



(226)
январь-
февраль

2021

1

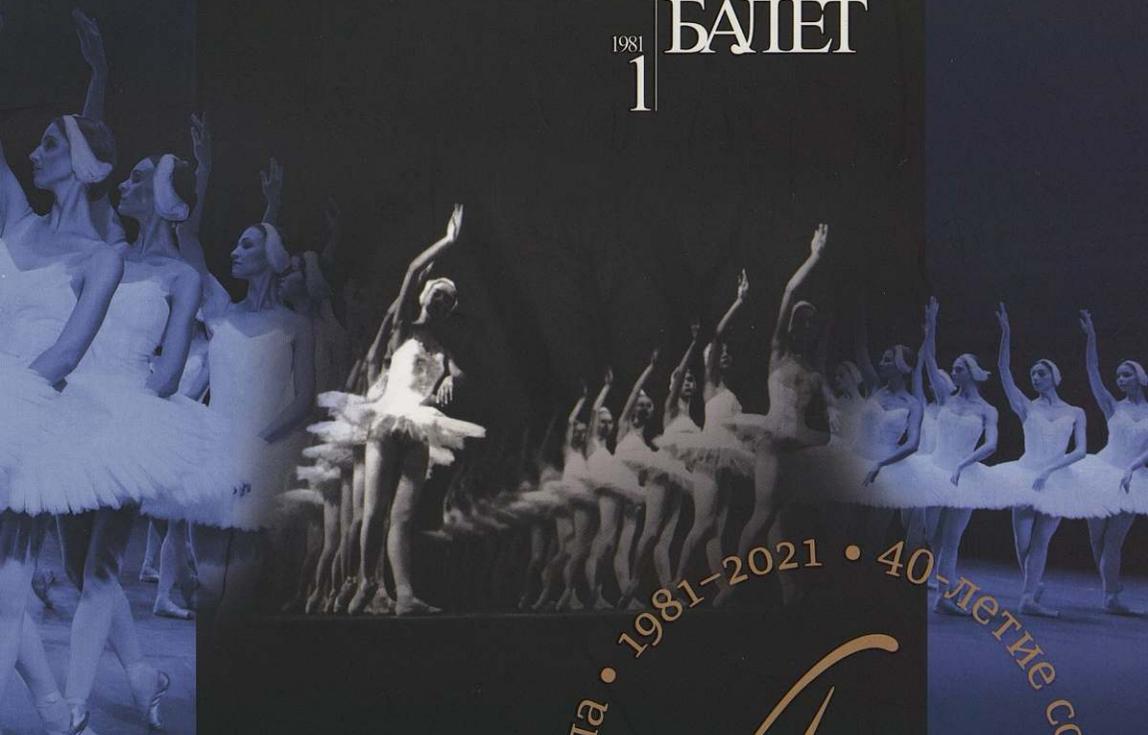
БАЛЕТ BALLET

ISSN 0207 — 4788

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1981

1



40

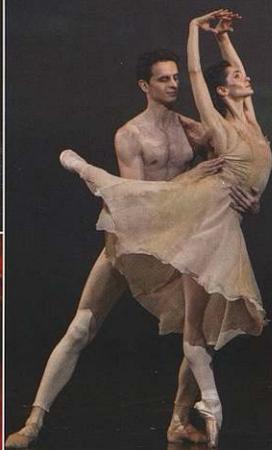
40-летие со дня выхода первого номера журнала • 1981-2021

Душа танца

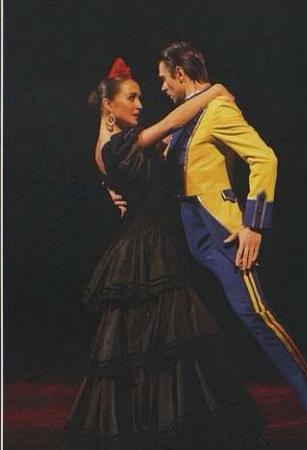


Людмила Доксомова и Михаил Киршин

Оксана Кардаш и Иван Михалёв



Анастасия Сорокина и Артём Анисимов



Екатерина Байбаева и Артём Веденкин



Ксения Жиганшина



Арсен Агамалян и Оксана Васильева

Артём Овчаренко



Сергей Аникин и солисты ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева

БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ

Елизавета Кокорева и Денис Захаров



Артисты театра танца «Гжель»



Евгений Масленников

Никита Опарин



Артёмий Титаренко



Артисты театра танца «Гжель»

