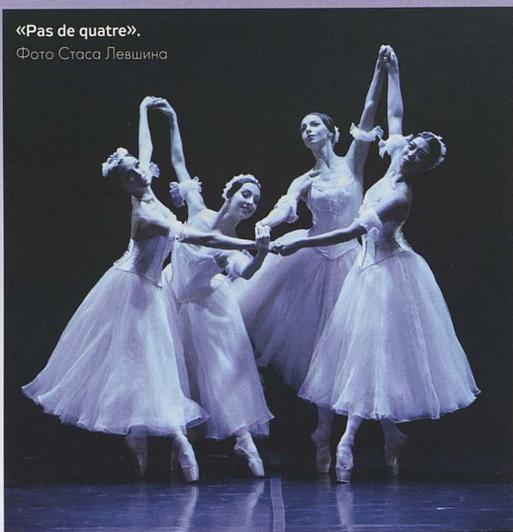
Однако совершенно очевидно, что ни в прежние времена, ни в нынешние ничего нельзя сохранить насильно. Недаром шедевры живут вечно, а проходные постановки уходят в небытие. Тем более что сегодня, когда билеты на балетный спектакль продать непросто, все решает принцип естественного отбора и здоровой конкуренции. Якобсон, как показало время, и поныне востребован публикой, наряду с экспериментальной хореографией молодых постановщиков, которая вызывает объяснимое любопытство искушенного современного зрителя. Ведь без движения вперед, без создания нового не живет ни один театр.

**– Каковы, на Ваш взгляд, роль и значение Леонида Якобсона в отечественном хореографическом искусстве?**

Якобсон был гением, а путь гения всегда непрост. В пространстве своей судьбы Якобсон двигался по собственной, им самим выверенной траектории. В поисках нехоженых путей в искусстве его вела поразительная творческая интуиция и неистощимая фантазия прирожденного художника. «Хореографическая фантазия Леонида Якобсона неистощима, – еще при жизни балет-

## «Pas de quatre».

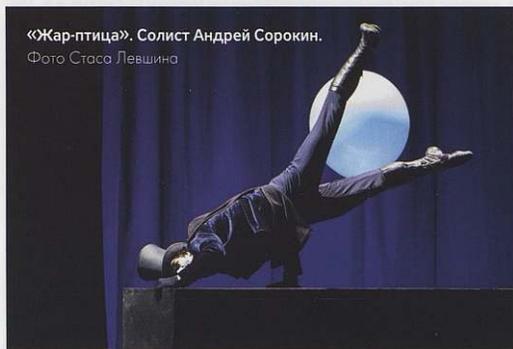
Фото Стаса Левшина



мастера писала выдающаяся балерина Татьяна Вечеслова. – По его работам видишь, что пластические возможности человеческого тела поистине беспредельны. Кажется, все подвластно танцу, любое чувство, любая мысль». Леонид Якобсон в свое время взрывал балетное пространство нашей огромной страны своим стреляющим в упор творчеством, и в его постановках блистали ярчайшие танцовщицы Наталья Макарова, Алла Шелест, Михаил Барышников, Алла Осипенко, Инна Зубковская, Нинель Кургапкина и многие другие. Мы и сегодня стараемся соответствовать замыслу Мастера, создавшего некогда «труппу солистов», команду универсальных танцовщиков, способных воплотить художественный замысел любой сложности. Бунтари меняют мир, и современный балет без творений Якобсона был бы иным. Как иными были бы мы сами. Справедливость этой истины каждым своим спектаклем подтверждает наша молодая «труппа солистов», верная заветам Мастера.

## «Жар-птица». Сололист Андрей Сорокин.

Фото Стаса Левшина



**– Как артисты Вашего коллектива относятся к наследию Леонида Якобсона, часто ли в афише появляются программы, посвященные основателю театра и как их воспринимает зритель?**

Как к любому наследию, к творчеству основателя театра наши артисты относятся с уважением и тактом. Хранить творческие традиции, заложенные Мастером, – это одна из главных художественных и нравственных миссий нашей труппы. Удивительная хореография Леонида Якобсона наряду с другими задачами является важнейшим направлением нашей работы.

Мы ежегодно восстанавливаем его шедевры, которые и сегодня оказываются необыкновенно актуальными. Ведь Якобсон был революционером в танце, смело экспериментировал, ломал традиции. Наши артисты органично чувствуют его хореографию, хотя пластика Якобсона очень сложная. Взять хотя бы его балет «Свадебный кортеж»: на первый взгляд – в смысле техники ничего умопомрачительного, фуэте вертеть не надо. Но как передать эту ломаность линий, острую характерность персонажей? Задача сложная, но очень интересная. Мы всегда имеем в виду, что Якобсон требовал от своих артистов не только фантастического владения своим телом, но и высокой интеллектуальности.

Разумеется, мы постоянно показываем программы, посвященные творчеству Леонида Якобсона. Его постановки – важная и неотъемлемая часть нашей афиши. На них активно ходит петербургская публика, а на гастролях мы открываем уникальный мир хореографии Якобсона для зрителей России и ценителей балета за рубежом. Педагоги, которые танцевали при Якобсоне, ныне передают свои знания молодым артистам труппы. И когда мы восстанавливаем миниатюры Якобсона, очень важно, что это делается не по наитию, а согласно подлинным замечаниям постановщика, которые транслируют бывшие артисты его легендарной труппы. А теперешняя молодежь в будущем с удовольствием будет передавать полученные знания новому поколению танцовщиков нашего театра.

Придут новые поколения, но наследие великого хореографа останется достоянием российского искусства. Добавлю, что верным хранителем реликвий музея при нашем театре до своей недавней кончины являлся бывший танцовщик труппы Якобсона, позже ставший известным балетным фотографом, Владимир Зензинов. И большинство профессиональных наград наш театр получил именно за восстановленные произведения Леонида Якобсона. Вкупе с высшей театральной премией России «Золотая маска» и петербургским «Золотым Софитом» театр был удостоен международной балетной Премии Тальони в номинации «Лучшая постановка» за возобновленные «Классические миниатюры Леонида Якобсона».

**– Как проходило восстановление последней программы, посвященной 115-летию со дня рождения Л. Якобсона?**

Эта дата по времени совпала с юбилеем театра, его 50-м сезоном. Творческим подношением к 115-летию Мастера стала премьера вечера одноактных балетов, куда вошли восстановленные «Хореографические миниатюры Леонида Якобсона» и новая версия культового балета Игоря Стравинского «Жар-птица» в постановке успешного британского хореографа, работающего в жанре неоклассики, Дагласа Ли. И такой сложный стилистический «замес», который отличал юбилейную программу, кажется вполне оправданным для тех, кто знаком с историей жизни реформатора танца Якобсона. Без сомнения, публика с особой теплотой встретила обновленную версию «Хореографических миниатюр Леонида Якобсона». Эту кропотливую работу вместе с педагогами-репетиторами «якобсоновского призыва» Татьяной Квасовой и Александром Степиным проделали выдающиеся мастера своего дела – художник по костюмам Татьяна Ногинова и художники-постановщики Альона Пикалова и Татьяна Вьюшинская.

**– Планируется ли продолжение этой работы?**

Да, безусловно. В будущем году мы планируем восстановить программу, которую Леонид Якобсон выпустил 50 лет тому назад: в нее вошли миниатюры «Роден» и цикл «Классицизм-Романтизм». Эта уникальная программа интересна тем, что к работе над ней будет привлечена еще одна группа артистов, работавших вместе с Якобсоном. Как только мы сможем приступить к полноценным репетициям, сразу начнем с наследия основателя нашего театра. Это будет полезный и интересный опыт для артистов, которые еще не исполняли эту сложную хо-



«Свадебный кортеж».

Фото Стаса Левшина

реографию, и, несомненно, все получают огромное удовольствие от работы над этим материалом.

**– Из восстановленных работ преобладают миниатюры, а в вашем репертуаре преобладает спектакль. В связи с этим, как Вы относитесь к миниатюре как форме произведения, и как оцениваете ее роль и значение в современном художественном процессе?**

Миниатюра – весьма сложный жанр: по сути, это полноценный спектакль, но только маленький. Там не за что спрятаться, и в короткой промежуток времени надо убедительно рассказать историю. Многие современные хореографы используют малую форму, которая обычно продиктована идеей постановки. Скажем, «Спящую красавицу» не рассказать в миниатюре. Однако малая форма имеет право на существование так же, как и масштабная постановка. Якобсон очень любил миниатюру, хотя ставил и большие спектакли.

**– Планируете ли Вы восстановить спектакли Леонида Якобсона?**

Спектакли «Спартак» и «Шурале», которые до сих пор идут в Мариинском театре, Якобсон ставил с расчетом на большую труппу. У нас театр компактный, и смешно было бы нам тягаться с Мариинкой, замахиваясь на такие крупные полотна. Достоинство уважения, что прославленный театр до сих пор сохраняет спектакли Якобсона. А мы будем хранить те постановки, которые он ставил в своей балетной компании. У нас собственный путь и свое место в театральном пространстве Петербурга.