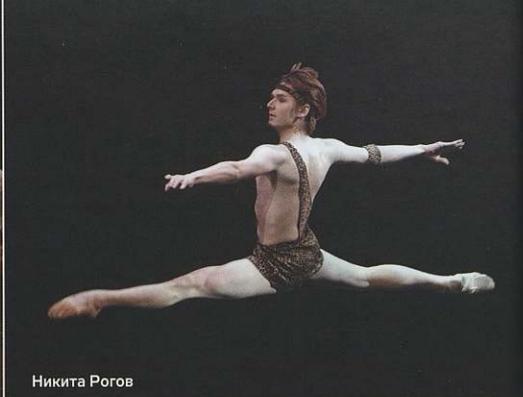


Студенты и выпускники Института славянской культуры





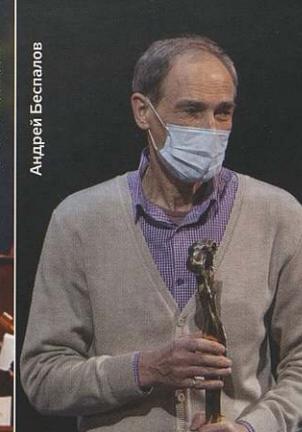
Валерия Уральская и Геннадий Янин



Никита Рогов



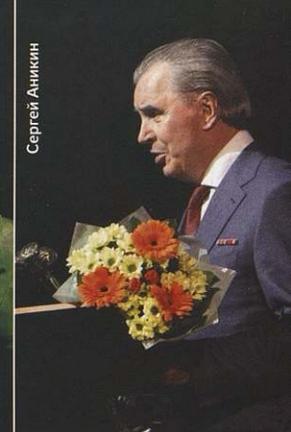
Денис Медведев



Андрей Беспалов



Юрий Ромашко



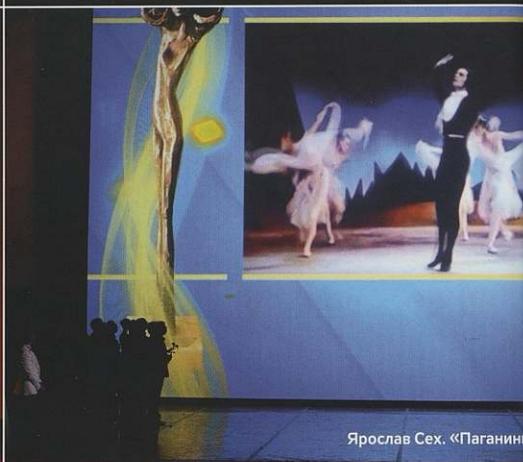
Сергей Аничин



Анна Щербакова и Дмитрий Котермин



Мария Томилова и Алексей Шлыков



Ярослав Сех. «Паганини»

ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ

БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ



Галина Шлапина



Виктор Диж



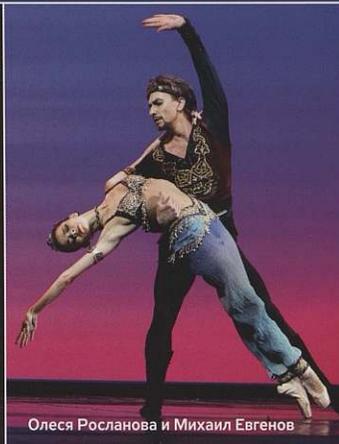
Григорий Пейсахович



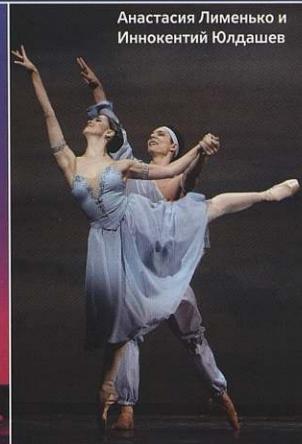
Ольга Васюченко



Мария Хорева и Никита Корнеев



Олеся Росланова и Михаил Евгенов



Анастасия Лименченко и Иннокентий Юлдашев



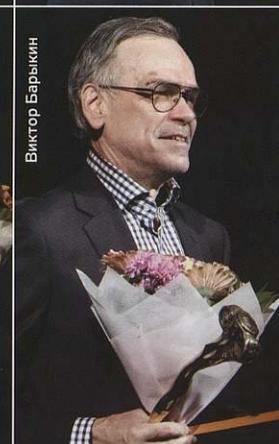
Екатерина Перушш и Юрий Выборнов



Марина Кукулина



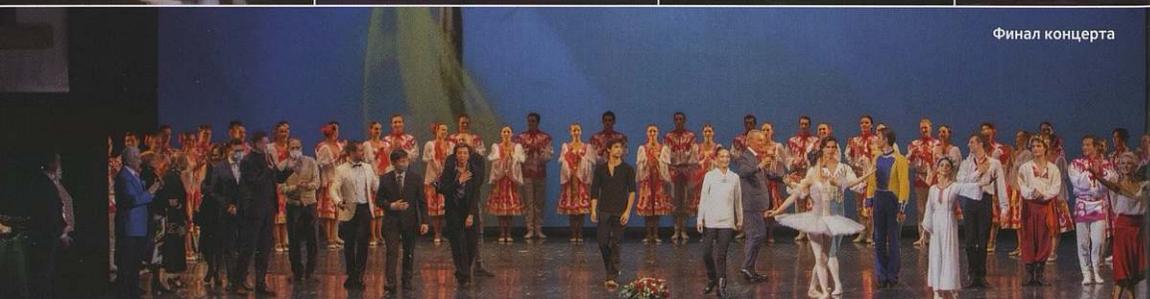
Ольга Коханчук



Виктор Баркин



Эльвира Тарасова



Финал концерта

БЛАГОДАРИМ ЗА СОДЕЙСТВИЕ

- генерального директора компании «Глобэк промоушен» Айдары Шайдуллина
- ведущего гала-концерта Геннадия Янина
- режиссера гала-концерта Андрея Меланьина
- режиссера видеоряда Сергея Злобина