**– Как складываются Ваши отношения с Фондом Леонида Якобсона?**

Насколько я знаю, фонд успешно занимался восстановлением постановок Якобсона в Америке, а сейчас мы плотно контактируем с сыном великого хореографа Николаем Якобсоном, который очень нам помогает. Между нами есть понимание и нас объединяет общая цель – сохранить как можно больше шедевров его гениального отца. По этому поводу мы вместе строим планы и обсуждаем их реализацию. Вот и сейчас мы плодотворно сотрудничаем в процессе подготовки вечера «Роден. Классицизм-Романтизм». Николай не пошел по стопам отца, но вырос в балетной среде и хранит много ярких воспоминаний о том, как Леонид Вениаминович работал над своими постановками. Помимо воспоминаний сохранились и записи из семейного архива, которые также содержат бесценную информацию для наших артистов и репетиторов.

**– Каковы ваши ближайшие репертуарные планы?**

Планов много, но их реализация будет зависеть от того, когда полноценно заработают театры. В июле этого года мы планировали выпустить легендарный спектакль Джона Крэнко «Онегин». К сожалению, по известным причинам в конце марта нам пришлось приостановить все постановочные работы. Ассистенты фонда Крэнко Агнета и Виктор Валку, которые работали с нашими артистами, были вынуждены уехать. Пока границы закрыты, у постановщиков нет возможности вернуться, чтобы доделать свою работу. Как откроют, сразу продолжим репетиционный процесс.

Верстая свою афишу, мы всегда помним: наша главная задача – быть интересными зрителю. Что для этого нужно будет завтра, не знает никто. Мы стараемся работать в самых разных направлениях и делать это профессионально. А насколько театру это удается, судить публике. Ее не обманешь.

Материал подготовила Елизавета МОРОЗОВА

Фотографии предоставлены театром



POLSKI  
OPERA  
NARODOWA

POLSKI  
BALET  
NARODOWY

## ПРОСМОТРЫ ДЛЯ СОЛИСТОК И СОЛИСТОВ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТ ПОЛЬШИ  
В ВАРШАВЕ

Ведущая польская балетная труппа  
[www.polskibaletnarodowy.pl](http://www.polskibaletnarodowy.pl)

Директор: КШИШТОФ ПАСТОР

### Мы ищем новых солисток и солистов / первых солисток и первых солистов

обладающих хорошей техникой  
классического  
и современного танца

### Привлекательные финансовые условия

(Контракт возможен даже  
с начала 2021 года)

Индивидуальные просмотры  
только для приглашенных  
кандидатов  
(урок и вариации)

Пожалуйста, предоставьте резюме  
(в формате docx или pdf):

дату рождения, рост, вес, образование,  
конкурсы, призы, роли и другие  
достижения, а также портреты и балетные  
фото. Рекомендуется также включить  
ссылку на онлайн-видео. Фото и видео  
должны быть сделаны в течение  
последнего года.

Заявление должно быть подано на адрес  
электронной почты: [aud@teatrwielni.pl](mailto:aud@teatrwielni.pl)

Мы будем оценивать только  
полное заявление.

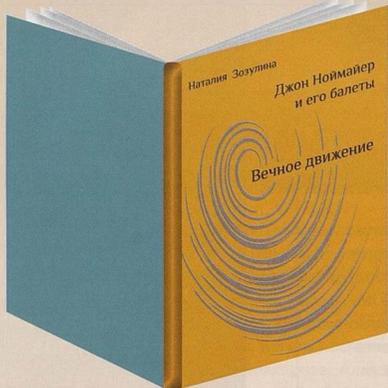
[www.polskibaletnarodowy.pl](http://www.polskibaletnarodowy.pl)

# ИЗДАНО В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

*Санкт-Петербург по праву считается одним из центров отечественного балетоведения. Активная издательская деятельность Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой не может не радовать любителей балета. Каждый год здесь выходят в свет книги по самым разнообразным вопросам хореографического искусства, вызывающие неподдельный интерес читателей.*

## **Зозулина, Наталия. Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение**

СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019.- 256 с.



Это издание посвящено известному немецкому хореографу, своего рода летопись его жизни и творчества, начиная от становления, первых постановок до сегодняшних премьер. Вот уже более четверти века Н. Зозулина освещает его премьеры, анализирует особенности Ноймайера-хореографа и Ноймайера-режиссера. Читатели книги узнают про пятнадцать «лучших из лучших» постановок мэтра, в том числе «Сон в летнюю ночь», «Пер Гюнт», «Пятая симфония Малера», «Кармен», «Звуки пустых страниц», «Нижинский», «Дама с камелиями», «Чайка», «Павильон Армиды» и другие. Отдельная глава посвящена фестивалю «Ballet Tage», на котором Н. Зозулина – частый гость.

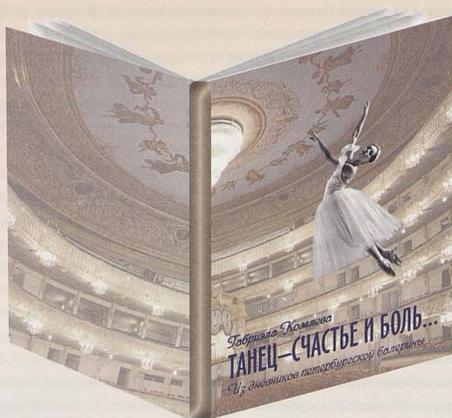
Еще одна книга, выпущенная также Академией имени Вагановой – «Зов Терпсихоры». Эта книга сложилась как мозаика из статей разных лет, отобранных самой Н. Зозулиной из своего архива.

Выбор тем огромен: читатель найдет здесь материалы о развитии хореографического искусства в России на протяжении веков, о творцах – хореографах разных эпох, о судьбах балетов классического наследия и премьер наших дней, о кумирах балетного прошлого и настоящего. Все эти яркие, увлекательные статьи образуют собой настоящую летопись балетного искусства, состоящую из судеб отдельных людей и спектаклей. И не важно, идет ли речь о Мариусе Петипа или о Георгии Алексидзе, Алле Шелест или Ульяне Лопаткиной, Рудольфе Нурееве или Томе Шиллинге. Все они – избранники Терпсихоры, вписавшие свою главу в историю мирового балета. «Зов Терпсихоры» можно смело назвать историческим исследованием о судьбах хореографии. Здесь, видимо, сказалось то, что Н. Зозулина училась у выдающегося историка балета – Веры Михайловны Красовской. (Ее памяти посвящена статья под символическим названием «Балетный материк»). Школа Красовской видна в строго научном подходе к материалу, увлекательной манере изложения, прекрасном языке и изысканных метафорах.

## **Комлева, Габриэла. Танец – счастье и боль. Из дневников петербургской балерины**

СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019.- 288 с.

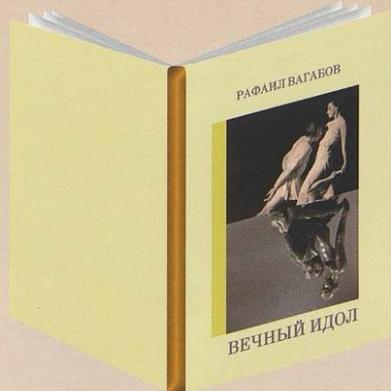
Габриэла Комлева – прима-балерина Кировского театра, народная артистка СССР. Ее творчество стало яркой страницей в истории прославленной труппы. «Хранительницей канонов» и «балериной Петипа» называла Комлеву известный историк балета В.М. Красовская. Она же убедила балерину писать мемуары. «Я поверила ее опыту и чутью. Стала собираться с мыслями... Потрясенная память воскресила образы ушедших и живых, дорогих мне людей», – признается автор. В помощь стали и дневниковые записи, которые велись на протяжении многих лет. Так, двадцать лет назад появилась на свет первая книга мемуаров Г. Комлевой, посвященная годам ученичества и первым шагам в театре. Она была написана живо, образно и сразу стала бестселлером. Однако повествование обрывалось на первой крупной партии, полученной молодой балериной – Авроре в «Спящей красавице». И вот по прошествии значительного времени поклонники балета наконец-то получили в подарок полное повествование о творческом пути знаменитой балерины. «Годы, о которых пойдет речь в предлагаемой книге, определили мою актерскую судьбу», – пишет Г. Комлева в предисловии. – А в отечественном балете то был незабываемый творческий взлет: фундаментальные открытия рубежа 1950–1960 годов».



Живо воссоздана атмосфера Кировского театра: читатель как будто присутствует на репетициях балерины с любимым педагогом Н.М. Дудинской. Наблюдательный глаз автора подмечает исполнительские особенности тогдашних корифеев труппы: А. Шелест, А. Осипенко, О. Моисеевой и своих сверстниц А. Сизовой, И. Колпаковой, Н. Макаровой. Комлевой довелось работать со многими замечательными хореографами тех лет. Ее первым балетом стал «Берег надежды» И. Бельского. Дар актерской импровизации (а именно его выделяла В.М. Красовская как особенность дарования балерины) привлекал хореографов.

## Вагабов, Р.Ю. Вечный идол (биографическая повесть)

СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019. – 494 с. Издание второе, дополненное и исправленное



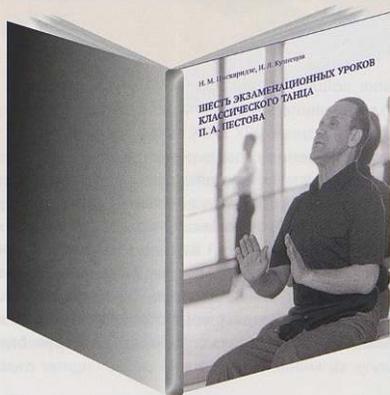
Алла Шелест – еще одно знакомое имя для питерской сцены. В 2019 году ей исполнилось бы 100 лет. К этой дате издательство АРБ имени Вагановой переиздало книгу Р. Вагабова «Вечный идол» (первое издание вышло в 2001 году и сразу стало библиографической редкостью). Рафаил Вагабов – супруг и соратник балерины – писал эту книгу, основываясь на рассказах и записях самой Аллы Яковлевны, ее письмах. Сквозь страницы слышен живой голос самой Аллы Шелест. Большим подспорьем в работе над книгой стали также архивные материалы, воспоминания близких, друзей, её сценических партнёров и учениц, поклонников искусства балерины – всех тех, в ком непосредственное общение с ней оставило неизгладимый след.

Книга охватывает период расцвета ленинградского балета – с 1927 по 1963 годы – время, в котором соседствовали академизм и интереснейшие творческие поиски.

Символично название книги. Алла Шелест была вечным идолом зрительского поклонения, а классическому танцу с неистовостью язычницы поклонялась сама балерина. К тому же она вдохновенно танцевала созданную для неё балетмейстером Леонидом Якобсоном хореографическую миниатюру под таким же названием – «Вечный идол».

## Цискаридзе, Н.М., Кузнецов, И.Л. Шесть экзаменационных уроков классического танца П.А. Пестова

СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019. – 256 с.

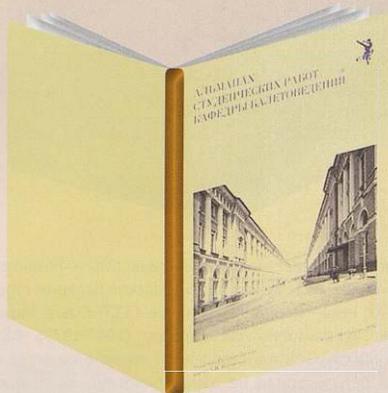


Первым педагогом, получившим приз «Душа танца» в 1999 году, стал Пётр Антонович Пестов. И это неслучайно. Его имя известно во всем мире. Понятие «школа Пестова» стало своеобразным знаком качества. Многие звезды мирового балета с гордостью подчеркивают: «Я – ученик Пестова!». Выдающийся педагог анализировал уроки мастеров прошлого: А. Вагановой, Е. Гейденрейх, Ю. Плахта, А. Писарева. Проверял все собственным опытом многолетнего преподавания. Пробовал новые комбинации, новые приемы. Так рождалась его собственная, во многом уникальная, методика, признанная во всем мире. После П. Пестова осталось много записей. Часть из них – шесть уроков – выпустила Академия имени А. Вагановой.

Представленные в пособии учебно-методические материалы П.А. Пестова раскрывают специфику методики преподавания классического танца. На примерах шести уроков классического танца показана трансформация некоторых принципов составления учебных заданий П.А. Пестова. «Наша цель – создать энциклопедию разных уроков, разных методик. Чтобы интересующиеся люди могли прикоснуться и поизучать. Ведь школа Пестова – это, прежде всего, отношение к делу. Он был великий перфекционист и нас всех заразил перфекционизмом», – сказал Н.М. Цискаридзе в заключение презентации.

## Альманах студенческих работ кафедры балетоведения

СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019. – 145 с.



Ежегодно, начиная с 2017 года, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой выпускает «Альманах студенческих работ кафедры балетоведения», в который включаются материалы, написанные студентами бакалавриата и магистратуры педагогического факультета, обучающимися по разным направлениям и программам. В данном сборнике немало рецензий, посвященных, прежде всего, знакомым событиям в творческой жизни академии. Это ежегодный «Щелкунчик» на сцене Мариинского театра в исполнении учащихся академии, 277-й выпускной спектакль (ему посвящены сразу две статьи: о характерной «Лауренсии» и классическом «Подводном царстве» из «Конька-Горбунка»), гала-концерт VIII Международного конкурса Vaganova-Prix. Малмалаева А., Митрофанова И., Смирнова В. дают подробное описание событий, оценивают исполнительское мастерство участников. Воробьев Н. в своей статье анализирует роль педагога-репетитора в формировании балетного премьера на примере творческого сотрудничества Н.М. Цискаридзе и выдающегося педагога Большого театра М.Т. Семёновой.

Сразу несколько статей альманаха посвящены творческой мастерской молодых хореографов на сцене Мариинского театра в марте 2019 года.

Следующий раздел альманаха – творческие портреты во времени и пространстве. Жанр, любимый и авторами, и читателями – интервью. На страницах альманаха о себе рассказывают преподаватели Академии имени Вагановой: И. Бадаева, М. Еникеев, А. Омар, педагог Академии танца Бориса Эйфмана Н. Башкирцева, ведущая солистка Мариинского театра А. Матвиенко, артистка кордебалета Михайловского театра Н. Османова.

В завершении сборника – статьи, посвященные художникам балетной сцены прошлого. С каждым годом альманах становится все объемнее, растет количество освещаемых тем. Хочется отметить увлеченность студентов искусством хореографии, высокий профессиональный уровень их статей.

## Розанова, Ольга. Ольга Моисеева / Легенда Мариинского театра

СПб.: Мариинский театр, 2020. – 160 с.



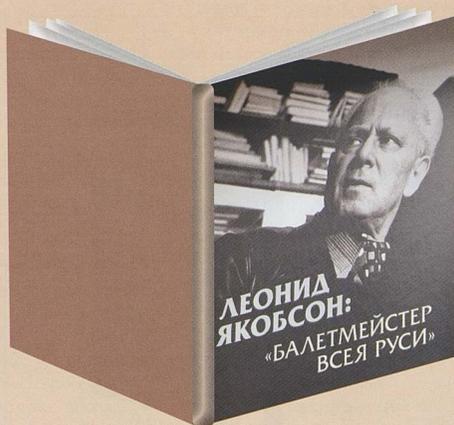
Монография известного балетоведа Ольги Розановой посвящена одной из ведущих ленинградских балерин второй половины XX века – народной артистке СССР Ольге Моисеевой. Завершив исполнительскую карьеру (1947-1973), Моисеева продолжала служить прославленной сцене в качестве педагога-репетитора, воспитав не одно поколение выдающихся балерин Мариинского театра, среди которых Галина Мезенцева, Юлия Махалина, Алтынай Асылмуратова, Светлана Захарова, Олеся Новикова.

На страницах книги воссоздан жизненный и творческий путь Моисеевой, чье профессиональное становление пришлось на годы Великой Отечественной войны. Живо представлены сценические создания балерины, увенчанные образом Мехменэ Бану в «Легенде о любви». Книга богато иллюстрирована редкими фотоматериалами из фондов Мариинского театра, Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой и личного архива О. Моисеевой.

## Леонид Якобсон / Балетмейстер вся Руси. Автор-составитель Ольга Розанова.

СПб.: Модный базар, 2019. – 500 с.

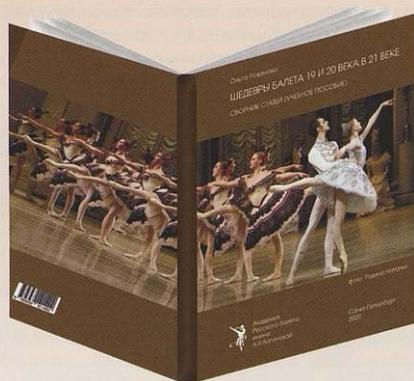
Книга-альбом внушительного объема – своеобразный литературно-изобразительный памятник великому балетмейстеру, не получившему должного признания при жизни. В сборник вошли материалы от 1920 годов до наших дней: рецензии на премьеры балетов Якобсона его современников, очерки и статьи более поздних лет, воспоминания коллег разных по-



колений. Перипетии судьбы и творчества гениального мастера представлены с максимально возможной полнотой. Недаром книга создавалась на протяжении почти десяти лет, постоянно пополняясь все новыми материалами. Издание будет интересно читателям разнообразием литературных текстов и обилием черно-белых и цветных фотографий.

## Розанова, Ольга. Шедевры балета 19 и 20 веков в 21 веке.

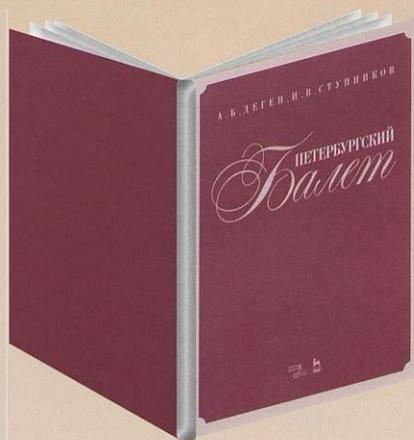
Сборник статей / Учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2020. – 270 с.



В сборник вошли работы видного балетоведа Ольги Розановой, публиковавшиеся в различных изданиях с 1970 по 2020 годы. Балетные шедевры XIX и XX веков представлены в «оригиналах» и в прочтениях современных хореографов. Помимо рассказов о спектаклях «классического наследия» и балетах-событиях XX века, в сборник включены историко-культурные и аналитические очерки о значимых явлениях балетного искусства: Драмбалет, Петроградский балет в годы революции 1917 года, «хореографический портрет» Дж. Баланчина, созданный Б. Эйфманом, литературный «портрет» М. Петипа (опыт биографии) и др. Сборник адресован любителям балета и может служить учебным пособием для студентов, изучающих балетное искусство.