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
январь-февраль
№1 (226) 2021
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.ПАНАЕВА
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.ЛАВРОВСКИЙ
М.К.ЛЕОНОВА
А.М.ЛИЕПА
А.Г.МИРОШНИЧЕНКО
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
К.С.УРАЛЬСКИЙ
С.Ю.ФИЛИН
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Е.А.ЩЕРБАКОВА
Б.Я.ЭЙФМАН

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

Советники
по экономическим вопросам:

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

Адрес редакции:
Москва 119002 Арбат, дом 35
тел.: (495) 688-24-01, (495) 688-40-47
(495) 684-33-51
e-mail: balletmagazine@mail.ru
http://www.russianballet.ru

«ДУША ТАНЦА» – 2019

Фоторепортаж М.Воротникова,
И.Захаркина, А.Кабанова, М.Логвинова



6 Лауреаты приза «Душа танца» – 2020

7 НА КНИЖНУЮ ПОЛКУ

ПРЕМЬЕРЫ

8 Р.Володченков.

И воссияет вечный свет



10 П.Ященков. Проверено временем

12 Т.Вольфович. Ансамбль танца или театр?



ФЕСТИВАЛИ

14 А.Максов. Сокровища рядом

16 О.Розанова.

Балетные праздники на берегах Волги

18 С.Улановская. Свой взгляд

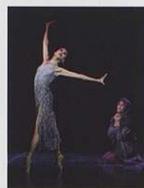
20 Е.Васенина. Поисквые отряды

22 В.Уральская, Е.Морозова.

Увидеть и сопереживать

24 Лауреаты фестиваля «Золотая маска»

25 Народы России – навстречу дружбе



ЮБИЛЕИ

26 У каждого театра свои образцы и эталоны (интервью С.П.Хумарьян)

28 Поздравляем с юбилеем!

(Л.Ковалёву, А.Асылмуратову, Г.Таранду)

ХУДОЖНИКИ О БАЛЕТЕ

30 Ю.Мальцев. Виктор Дувидов

ВЕСТИ ИЗ-ЗА РУБЕЖА

33 Л.Маршезан. Встречи с балериной Ксенией Триполитовой

РАЗГОВОРЫ О НАСУЩНОМ

38 Л.Кочеткова. Педагогика как движение творческой мысли (*интервью педагога Ильи Кузнецова*)

ИМЯ В ИСТОРИИ

40 В.Котыхов. И весь зал уже любит ее нежно (150 лет со дня рождения *Ольги ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ*)



IN MEMORIAM

44 Памяти Я.Сеха, В.Никонова, Г.Селюцкого

КАФЕДРА

46 С.Оленев, Чжан Ин. Классическое хореографическое образование в Китае: Синьцзянский институт искусств

КОНКУРСЫ

48 А.Максов, О.Розанова, О.Кораблина. Арабеск-2020



52 В Федерации международных конкурсов

53 Результаты Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов в номинации «Классический танец»

КРУГЛЫЙ СТОЛ

54 «Балет и зритель. Дети – зрители будущего» (*материал подготовлен А.Ельцовой, О.Панферовой*)



POST SCRIPTUM

64 В.Уральская. К 40-летию журнала «Балет»

Над номером работали:

Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
(ответственный за выпуск)

Е.В.ЗИНОВЬЕВА
(художественное оформление и предпочтатная подготовка)

Э.И.ВАСИЛЬЕВА (технический редактор)

А.Н.КУРБАТОВА (корректор)

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

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации

Регистрационное свидетельство
ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2021

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

Учредители

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

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

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

Отпечатано в типографии:

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

Номер заказа № 01477-21
Тираж 800 экз.

Мнение редакции не обязательно совпадает с мнением авторов. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере.

На первой странице обложки:



Дизайн обложки
Александра
Мохина

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

«Душа танца» 2020

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Мария Хорева
Мариинский театр
(Санкт-Петербург)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Денис Захаров
Большой театр России
(Москва)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Екатерина Первушина
театр «Кремлёвский балет»
(Москва)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Анна Федосова
Красноярский театр оперы и балета
имени Д. Хворостовского
(Красноярск)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Артём Веденкин
Мариинский театр оперы и балета
имени Э. Сапаева
(Йошкар-Ола)

«УЧИТЕЛЬ»

Михаил Шарков
Московская государственная
академия хореографии
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Дмитрий Дмитриев
Якутский хореографический колледж
(Якутск)

«УЧИТЕЛЬ»

Дмитрий Толмасов
театр танца «Гжель»
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Сания Хантемирова
Казанское хореографическое
училище
(Казань)

«УЧИТЕЛЬ»

Наталья Усанова
Российский государственный
университет
имени А.Н. Косыгина
(Москва)



«ЗВЕЗДА БАЛЕТА»

Иван Михалёв
Музыкальный театр имени
К.С. Станиславского и
Вл.И. Немировича-Данченко
(Москва)

«ЗВЕЗДА БАЛЕТА»

Дмитрий Котермин
театр «Русский балет»
(Москва)

«МЭТР ТАНЦА»

Ирина Хакимова
Казанское хореографическое
училище (Казань)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Александр Литягин
Воронежский театр оперы и балета
(Воронеж)