## Деген, А., Ступников, И. Петербургский балет: справочник

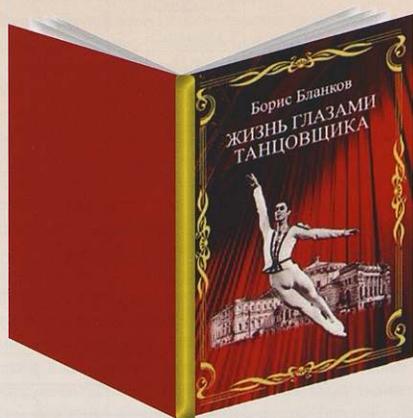
СПб: Планета музыки, 2020. – 396 с.



Книга представляет собой собрание биографических статей о петербургских мастерах балета: танцовщиках, балетмейстерах, педагогах. Сборник представляет собою продолжение работы тех же авторов «Петербургский балет. 1903-2003». В новое издание включены имена молодых танцовщиков, балетмейстеров и педагогов за последние десять лет, указаны их репертуар, посвященная им литература и многое другое. Издание адресовано широкому кругу любителей балета.

## Бланков, Борис. Жизнь глазами танцовщика

СПб: Деан, 2020. – 264 с.



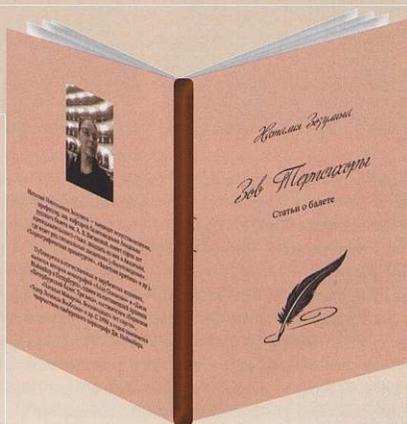
Эта книга – автобиография одного из ведущих танцовщиков балета Кировского (Мариинского) театра в 70-80-х годах прошлого века, заслуженного артиста РСФСР Бориса Владимировича Бланкова. Основной текст предваряют статьи о Борисе Владимировиче, написанные его коллегами, поклонниками, друзьями, родственниками.

Михаил Лавровский оценивает Бориса Бланкова как «блистательного классического танцовщика, обладающего интересной, романтической индивидуальностью и замечательной техникой мужского танца». Борис Бланков был одним из лучших учени-

ков Николая Зубковского – по словам Татьяны Легат, «прекрасного, самобытного, не похожего ни на кого учителя». Талант танцовщика в полной мере раскрылся благодаря сотрудничеству с главным балетмейстером Кировского театра Константином Сергеевым.

Расставшись с Кировским театром, Борис Бланков показал себя как талантливый лектор и писатель, хореограф и педагог. Его ученик Дмитрий Тубольцев пишет: «Захожу в класс преподавать и невольно вижу необыкновенные, талантливые руки учителя, даже слышу его голос... Мой дорогой учитель продолжает меня учить. Это навсегда! И навсегда со мною радость от того, что я передаю своим ученикам традиции великой вагановской школы и учился у великого педагога Бориса Владимировича Бланкова».

Материал подготовила Анна ЕЛЬЦОВА



## «РУССКИЕ СЕЗОНЫ» С.П. ДЯГИЛЕВА В ИСПАНИИ

## S.P. DIAGHILEV'S «RUSSIAN SEASONS» IN SPAIN

## Коротко об авторе

Потяркина Елена Евгеньевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки МГК имени П.И. Чайковского.  
E-mail: lepiano@yandex.ru

## Краткая аннотация на статью

Статья посвящена ярчайшему явлению культурной жизни начала XX века – «Русским сезонам» С.П. Дягилева и оставшимся «за кадром» в современном музыковедении гастролям труппы в Испании.

## Ключевые слова:

Сергей Дягилев, Русские сезоны, Русский балет, Русский балет в Испании, Мануэль де Фалья, Леонид Мясин, Пабло Пикассо.

## About the author

Potyarkina Elena – Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Department of Russian Music History, Moscow State Tchaikovsky Conservatory.  
E-mail: lepiano@yandex.ru

## Summary of article

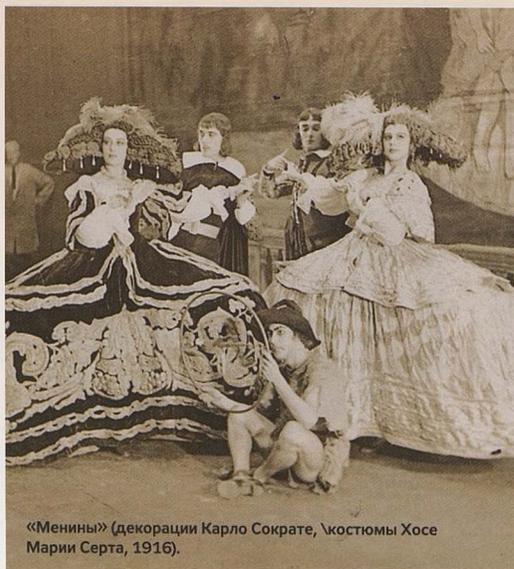
The article is devoted to the brightest phenomenon of cultural life of the early XX century – «Russian seasons» by S.P. Diaghilev and the remaining «behind the scenes» in modern musicology tours of the troupe in Spain.

## Key words:

Sergey Diaghilev, Russian seasons, Russian ballet, Russian ballet in Spain, Manuel de Falla, Léonide Massine, Pablo Picasso.

«Русские сезоны» С.П. Дягилева – одно из самых ярких явлений в культурной картине начала XX века. В современном сознании оно прочно ассоциируется с Францией, а точнее – с Парижем. В действительности же география выступлений труппы Дягилева гораздо шире – Германия, Италия, Испания, Англия, Бельгия, Нидерланды, Монако, Бразилия, США, Аргентина, Уругвай и другие.

Насыщенность графика работы была поразительной! Спектакли дягилевской антрепризы рождались и обретали зримое воплощение в невероятно сжатые сроки. Репертуар, которым владела труппа, трансформировался в зависимости от вкусов публики той или иной страны. Дягилев всегда задумывался о том, где показать ультрасовременный эксперимент, а где нужны более спокойные формы выражения. Расчет импресарио, впрочем, оправдывался не всегда, и тогда следовали вспышки гнева, раздражались «громы и молнии», разрывались контракты и... возникали новые идеи.



«Менины» (декорации Карло Сократе, костюмы Хосе Марии Серта, 1916).

С Испанией связаны десять поездок дягилевской труппы:

Даты	Города	Количество Выступлений
1916 г. 26 мая – 09 июня	Мадрид	9
1916 г. 19-30 августа	Сан-Себастьян	5
	Бильбао	3
1917 г. 02-30 июня	Мадрид	11
	Барселона	6
1917 г. 05-29 ноября	Барселона	8
	Мадрид	7
1918 г. 31 марта – 16 июня	Вальядолид	2
	Саламанка	1
	Сан-Себастьян	3
	Бильбао	4
	Логроньо	1
	Сарагоса	3
	Валенсия	4
	Алькой	1
	Аликанте	3
	Картахена	1
	Мурсия	2
	Кордоба	1
	Севилья	3
	Малага	2
Гранада	2	
Мадрид	6	
Барселона	8	
1921 г. 17 марта – 10 апреля	Мадрид	14
1922 г. 07-12 сентября	Сан-Себастьян	6
1924 г. 19 апреля – 1 мая	Барселона	10
1925 г. 02-14 мая	Барселона	11
1927 г. 07-22 мая	Барселона	13



Л. Мясин, М. де Фалья и С. Дягилев в Андалусии (1916).



Король Альфонсо XIII.

Во время этих «испанских сезонов» были показаны 150 программ, составленных из 33 спектаклей.<sup>1</sup>

Первый приезд – в 1916 году – был инициирован горячим поклонником искусства – королем Альфонсо XIII.

Выступления планировались с 26 мая по 9 июня в Королевском театре Мадрида. За неделю до мадридской премьеры после американских гастролей, ставших невероятным стрессом из-за боязни Дягилева путешествовать по воде, он телеграфирует мачехе – «Слава богу, вернулся в Европу».<sup>2</sup> Мадрид открыл счастливый период для Дягилева – выступления прошли с большим успехом, и король становится покровителем Русских балетов не только в Испании, но и в Европе.

Приезд Дягилева в Испанию фактически сделал ее международным культурно-богемным центром. Постоянным дирижером труппы в то время был Эрнест Ансерме; приехали художники М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова, а также И.Ф. Стравинский, решивший присутствовать на мадридской премьере своих балетов – «Жар-птицы» и «Петрушки». Композитор был представлен королю, «с которым беседовал весь антракт».<sup>3</sup>

Дягилевских подопечных на протяжении всего периода гастролей сопровождал композитор Мануэль де Фалья, с которым импресарио познакомился еще в Париже. Но именно тут, в Испании, общение переросло в настоящую дружбу, связавшую имена М. де Фальи, С.П. Дягилева и Л.Ф. Мясина.