«ЗВЕЗДА НАРОДНОГО ТАНЦА»

Артём Анисимов
Государственный ансамбль
народного танца
имени И. Моисеева
(Москва)

«ЗВЕЗДА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

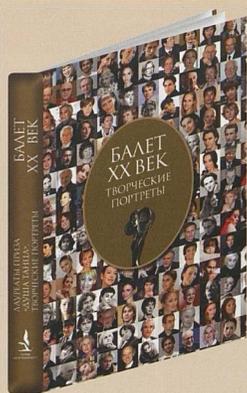
Людмила Доксомова
театр «Балет Москва»
(Москва)

«ЗВЕЗДА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

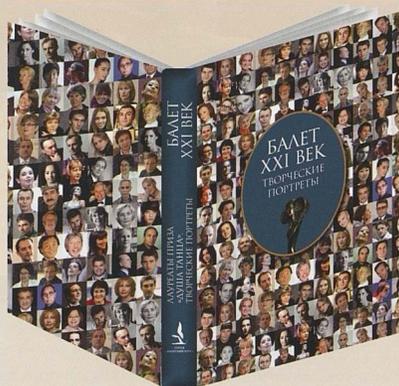
Константин Кейхель
Академия танца Бориса Эйфмана
(Санкт-Петербург)

«ЗВЕЗДА БАЛЬНОГО ТАНЦА»

Арсен Агамалян
и **Оксана Васильева**
Российский танцевальный союз
(Тверь)



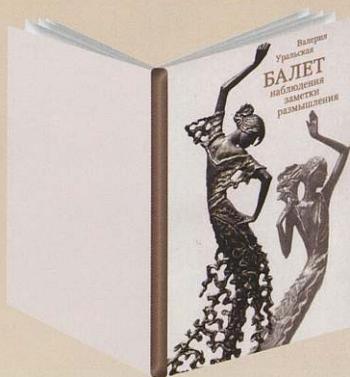
В 2014 году вышла в свет книга-альбом «Балет XX век. Лауреаты приза «*Душа танца*». Творческие портреты». Она была посвящена лауреатам приза «*Душа танца*», учрежденного журналом «Балет» в 1994 году. Издание стало настоящей энциклопедией хореографического искусства России XX века, куда вошли его лучшие представители.



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

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

«Балет. Наблюдения заметки размышления» – это сборник статей, написанных В.И. Уральской в разные годы для журнала «Балет», где с 1995 года она является главным редактором. В издание включены разделы: Балет. Рецензии. Портреты. Конкурсы и фестивали. Танец народа и народно-сценический.



«Уроки классического танца». В данном издании автор Г.К. Полищук в популярном изложении предлагает три части («Класс для развития данных», «Класс развития выворотности», «Корпус и руки – простые правила балетной осанки в основе вращения») учебного пособия «Классический танец. Основы методики преподавания».



Книги можно приобрести в редакции журнала по адресу:
119002, Москва, Арбат, дом 35.

«И ВОССИЯЕТ ВЕЧНЫЙ СВЕТ»



Татарский театр оперы и балета имени Мусы Джалиля в сентябре открыл сезон мировой премьерой «И воссияет вечный свет» на музыку Реквиема В.А. Моцарта. Автором идеи и режиссером-постановщиком этого спектакля выступил Владимир Васильев, сумевший представить масштабное сценическое действо, объединившее солистов, хор, кордебалет и оркестр первого театра Казани.

Владимир Васильев – человек-легенда в балетном мире, символ русской культуры, хореограф, художник, режиссер, поэт. Он уже давно вышел за пределы просто увлекательного творчества, подойдя к высказываниям обобщающе-философским, глобальным. И такой путь закономерен для личности Васильева – ищущего и не всегда находящего ответы на поставленные вопросы. И в этом смысл его жизни, органично соединяющейся с творчеством, имеющей с ним крепкое единство. Такие качества в Владимире Васильеве всегда высоко ценили в Татарском театре оперы и балета и потому сотрудничество мэтра с ним уже длится долгие годы. Здесь Васильев поставил свой самый популярный балет – «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина, здесь же увидел свет рампы его уникальный спектакль «Даруй нам мир» на мессу си минор И.С. Баха. Моцартовский Реквием можно считать вершиной того синтетического направления, которому сегодня следует постановщик.

К соединению театральных жанров и видов искусств Владимир Васильев уже давно стремится. В этом, отчасти проявляется его кредо. И в этом своем стремлении он постоянно растет, совершенствуется, убеждая зрителей новыми открытиями и художественными откровениями. Что Васильеву удалось и в Реквиеме – спектакле юбилейном, глубоко личном, связанном с большим периодом истории нашей страны.

В спектакле «И воссияет вечный свет» В. Васильев не демонстрирует отдельные кадры своей биографии, не уходит в свободную интерпретацию. Постановщик повествует о главном в своей жизни, о том, что его сформировало и оказалось решающим в судьбе. Находясь на сцене, Васильев становится

главным героем спектакля. При этом он не преобразуется в дирижера (он – Ренат Салаватов – на привычном месте в оркестровой яме) или хормейстера (хор почти все действие занимает основное пространство сцены), не стремится выступить в образе балетного ментора (балетные артисты танцуют в основном на ближней к зрителю части сцены).