Именно де Фалья познакомил их с испанской народной музыкой и танцами, что не только оставило неизгладимое впечатление, но и послужило импульсом к дальнейшим творческим поискам. Благодаря испанскому композитору Дягилев познакомится с легендарным тореро Бельмонте и выдающимся танцовщиком фламенко Феликсом Фернандесом-Гарсией, обучившим Мясина технике чапатеадо.<sup>4</sup>

В тяжелый для дягилевской труппы 1918 год Мануэль де Фалья помог организовать грандиозные гастроли по семнадцати испанским городам, которые, несмотря на тяжелые условия и ветхость принимающих театров, позволили «Русским сезонам» выжить.

Помимо помощи организационного характера, де Фалья был и творческим соратником Дягилева, в результате чего появился один из ярчайших балетов – «Треуголка».<sup>5</sup> Именно во время работы над этим произведением в Испании приехал П. Пикассо, создававший эскизы сценического оформления и костюмов,

и был представлен королю. Альфонсо XIII проявил большой интерес к творчеству художника и буквально потребовал показать нашумевший балет «Парад» с его необычными костюмами, вызвавшими большой резонанс у парижской публики.<sup>6</sup>

Хореограф Леонид Мясин, с которым активно сотрудничал Дягилев в конце 1910-х годов, во время первой испанской поездки неоднократно посещал галерею Прадо, и его по-настоящему захватила испанская живопись: «Много дней я провел в Прадо, изучая полотна Риберы, Мурильо, Сурбарана, Эль Греко и Веласкеса. Я был пленен манерами людей, изображенных на испанских портретах, особенно на картинах Веласкеса... Я чувствовал в душе глубокую меланхолию, когда видел его элегантно позирующих инфант с их непогрешимым благородством, странным сочетанием надменности и обаяния. Это были грустные маленькие дети, наряженные в неудобные атласные платья и вынужденные играть свои королевские роли».<sup>7</sup>

Разумеется, хореограф имеет в виду, прежде всего, одно из самых известных полотен Диего Веласкеса – «Менины».

Эта картина – одна из самых интригующих с точки зрения композиции и замысла. Первое ее детальное описание было сделано еще в XVIII веке Антонио Паломино,<sup>8</sup> впоследствии к ней обращалось множество искусствоведов-исследователей. Картина становилась источником вдохновения для различных художников, в числе которых Франсиско Гойя, выполнивший гравюру с нее в 1778 году и использовавший некоторые композиционные принципы в семейном портрете Карла IV. В середине XX века Пабло Пикассо создал 58 версий «Менин», сохранив везде положение персонажей.<sup>9</sup> Вплоть до наших дней осуществляются интересные проекты-выставки, связанные с картиной Веласкеса.<sup>10</sup>

Неудивительно, что, когда Дягилев задумался о постановке балета, связанного с испанскими образами, и начал обсуждать свой замысел с Мясиним, хореографу пришла в голову мысль именно о Веласкесе:

«Дягилев, воодушевленный своим первым визитом в Испанию, очень хотел, чтобы я поставил испанский балет. Когда он предложил мне использовать «Павану» Форе с ее подражанием испанскому «золотому веку», я тут же подумал о полотнах Веласкеса, которыми восхищался. Дягилев одобрил балет, который будет следовать этим образцам, и назначил Серта – само воплощение испанского гранда – художником по костюмам. Он,



конечно, был наиболее подходящей фигурой для работы. Карло Сократе создал декорацию – сад, вид на который открывался с балкона, где мои персонажи... встречались и расставались».<sup>11</sup>

На самом деле Дягилев изначально планировал поручить Хосе Мари Серту и декорации тоже, но разочаровался. Свидетельство этому можно найти в письме Ансерме Стравинскому от 12 августа 1916 года, где говорится, что «Дягилев был расстроен, так как Серт создал непотребные декорации для «Паваны» и от него нельзя было добиться никаких изменений» [пер. – Е.П.].<sup>12</sup>

Испанские гастроли 1916 года проходили в два этапа, первый – в мае-июне, второй – в августе, когда и состоялась премьера спектакля «Менины». Еще одним премьерным балетом стала «Кикимора» на музыку А.К. Лядова, вошедшая позднее в композицию «Русские сказки» вместе с «Бабой-Ягой» и «Волшебным озером». Это был единственный испанский сезон, когда в программу были включены балеты, еще не видевшие сцены. Обычно для этой страны Дягилев выбирал уже проверенные вещи, такие как «Сильфиды»,<sup>13</sup> «Бабочки», «Карнавал», «Шехерзада» и т. п.

С Испанией связан единственный случай в творческой жизни Дягилева, когда он выступил в роли простого импресарио, не участвуя практически никак в процессе самой постановки. В начале 1920-х годов после ухода из труппы Л. Мясина возникло сложное положение. Для нового сезона были необходимы премьеры, а хореографа никак не удавалось найти. Тадеуш Славинский, которому была поручена постановка балета «Шут»<sup>14</sup> на музыку С. Прокофьева, вызывал у Дягилева сомнения. Несмотря на то, что в пару к хореографу для разработки художественной

концепции спектакля был приставлен Михаил Ларионов, уверенности в благополучном исходе не было.

В такой критической ситуации у Дягилева возникает мысль о постановке «Кадро фламенко», воссоздающего на сцене атмосферу испанского кафе, где исполняется народная музыка и танцы. Спектакль представлял собой, по сути, музыкальную сюиту, декорации были выполнены П. Пикассо, а в качестве исполнителей Дягилев пригласил испанских народных танцоров, среди которых была выдающаяся солистка Мария Дальбайсин, отличавшаяся невероятной красотой и темпераментом.

Последний приезд дягилевской труппы в Испанию состоялся в мае 1927 года, были показаны тринадцать программ в Барселоне. К этому времени возобновилось сотрудничество с Л. Мясиним и созданы балеты «Зефир и Флора» на музыку Владимира Дукельского в оформлении Жоржа Брака, «Матросы» на музыку Жоржа Орика с декорациями и костюмами Пера Прюны. Эти произведения были включены в репертуар, представленный в Gran Teatro del Liceo, наряду со свежими спектаклями «Ромео и Джульетта» К. Ламберта и «Лани» Ф. Пуленка, традиционными сценами из «Князя Игоря» А.П. Бородина, «Сильфиды» и др., а также ставшим знаковым для дягилевских сезонов балетом «Петрушка» И.Ф. Стравинского. Таким образом, в свой последний приезд Дягилев продемонстрировал испанской публике все богатство красок, которое могла представить его труппа, от классических образцов до ультрасовременных решений.

Дягилевская Испания – это не только гастрольные поездки, но еще и множество имен, так или иначе повлиявших на облик «Русских сезонов». Среди них – художники, с которыми сотрудничал великий импресарио – П. Пикассо, Х.-М. Серт, П. Прюна, Х. Миро и Х. Грис; самобытные композиторы, с которыми Дягилев общался – И. Альбенис, М. де Фалья, Х. Турина; выдающиеся танцовщики, участвовавшие в создании спектаклей – Ф. Фернандес-Гарсия, М. Дальбасин, Р. де Херес, Г. де Корротин и др. Эта невероятная мозаика дарований содержит неисчерпаемый источник для исследований, размышлений и поиска интересных творческих параллелей.

Елена ПОТЯРКИНА

Фотографии предоставлены автором



Мария Дальбайсин.  
Foto de Reinbinder

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Если считать отдельным спектаклем «Свадьбу Авроры», являющейся несколько переработанным фрагментом из «Спящей красавицы», а также «Кикимору», вошедшую затем в «Русские сказки».
2. С.П. Дягилев – Е.В. Дягилевой. Телеграмма от 19 мая 1916 года// ИРЛИ РАН. Ф.102.Ед. хр. 91. Л. 15.
3. Из письма И.Ф. Стравинского А.К. Стравинской ок. 06 июня 1916 г./Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 2: 1913–1922. Сост. В.П. Варуц. – С. 373.
4. Zapateado – стиль испанского танца, связанный с выстукиванием каблукми музыкального ритма.
5. «Треуголка» – «El sombrero de tres picos», одноактный балет М. де Фальи. Либретто Г.М. Сьерра по повести П.А. де Аларкона, хореография Л. Мясина, декорации и костюмы – П. Пикассо.
6. «Парад» – Parade, балет Э. Сати по сценарию Жана Кокто. Хореограф Л. Мясин, декорации и костюмы П. Пикассо.

7. Мясин, Л. Моя жизнь в балете. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1997. – С. 74.
8. Palomino, Antonio. El museo pictórico y escala óptica. Madrid, 1715–1724. т. 2, с. 342–343.
9. В настоящее время эти работы находятся в музее Пикассо в Барселоне.
10. 2008 год – выставка «Забывая Веласкеса: Менины», музей Пикассо, Барселона;
- 2009 год – запуск проекта «14 шедевров музея Прадо в мегавысоком разрешении в Google Earth»;
- 2010 – выставка «и... Менины». Музей и галереи современного искусства Эрарта, Санкт-Петербург.
11. Мясин, Л. Моя жизнь в балете. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1997. – С. 74.
12. Ernest Ansermet – Igor Strawinsky. 12 aout 1916//Tappolet C. Correspondance Ernest Ansermet – Igor Strawinsky (1914–1967). – Geneve, 1990. Vol.1. P. 53
13. Другое название – «Шопениана».
14. Полное название – «Сказка про шута, семерых шутов перешутывающего».