Вокально-пластическое действо вводит в атмосферу воспоминаний Васильева, подкрепляя понимание поэтически мысли-высказываниями автора: вот из темной глубины центра сцены выехала двухъярусная конструкция с джазовым оркестром (Трио Евгения Борца), напомнившим о шестидесятниках в советской культуре – времени молодости и ярких побед Васильева-танцовщика, вот балетные сцены мужского виртуозного танца навели о блистательной эпохе Большого балета, обязанной многими успехами героям советской хореодрамы – в спектаклях Юрия Григоровича и лидеров драмбалета раскрылся талант Васильева – пластического актера. Совершенно потрясающая сценография художника-постановщика Виктора Герасименко, компьютерная графика Эрика Исламова и световое решение Айвара Салихова, оживившие живописные образы картин Владимира Васильева, заставили вспомнить об открытиях и потрясениях Театра Мориса Бежара – хореографа, в чьих работах проявились новые грани индивидуальностей блистательного дуэта Екатерины Максимовой и Владимира Васильева...

Гениальная музыка Реквиема В.А. Моцарта, ее вокальные партии (прекрасно звучащие голоса солистов Гульноры Гатиной, Екатерины Сергеевой, Ярослава Абаймова, Максима

Кузьмина-Караваева; великолепная работа артистов хора и его хормейстера Любви Дразниной) не превратились в фон пластического действия и не стали аккомпанементом поэтических мыслей постановщика. Организовав действие, став его основой, они дали возможность мэтру зримо расширить горизонты замысла – затронуть актуальные темы, вспомнить великих, ушедших в вечность.

Реквием Моцарта – последнее незавершенное произведение композитора, и иначе как траурная заукойная месса оно не могло прозвучать (согласно выбранному музыкальному жанру). Однако Васильеву удалось в нем увидеть разные грани драмы, нежели мрачную трагедийную суть. Что, вероятно, и помогло постановщику прийти к жизнеутверждающему финалу с звучащей в эпилоге «Alleluja» (из мотета «Exsultate, jubilate» В.А. Моцарта в редакции Ефрема Подгайца). Главные танцевальные партии в спектакле удалось воплотить именитым и заслуженным солистам балетной труппы Аманде Гомес, Михаилу Тимаеву, Таис Диоженес, Вагнеру Карвальо, Александре Елагиной, Ильнуру Гайфуллину, Алине Штейнберг, Антону Полодюку, Мане Кувабара, Алессандро Каггеджи.

Спектакль «И воссияет вечный свет» – живой, творческий и современный. В нем все, от начала до конца, ценно благодаря художественной фантазии, вкусу и опыту сплоченной команды постановщиков и участников, представивших целостное увлекательное действие. И, конечно, главная роль в нем у Владимира Васильева, чье искусство продолжают высоко ценить в России и за рубежом. Именно он и руководство Татарского театра имени М. Джалиля сумели придать данному спектаклю статус мирового события, отнеслись смело, ответственно, с оправданным риском к новому оригинальному замыслу.

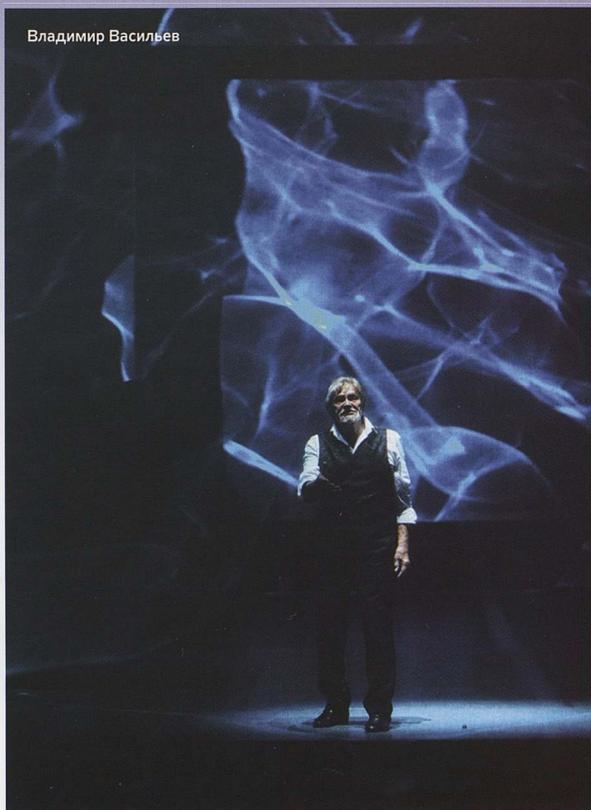
Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Фото Леонида БОБЫЛЁВА

Предоставлены пресс-службой

Татарского театра оперы и балета имени М. Джалиля

Владимир Васильев



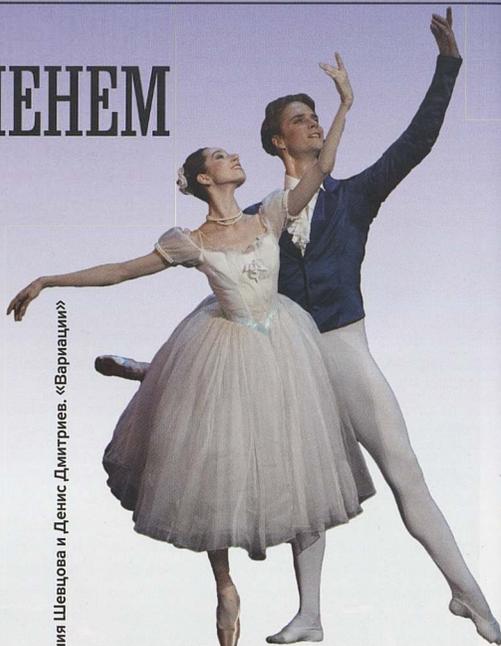
Сцена из спектакля



ПРОВЕРЕНО ВРЕМЕНЕМ

Музыкальный театр имени Станиславского и Невмировича-Данченко выпустил первую премьеру своего 102-го сезона – балет «Вариации» Владимира Бурмейстера.

Первая премьерная программа 102-го сезона театра должна была включать в себя и новый балет испанского хореографа Гойо Мантеро AUREA («Золотое сечение»), однако в результате болезни балетмейстера эта премьера отменлась и перенеслась на неопределенный срок, а вместо неё в третьей части вечера под названием «Дуэты» балетная труппа показала фрагменты из сочинений хореографов XX–XXI веков.



Ксения Шевцова и Денис Дмитриев. «Вариации»



Эрика Микиртичева и Денис Дмитриев. «Кантата»

Что же касается основного события премьерного вечера – балета основателя балетной труппы музыкального театра Владимира Бурмейстера «Вариации», то возвращение этого шедевра на балетную сцену ожидалось всеми балетоманами с большим нетерпением.

Sur un theme (в дословном переводе с французского «на тему») – такое название балет имел в Гранд-Опера (отсюда русскоязычное название «Вариации на одну тему» или просто «Вариации»).

Этот необычный и редкий в творчестве мастера, известного своими наполненными страстями и выверенной режиссурой драмбалетными спектаклями, бессюжетный балет родился в Париже, в театре Гранд-Опера.

«Позмой о любви» называла балет не только парижская пресса. По воспоминаниям современников, так называл его и сам Бурмейстер, отчего на просторах Интернета уже в наши дни зародилась легенда о ещё одном балете, будто бы созданном Бурмейстером в Париже под таким названием.

Сцена из балета «Вариации». Солистка – Ксения Шевцова



«Поэмой о любви», в полном соответствии с задумкой балетмейстера, балет смотрится и сегодня. Перед современным зрителем на сцене предстает совсем не бессюжетная балетная абстракция, какой немало, к сожалению, имеется в репертуаре балетных театров сегодня, а романтическая история. По диагонали сцены, словно Альберт из «Жизели», закутанный в плащ, выходит романтический юноша, которого, как поэт в фокинской «Шопениане», обступают фантастические белотюниковые видения, погружая в фантастическую грёзу. Одна из дев с ниткой жемчуга на шее, как Сильфида Тальони, увлекает мечтателя больше других, и с ней он танцует изумительной красоты чисто классический дуэт, поставленный Бурмейстером очень музыкально и выразительно. Как и Фокин, задумывая свою «Шопениану», в «Вариациях» Бурмейстер вспоминает о романтическом белотюниковом балете XIX века: здесь много реминисценций из «Сильфиды», «Жизели».

Маргарите Дроздовой – одной из балерин Бурмейстера, танцевавших когда-то на сцене этот балет (был перенесен на сцену Музыкального театра в 1964 году), удалось, как постановщику спектакля, воссоздать ту романтическую атмосферу, в которую погружал зрителя Бурмейстер в Парижской опере больше полувека тому назад. В её постановке опытный зритель ретроспективно обнаружит те детали, которые позаимствовал у Бурмейстера, например, Пьер Лакотт для «реконструкции» в Парижской опере своей тальонивской «Сильфиды» почти десятилетие спустя.

Танцевавшие на премьере главные партии Денис Дмитриев и Ксения Шевцова в своих ролях тоже тонко прочувствовали эту завораживающую романтическую атмосферу: мягкий, внутренне наполненный танец Дениса Дмитриева, его романтический облик, полеты и поддержки создавали на сцене хореографические образы мечтательного поэта, а исполненный грации и лёгкости танец Ксении Шевцовой напоминал о романтической природе дарования этой утон-

Ксения Шевцова
и Максим Севагин.
«Ромео и Джульетта»



Оксана Кардаш и Георги Смилевски. «Маленькая смерть»



ченной балерины и о необыкновенно широком спектре её возможностей.

Остаётся добавить, что показанные в третьем отделении вечера дуэты в основном повторяли то, что зрители уже видели на гала-концерте, открывавшем сезон. Незабываемое впечатление, как и тогда, удалось произвести в этом отделении Оксане Кардаш и Ивану Михалёву, превосходно исполнившим номер под названием «Таис» из балета Ролана Пети «Моя Павлова», а также дуэт из балета «Радио и Джульетта» Эдварда Клюга на музыку группы «Radiohead». Венчал же программу сюрприз от Лорана Илера. Много лет не выходящий на сцену в качестве танцовщика легендарный 58-летний артист вместе с другим премьером театра Георги Смилевски исполнил новый номер «Et cetera», эффектно поставленный для двух танцовщиков молодым солистом театра Максимом Севагиным.