# К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ТЕРМИНА «НАРОДНО-ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ»

## CONCERNING THE ORIGINS OF THE TERM «CHARACTER FOLK DANCE»

### Коротко об авторе

Пашкова Татьяна Витальевна – преподаватель кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии (научный руководитель – Т.В. Пуртова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения, заслуженный деятель искусств РФ).  
E-mail: pashkova\_tatiana@mail.ru

### About the author

Pashkova Tatiana Vitalyevna – lecturer of the department of scenic folk, historical folk and contemporary dance of Bolshoi Ballet Academy (academic advisor: T.V. Purtova, PhD in Art History, Professor of the department of choreography and art criticism, Honoured Arts Worker of the Russian Federation).

### Краткая аннотация на статью

Статья основывается на архивных материалах и трудах А.В. Лопухова, представляющих интерес как для исследователей теории хореографии, так и для педагогов-практиков. Автором предпринята попытка проследить историю происхождения дефиниции «народно-характерный танец».

### Summary of article

The essay takes root in archive materials and works by A.V. Lopukhov being of interest both for researchers of choreographic theory and practicing dance instructors. The author attempts to track down the origins of the term «Character Folk Dance».

### Ключевые слова:

характерный танец, народный танец, А.В. Лопухов, театр, балетный спектакль.

### Key words:

Character dance, folk dance, A.V. Lopukhov, theatre, ballet show.

В январе 1953 года в хореографическом училище ГАБТ СССР (ныне – МГАХ) состоялся семинар по народному танцу, который проводил художественный руководитель Государственного ансамбля народного танца СССР И.А. Моисеев. Начиная своё выступление, он обратил внимание присутствующих на необходимость уточнить ряд положений, определяющих их последующую работу: «Наш предмет называется «народно-характерный танец». Прежде всего возникает вопрос – в чём отличие между характерным и народным танцем. <...> Почему эти оба названия уместаются в этом предмете?» [10] Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо проследить путь возникновения термина «народно-характерный танец», обратившись к документам, автором которых является один из основоположников методики преподавания этой разновидности сценического танца.

В архивных фондах Московской государственной академии хореографии нами были изучены: программа курса народного и характерного танца [7], составленная в 1938 году выдающимся танцовщиком и педагогом характерного танца А.В. Лопуховым (1898-1947) и стенограммы его уроков [11], проведенных в хореографическом училище ГАБТ СССР в период с октября 1938 года по февраль 1939 года. Для педагогов-практиков могут представлять интерес обе эти документа, так как большая часть изложенного в них материала и в настоящее время является составной частью учебных программ и пособий по дисциплине «народно-сценический танец». Особую ценность представляют стенограммы уроков, проведенных А.В. Лопуховым, в которых зафиксированы авторские замечания и комментарии к изучаемым движениям. С точки зрения нашего исследования, важное значение имеет разделение учебного материала, изложенного в программе 1938 года, на две категории: народный танец и характерный танец. Изучение каждого из разделов программы предоставляет возможность проследить, каким образом «рождалась» учебная дисциплина народно-характерный (позднее – народно-сценический) танец, включающая в себя как адаптированный для сцены танцевальный фольклор, так и имеющие свою историю характерные (другие названия: сценические, академические, театральные) танцы.

«Без преувеличения можно сказать, что А.В. Лопухов сыграл

для характерного танца примерно ту же роль, что А.Я. Ваганова для танца классического» [8, с. 6]. Окончивший Императорское петроградское театральное училище в 1916 году, А.В. Лопухов работал в Мариинском театре (позднее – Петроградском, затем – Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета, с 1935 года – имени С.М. Кирова), создав на его сцене незабываемые образы Меркуцио, Нурали, Баска («Пламя Парижа»), Половчанина, Эспады. Как артист он отличался умением верно передавать стиль и характер исполняемых танцев: испанских (в балетах «Лебединое озеро», «Раймонда», «Арагонская хота», «Дон Кихот»), венгерских (рапсодия в балете «Конек-Горбунок»), польских (в опере «Иван Сусанин») и многих других. Исследователи творчества А.В. Лопухова [6, с. 122; 5, с. 32; 13, с. 85] отмечали строгое соблюдение им академических традиций: «его огромный темперамент был закован в строгую, изысканную хореографическую форму. Любое характерное соло старых балетов у Лопухова становилось апофеозом изящества и блеска» [12, с. 143]. Такие качества артиста, как выразительность, пластичность, элегантность, сдержанная и мужественная грация, чистота техники, «отточенность каждого жеста и позы» [13, с. 85] впоследствии не только отразятся в танцевальной манере его учеников, но и окажут значительное влияние на стиль преподавания дисциплины в целом. Сам А.В. Лопухов в своих воспоминаниях писал: «Некоторая условность позы тела, да и вообще всей моей манеры основательно привита мне классическим танцем. Но в старых балетах, из которых состоит большая часть репертуара, и невозможно обойтись без этого. <...> Поэтому если бы я даже смог избавиться от своих манер, я этим внес бы только стилистический разброд в спектакль» [3, с. 63]. Таким образом, можно сделать вывод, что как исполнитель А.В. Лопухов являлся представителем традиций академизма, наследником благородного, строгого стиля петербургской школы характерного танца. Что касается педагогического метода А.В. Лопухова, то, отбирая материал для своих уроков, он подвергал критическому анализу «все известные в нашей балетной практике движения» [3, с. 57], на занятиях и репетициях требовал от своих учеников точности исполнения и тщательной отделки каждого элемента. Выпускница Ленинградского госу-

дарственного хореографического техникума (ныне – АРБ имени А.Я. Вагановой) 1935 года Н.Е. Шереметьевская вспоминала об уроках А.В. Лопухова: «в эскирсе у палки была интересная новизна (по сравнению с классом А. Монахова или А. Бочарова). Она заключалась в некотором сближении характерного эскирса с классическим» [14, с. 47]. Об использовании на своих уроках характерного танца упражнений «из классики, но в переработанном виде» [3, с. 57] упоминает и сам А.В. Лопухов, что ещё раз доказывает его приверженность академической традиции.

Процесс обновления хореографического искусства, начавшийся после 1917 года, не мог не повлиять как на мировоззрение А.В. Лопухова, так и на его творческую и педагогическую деятельность. Принимая участие в спектаклях: «Ночь на Лысой горе», «Ледяная дева», «Красный мак», «Плама Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Светлый ручей», «Партизанские дни», «Ромео и Джульетта», А.В. Лопухов являлся участником поисков и экспериментов, происходивших на балетной сцене того времени. Работая в театре (1916-1945), он смог увидеть и проанализировать «бесконечный ряд показанных за это время новых приемов трактовки и исполнения» [3, с. 56] различных национальных танцев. В 20–30-е годы прошлого века широкое распространение получили смотры, олимпиады и фестивали народного творчества, танцевальный фольклор народов нашей страны стали использовать хореографы и при постановке балетных спектаклей на профессиональной сцене. Коллега А.В. Лопухова, один из соавторов учебного пособия «Основы характерного танца» [4] А.В. Ширяев в 1941 году писал: «Можно с уверенностью сказать, что в старое время нельзя было и помышлять о постановке таких танцев, которые теперь вполне укрепились на сцене и с которыми свыклись и артисты, и публика. При Петипа они были бы с возмущением отменены как недопустимые «вульгаризмы»» [15, с. 92]. Интерес к изучению народных танцев возник у А.В. Лопухова под влиянием его родных – сестры Е.В. Лопуховой, артистки Мариинского театра (Ленинградского театра оперы и балета) в 1902-1924 годах, выступавшей с концертными программами, включавшими в себя танцы разных народов, и брата – Ф.В. Лопухова – известного хореографа и педагога, которые ездили по стране, изучая и записывая фольклорные пляски. Последовав их примеру, Андрей Васильевич «сделался постоянным посетителем всевозможных вечеров самодеятельности, <...> перенимал «с ног» манеры и приемы танцовщиц и танцовщиков братских республик, старался читать все, что возможно, по народному танцу» [3, с. 61]. Тонкое ощущение природы национальной пластики помогло А.В. Лопухову привнести в свои уроки новый лексический материал, расширить диапазон упражнений эскирса. Оценивая значимость изучения танцевального фольклора для себя лично, А.В. Лопухов писал: «Народный танец научил меня считать главным в исполнении раскрытие смысла, духа, идеи танца; народный танец доказал мне необходимость единства стиля, <...> народный танец приподнял для меня завесу, за которой оказались ответы на многие подсознательно мучившие меня вопросы» [3, с. 61].