Павел ЯЩЕНКОВ
Фото Карина ЖИТКОВОЙ

Лоран Илер и Георги Смилевски. «Et cetera»



Ансамбль танца или театр?

Рассуждения на эту тему идут уже достаточно долго. Но прямого ответа на этот вопрос нет и поныне. Есть коллективы, продолжающие начатый когда-то путь, а есть другие, ищущие новый и жаждущие перемен.

Одним из таких оказался академический театр танца «Гжель», который представил на суд зрителей два своих премьерных спектакля: «Дом у дороги» на музыку Гаврилина и «Весна священная» на нетленное творение И. Стравинского. Нельзя сказать, что театр «Гжель» в этом плане был первопроходцем. Попытки расширить сферу художественной деятельности до уровня спектакля случались и раньше. В ансамбле И. Моисеева были поставлены одноактные балеты: «Половецкие пляски», «На катке», «Ночь на лысой горе», «Испанская баллада», «Вечер в Таверне». Некоторые из них идут до сих пор. Их сложно назвать полноценными спектаклями, некоторые больше напоминают тематические концерты, но драматургическое начало присутствует во всех.

Эту традицию не так давно продолжил театр танца «Казачки России», представив на суд зрителей полный драматизма спектакль «Пугачевъ», а также мюзикл «Донская легенда».

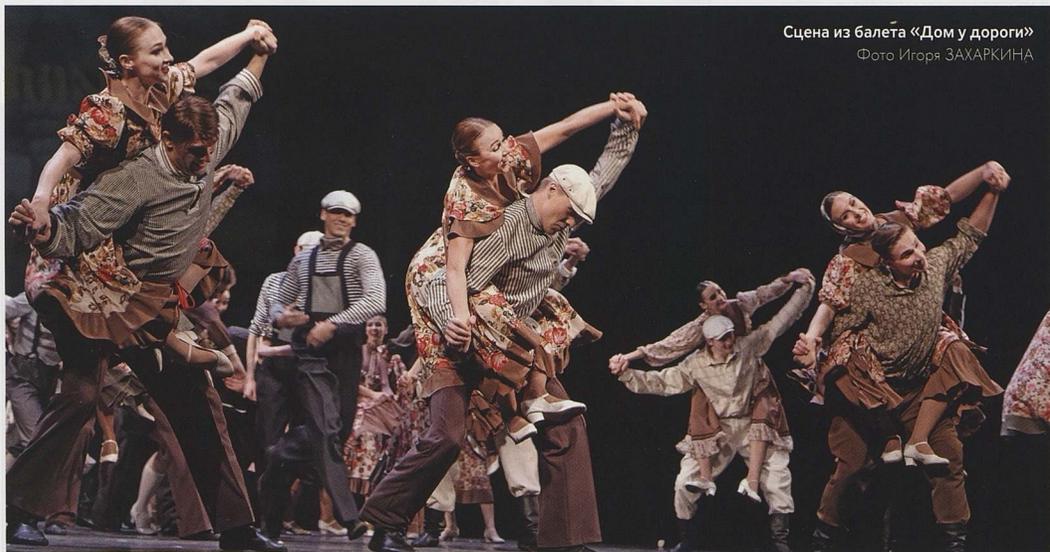
И вот теперь «Гжель». Оба вышеуказанных произведения созданы одним хореографом — народным артистом Татарстана Георгием Ковтуном. Однако по своим художественным достоинствам они оказались неравнозначными. Да, наверное, этого и стоило ожидать. Музыка Гаврилина, бесспорно, проигрывает перед музыкой Стравинского. Возможно, частично поэтому цельность произведения Стравинского способствовала, скорее всего, и драматургической цельности хореографического ее воплощения.

Итак, «Дом у дороги». Основой музыкального сопровождения является музыка балета В. Гаврилина с одноименным названием, но к ней добавлены включения из другого балета этого композитора «Анюта», а также несколько песен. Такая пестрая музыкальная палитра в некоторой степени сказывается на цельности произведения, однако сочетание контрастных по своему характеру музыкальных эпизодов усиливает эмоциональность всей партитуры, отразившейся и на высокой эмоциональности хореографического опуса. То, что произведение Г. Ковтуна высокоэмоционально, отрицать нельзя, оно тронуло и тех, кто не является поклонником хореографа.

Но если расценивать его с позиций драматургии, то здесь четко видно деление на две части, хотя спектакль одноактен. Первая часть — это довоенный период, решенный в традиционных реалистических традициях, с выделением отдельных типажей, включенных в общую картину деревенской жизни. Здесь автор, наверное, сильно уступил традиции советского реалистического искусства, так как главные герои уж очень легко узнаваемы по довольно частому их употреблению в советском искусстве. Эти общие картины деревенской жизни с их типажам и сюжетами никак нельзя назвать художественным достижением автора: Но среди них встречаются дуэты, очень проникновенные по своему звучанию, именно они добавляют эмоциональности всему изложению спектакля.