Следует отметить, что в 30-е годы прошлого века А.В. Лопухов работал в качестве члена жюри многих олимпиад и конкурсов, в которых принимали участие коллективы художественной самодеятельности, помогал хореографам-любителям, которых «призывал к бережному обращению с национальным хореографическим материалом» [2, с. 53]. Этим же принципом руководствовался и сам Андрей Васильевич, с 1927 года работая преподавателем в Ленинградском хореографическом техникуме (с 1937 – ЛХУ, ныне – АРБ имени А.Я. Вагановой) и в классе усовершенствования артистов в характерных танцах в Ленинградском государственном театре оперы и балета. Одна из артисток театра в период с 1930 по 1959 год, исполнительница многих характерных партий, Т.И. Шмырова вспоминала про

занятия А.В. Лопухова: «На уроках мы «проходили» фрагменты из репертуара театра, выдающиеся образцы академического характерного танца, а также сочиненные им различные танцевальные этюды, в которых он точно передавал стилиевые особенности каждого национального танца» [16, с. 36]. Принцип разделения изучаемого материала на характерный (другие названия: сценический, академический, театральный) и народный танцы сохраняется и в настоящее время как в практической работе, так и в учебных программах профессиональных образовательных учреждений нашей страны. Постулат о недопустимости соединения в одной композиции движений народного танца и сценического его вида являлся абсолютно непреложным для всех авторов учебного пособия «Основы характерного танца» [4, с. 322]. Н.А. Анисимова, хореограф, выдающаяся характерная танцовщица, ученица основателя этого предмета А.В. Ширяева, писала, что он «заботился о том, чтобы приблизить характерный танец к народному, но, тем не менее, он этим вовсе не разрушал природы характерного танца, не «растворил» его в народном» [1, с. 46]. В своей практической работе с учащимися и артистами основоположники дисциплины считали необходимым всегда, когда есть возможность, изучать образец фольклорного танца параллельно с его балетным вариантом [4, с. 323]. Если на уроке А.В. Лопухова ученики изучали народный чардаш, то на следующем занятии педагог показывал им вариант чардаша «в сценической интерпретации» [7, Л. 3], объясняя разницу между этими танцами. Обращаясь к преподавателям характерного танца, А.В. Лопухов говорил: «Ищите новые материалы, но не игнорируйте и старые» [11, Л. 73]. Итак, следует констатировать, что к моменту составления изучаемой нами программы [7] А.В. Лопухов был признанным мастером – исполнителем труднейших характерных партий и талантливым преподавателем с более чем десятилетним стажем работы, который «в своем творчестве стремился к углубленному изучению народных истоков характерного танца» [5, с. 32].

Программа курса народного и характерного танца составлена А.В. Лопуховым в хореографическом училище ГАБТ СССР, где он также преподавал, начиная с 1938 года. Она разделена на две части, каждая из которых представляет собой отдельную программу. В первой изложен материал, включающий в себя движения русского, украинского, белорусского, татарского, башкирского, грузинского, испанского, венгерского, польского, цыганского танцев; для учащихся выпускного курса рекомендовано изучение наиболее сложных «из танцев советских народов и знакомство с западно-европейскими национальными танцами» [7, Л. 12]. Вторая, напротив, состоит из движений танцев (польского, венгерского, русского, испанского, итальянского, восточного, цыганского), взятых из практики балетного театра; здесь предусмотрено изучение лишь нескольких движений татарского и узбекского народных танцев, а на выпускном курсе рекомендовано «разучивание некоторых сценических партий» [7, Л. 19 (об.)]. Сопоставление этих двух частей программы А.В. Лопухова с программой из учебного пособия «Основы характерного танца» [4, с. 328–338] выявляет некоторые расхождения как в терминологии, так и в порядке распределения учебного материала по годам обучения; разделение материала на две категории в этом учебном пособии отсутствует. Таким образом, следует отметить, что в рассматриваемой нами программе более четко выражена позиция самого автора – А.В. Лопухова.

Для нашего исследования данная программа представляет интерес как документ эпохи, название которого [7], скорректированное в последующее десятилетие, стало основой дефиниции «народно-характерный танец». Само понятие «народно-характерный танец» было признано и одобрено не всеми специалистами. Например, Н.А. Анисимова замечала: «Мне лично этот термин вообще кажется неточным, неверным. Несмотря на то, что элементы народного танца могут входить в танец ха-

актерный, смешивать их никак нельзя, даже в терминологии» [1, с. 68]. Таким образом, следует отметить, что первоначально понятие «народно-характерный танец» означало наличие в этой разновидности танца двух составляющих: танца народного и танца характерного.

Процесс трансформации народного танца при постановке каких-либо фрагментов спектаклей и их разучивании на сценах музыкальных театров, в репетиционных залах и учебных классах происходил на протяжении всей истории существования искусства балета. Элементы фольклорных танцев использовались и используются при создании всех видов сценического танца, эволюция некоторых движений может представлять собой предмет для отдельного научного исследования. Что же касается нашей работы, следует процитировать мнение А.В. Лопухова, который считал, что «народный танец может органически входить в балет только в том случае, если он будет художественно преобразен, театрально расщеплен. <...> Надо расширять, развивать, увеличивать и художественно поднимать элементы народного танца» [3, с. 63]. За период, прошедший с того времени, когда были написаны эти строки, благодаря творческой деятельности хореографов и кропотливой работе многих преподавателей наработан колоссальный опыт по отбору, классификации и систематизации движений, создан огромный творческий «багаж» в сфере сценической интерпретации различных народных танцев.

А.В. Лопухов отмечал: «для того или иного народного танца танцевальные элементы, их соотношения важны, но стиль и характер всего спектакля диктуют и соответствующую обработку» [3, с. 63]. Обработка этнографических танцев для их показа учащимся хореографических училищ или артистам балета предполагает тщательную и скрупулезную подготовительную работу, в которой педагогу или хореографу необходимо учитывать несколько факторов. Во-первых, специфика физического аппарата исполнителя классических танцев накладывает определенные ограничения на сам выбор материала; особенно аккуратным надо быть при разучивании танцев, связанных с трюковой техникой или физической нагрузкой, имеющей определенную специфику («присядки», «дробные выстукивания и пр.). Во-вторых, нельзя забывать о законах сцены, предполагающих адаптацию всех составляющих фольклорного первоисточника к новым условиям существования, о взаимосвязи всех составляющих единого целого: музыки, костюма, оформления, влияющих на хореографический текст и композицию произведения, которое становится явлением театрального искусства и средством для решения идейно-художественных задач. В-третьих, «несколько стилизующая сценическая балетная традиция» [7, Л. 14] накладывает свой отпечаток на «манеру произношения» любого движения, исполняемого на

балетной сцене или в зале, корректируя сам стиль народного танца. Таким образом, постепенно под влиянием всех выше-рассмотренных факторов происходит преобразование народных танцев и их переход в новое качество. Они становятся частью балетного спектакля и частью процесса подготовки исполнителя – артиста балета. По сравнению с предыдущей эпохой, процесс театрализации народных танцев заметно активизировался именно в 30–50-е годы прошлого века, когда значительно увеличилось количество пришедших на балетные сцены оригинальных движений из танцевального фольклора многих народов СССР. Значимые художественные результаты, оказавшие влияние, в том числе, и на развитие народно-характерного танца, были достигнуты при постановке спектаклей: «Сердце гор», «Кавказский пленник», «Соловей», «Тарас Бульба», «ДуГуль», «Девичья башня», «Гаянэ», «Журавлиная песня», «Шурале», «Семь красавиц», «Каменный цветок», «Тропую грома» и других. Развитие балетного театра внесло свои коррективы и в практику, и в теорию. Изменился и смысл термина «народно-характерный танец», который стал использоваться «для обозначения специфических форм, которые обретает в балетном спектакле та его часть, что в обработанном виде воспроизводит впечатлительные хореографы от традиционного искусства» [9, с. 4]. Данное определение сути термина, сформулированное балетоведом и критиком А.А. Соколовым-Каминским в 1991 году, автор статьи считает правильным.

Таким образом, можно сделать вывод, что термин «народно-характерный танец», возникший из соединения двух слов и смыслов: народный и характерный, со временем трансформировался и примерно с середины XX века стал использоваться для обозначения всех национальных танцев, исполнявшихся в балетных и оперных спектаклях на отечественной сцене. Начиная с конца 50-х годов прошлого века, в методической литературе, учебных пособиях, программах профессиональных образовательных учреждений, научных статьях и некоторых монографиях термин «народно-характерный танец» постепенно был заменен на термин «народно-сценический танец». Проблемы, возникшие в профессиональной среде как следствие этого переименования, периодически вызывают споры среди специалистов-практиков и привлекают внимание исследователей и в настоящее время. Следует отметить, что и в XXI веке многие преподаватели МГАХ в практической работе предпочитают использовать термин «народно-характерный танец» для обозначения учебной дисциплины. Автор статьи считает, что понятия «народно-характерный танец» и «народно-сценический танец» не тождественны друг другу, и, следовательно, необходимо уточнить формулировки данных терминов и определить сферу их применения.

Татьяна ПАШКОВА

#### Список использованных источников:

1. Анисимова, Н.А. И характерный танец необходим!//Мастера балета – самодеятельности. Вып. 1. Серия методической литературы. – М.: Искусство, 1973. – С. 41–70.
2. Зосимовский, В.А. Наставник народных талантов// Советский балет. – 1986. – № 1 (26). – С. 53–54.
3. Лопухов, А.В. Двадцать лет характерного танцовщика//Мастера балета – самодеятельности. Вып. 2. Метод. пособие/Сост. А. Соколов. – М.: Искусство, 1978. – С. 39–65.
4. Лопухов, А.В., Ширяев, А.В., Бочаров, А.И. Основы характерного танца. 2-е изд. – СПб.: Издательство «Лань», 2006. – 344 с.
5. Львов-Анохин, Б.А. Сергей Корень. – М.: Искусство, 1988. – 208 с.
6. Михайлов, М.М. Жизнь в балете. – Л.; М.: Искусство, 1966. – 316 с.
7. Программа курса народного и характерного танца/Сост. А.В. Лопухов//РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Д. 71.
8. Соколов, А.А. Путь поисков и свершений//Мастера балета – самодея-

тельности, Вып.2. Метод. пособие/Сост. А. Соколов. – М.: Искусство, 1978. – С. 3–10.

9. Соколов-Каминский, А.А. От составителя//Народный танец. Проблемы изучения. Сборник научных трудов. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 3–8.
10. Стенограмма семинара по народному танцу, проведенного художественным руководителем Государственного ансамбля народного танца народным артистом РСФСР и Молдавской ССР И.А. Моисеевым 16–19 января 1953 г.//РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Д. 247. Л. 2.
11. Стенограммы уроков А.В. Лопухова по методике характерного танца//РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 3. Д. 75.
12. Чернова, Н.Ю. От Гельцер до Улановой. – М.: Искусство, 1979. – 192 с.
13. Шереметьевская, Н.Е. Новаторское значение педагогики А.В. Лопухова//Материалы второй всероссийской конференции по балетоведению. – М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1994. – С. 84–86.
14. Шереметьевская, Н.Е. Улица Зодчего России//Балет. – 2003. – № 124 (спецвыпуск). – С. 44–47.

## НАЧАЛО

*Январь 1981 года. Отдел музыкального театра Министерства культуры СССР получает решение ЦК партии о создании профессионального журнала о балете. Этому предшествовало многократное обращение деятелей балетного театра в вышестоящие организации. Искусство балета было имиджевое в Советском Союзе, признанное в мире, но не имело своего органа.*

Участвуя в подготовке книги о Леониде Михайловиче Лавровском, в его архиве я читала подобное письмо от 1946 года, где была ссылка на более ранние многократные обращения выдающихся деятелей хореографического искусства в правительство. Это письмо было подписано многими авторами (ныне оно, видимо, хранится в архиве ЦКАЛИ, куда вдова Лавровского сдала позднее все материалы).

Ранее, в 1907 году, было выпущено в свет 3 номера журнала «Балет», с тех пор отдельные материалы регулярно печатались в журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Музыка» и «Музыкальная жизнь». Решение о новом журнале было принято, насколько я помню, 5 января 1981 года. И началась активная подготовка. Меня, как сотрудника НИИ Министерства культуры России, привлекли к этому процессу. Готовились возможные рубрики, обсуждался объем, регулярность, количественный состав редакции и тому подобное. Обсуждались возможные кандидатуры для работы в редакции, на них писались служебные характеристики. Важным условием была обязательная штатная работа в редакции. Это условие многих не устраивало, так как, сотрудничая с другими организациями, они не решались перейти в новое и еще не сложившееся место. В марте-апреле определился главный редактор – Раиса Степановна Стручкова, уже завершившая исполнительскую карьеру и только начинавшая педагогическую. Поиски заместителей, имеющих опыт журналистской работы, издательской деятельности были непростыми, кроме этих качеств, было необходимо членство в КПСС. После обсуждения ряда кандидатур заместителем главного редактора назначили Филиппова Виктора Николаевича, до этого бывшего заместителем главного редактора журнала «Театральная жизнь». На должность ответственного секретаря перевели из газеты «Советская культура» Галину Викторовну Иноземцеву, около 30 лет работавшую в музыкальном отделе газеты и курирующую как редактор балетную тематику, а также писавшую статьи о балетных спектаклях.

Поначалу было образовано 2 отдела: критики и публицистики, теории и истории. По письму-рекомендации о количестве сотрудников было установлено 12 штатных единиц (предлагаемый объем журнала: 64 полосы, это ½ журнала «Театр»), так и количество сотрудников ½ журнала «Театр»). В штате предполагались художественный и технический редакторы, корректор и справочный отдел, два сотрудника отдела и корреспондент. Эти должности постепенно заполнялись конкретными лицами. На должность редактора отдела критики и публицистики была рекомендована Галина Васильевна Челомбитко-Беляева – кандидат искусствоведения, сотрудница института искусствознания, ранее ряд лет работавшая в Министерстве культуры в иностранном отделе. За ее плечами был Московский университет, где она специализировалась по Богемии, Чехословакии и Венгрии. Балет этой страны был темой ее кандидатской диссертации. Позднее ее сотрудником стал Юрий Петрович Тюрин.

На мой вопрос: почему мне не предлагают работу в журнале? Ответом были вопросы: а ты пойдешь? а тебя отпустят? Я в это время была завсектором хореографии музыкального отдела НИИ культуры Министерства культуры Российской Федерации. И если на первый вопрос мой ответ был «да», то со вторым было труднее,

так как мои темы в институте курировались госпланом. Пришлось обратиться к заместителю министра Василию Михайловичу Стриганову. «Понимаю, – сказал он, – оформляйтесь и пока молчите, а то помешают». Так я стала редактором отдела науки, названного «Теории и истории», но еще полтора года до конца была совмещать эту работу с завершением тем в НИИ. Моим сотрудником стала выпускница театрального факультета ГИТИСа Елена Федоренко, писавшая диссертацию у того же руководителя, что и я в свое время, – у Николая Иосифовича Эльшца. Началось утверждение всех нас в ЦК партии, и определение состава редакционной коллегии. Этому в ту пору придавалось большое значение. В редколлегии вошли самые громкие имена балетного мира: Галина Уланова, Юрий Григоревич, Константин Сергеев, Игорь Моисеев, Вячеслав Гордеев, Владимир Васильев, Софья Головкина, Андрей Эшпай, Ростислав Захаров, Олег Виноградов, Пётр Гусев. Теоретическую основу редколлегии составили Виктор Ванслов и Николай Эльшца, а также в редколлегии вошли сотрудники редакции: Галина Челомбитко-Беляева, Галина Иноземцева и Валерия Уральская.

Пятого мая нас собрали в Министерстве культуры на первое совещание. На нем Валерий Куржиямский, который много сделал, чтобы журнал состоялся, представил нас друг другу: Раису Степановну Стручкову, Виктора Николаевича Филиппова, Галину Викторовну Иноземцеву, Галину Васильевну Челомбитко-Беляеву и Валерию Иосифовну Уральскую. Пять первых штатных работников. Нас собрали в мае, а редакционная коллегия была утверждена только к июлю, так как многие крупнейшие деятели балета хотели в нее войти.

В середине мая во временно предоставленном нам помещении в музее музыки мы начали готовить первые номера журнала. Переезд в собственное помещение состоялся осенью. Это был второй этаж старинного здания (чудом уцелевшего в пожаре 1812 года) на Тверской – тогда улица Горького, 22. Вход в этот дом для нас был со двора по деревянной скрипучей лестнице, поскольку жители первого этажа еще долго не пустили нас войти по парадной мраморной. Энтузиазм и поддержка всего балетного мира помогли нам в короткий срок подготовить 3 номера журнала, названного «Советский балет», литературно-историко-теоретическое иллюстрированное издание. К тому времени Раиса Степановна Стручкова посетила выставку фотографии по балету в Доме работников искусств и нашла фотографа, Дмитрия Михайловича Куликова. Были приглашены технические сотрудники и секретариат, которым командовала Галина Викторовна Иноземцева. Художественный редактор журнала утвердили Светлану Владимировну Виноградову, но в связи с тем, что ее не отпустили из журнала «Советская женщина», где она трудилась, первый номер подготовил А. Луцкий, известный художник-журналист. Была определена издательская база: издательство «Известия» и калининский полиграфический комбинат (ныне г. Тверь).

Первый номер журнала вышел в свет 28 декабря 1981 года, и мы собрались в кабинете Раисы Степановны за длинным столом с нашими первыми авторами. Неожиданно погас свет, но нашлись огарки свечей, и прошедший тепло по-домашнему вечер утвердил первую традицию журнала – Новый год с друзьями при свечах. День рождения журнала с тех пор отмечается всегда. Его авторы и друзья приходят без специального приглашения на это наше торжество.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

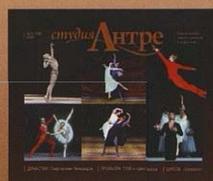
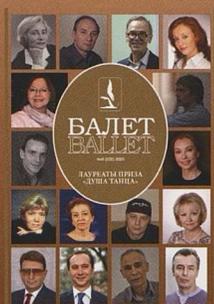
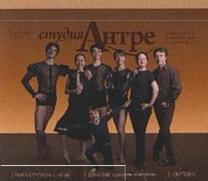
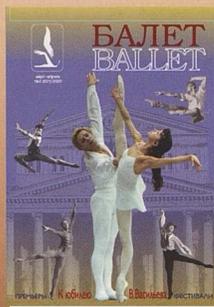
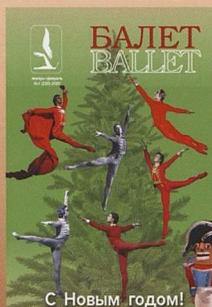
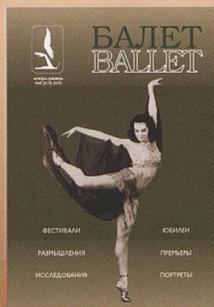
**В следующем номере мы расскажем о содержании первых номеров, их авторах и жизни редколлегии в ее первые годы.**

# 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

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

Арт. DA 1932 MP

Анна Тихомирова  
Первая солистка Большого театра