Галина Насонова и Евгений Пшеничников. «Дом у дороги»
Фото Михаила ДОГВИНОВА



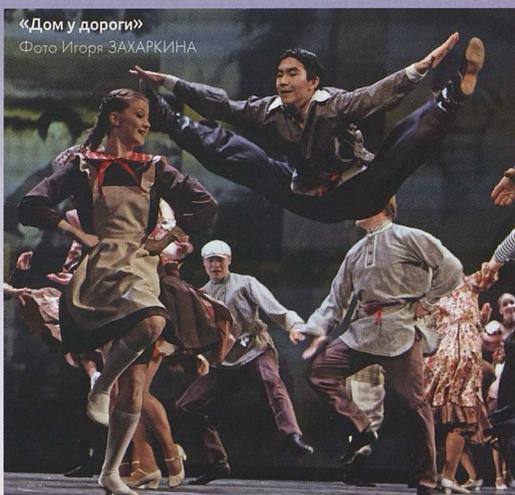
Сцена из балета «Дом у дороги»
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Вторая часть – военный период, который построен на большей степени обобщения образов. И здесь подробная реалистичность, а иногда даже натуралистичность первой части спектакля исчезает практически полностью. Обобщенным дан и сам образ войны, решенный через женский кордебалет. Нет здесь проводов солдат в армейской форме – женщины просто одевают мужчин в другие рубахи, отнюдь не военные, и это опять же увеличивает степень обобщения образов.

Наиболее интересным был эпизод из нескольких трио, которые исполняют мужчины с женщинами. Они изображают войну и тех, кто ждет воинов дома. Эти коллективные трио имеют внутреннюю стройную, самостоятельную драматургию, а потому смотрятся с интересом, и вместе с тем являются связующим эпизодом между миром живых людей и абстрактных образов.

Второй спектакль «Весна священная» на музыку И. Стравинского был более четко выстроен композиционно и оказался более стройным пластически. Очевидно, цельность произведения Стравинского этому способствовала. Особой новизны в содержании здесь не было, автор спектакля, хореограф Г. Ковтун практически следовал содержанию, заложенному композитором. В его основе лежит языческая легенда о жертвоприношении языческому Идолу самой красивой девушки племени для того, чтобы весна наступила и земля дала богатый урожай. Вся интрига произведения строилась вокруг двух главных героев – девушки (в спектакле Деваха), избранной жрецами для жертвоприношения, и юноши (Вьюноша), ее полюбившего и пытавшегося ее спасти. Он пошел против устоявшихся традиций и отдал за это свою жизнь. Примечательно, что вся история рассказана исключительно хореографическими средствами, без пантомимы. Произведение насыщено разнообразными танцевальными эпизодами, включающими в себя все формы хореографического искусства: соло, дуэты, массовый танец.

Все начинается с дуэта главных героев, тем самым повествованию придается лирическое начало. Оно соответствует и основной идее – выделению индивидуальности из толпы. Это противво-



«Дом у дороги»

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

спектакля, созданное художником Златой Цирценс. Причудливые фигуры на заднике и поистине языческое буйство цвета располагаются вокруг трона Идола, являющегося композиционным центром оформления. Все лаконично и вместе с тем ярко и насыщено. Сцена не перегружена оформлением и не отвлекает от главного – хореографического действия. Костюмы также лишены реалистической детализации, они лишь условно обозначают свое языческое происхождение.



Сцена из балета «Весна священная»

Фото Игоря ФАТКИНА

Сцена из балета «Весна священная»

Фото Игоря ФАТКИНА



стояние заложено уже в первом эпизоде, когда за развернутым дуэтом почти сразу появляются фигуры языческих жрецов с маловыразительным танцем, олицетворяющим эту самую толпу. И в дальнейшем действие развивается через чередование массовых танцев, дуэтов и соло. Массовые танцы Г. Ковтуна мастерски распределяет по сцене: то разбивая на отдельные круги, то возвращая в общие линии, создавая динамичные композиции. В дуэтах и соло упор делается на лексическое насыщение, где хореографические движения чередуются иногда с акробатическими элементами. Таким образом лиризм дуэтов чередуется с неистовыми языческими плясками. Все это делает спектакль динамичным и ярким. Этому способствует и сценическое оформление

Нельзя не сказать и о труппе, прекрасно справившейся с совсем непростой задачей. Во-первых, сама хореография Г. Ковтуна была отнюдь не простой и легкой. Во-вторых, нетрадиционной была задача солистов. Здесь нужно было не просто выйти и просолировать эпизод, нужно было создать целостный образ, проходящий через весь спектакль. С этим достойно справились исполнители главных героев: Вьюноша (Евгений Пшеничников, Виктор Кондаков), Деваха (Татьяна Макрицкая, Ангелина Кондакова). Да и всем остальным также пришлось выйти из своих привычных амплуа и приобрести новые.

Итак, концерт или спектакль, ансамбль или театр? Театр «Гжель» поставил этот вопрос ребром. Возможно, это новая тенденция перехода от изобразительности к выразительности? Или просто единичное желание руководителя коллектива попробовать новые формы, которое так и останется лишь случаем, – покажет время. В любом случае театр «Гжель» поставил новую планку для целого направления хореографического искусства.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

СОКРОВИЩА РЯДОМ

Когда души людей погружены во мрак пандемии коронавируса, быть может, классический балет, как мало что еще, способен стать целителем. Эту благородную гуманитарную функцию подчеркнул фестиваль имени Аллы Шелест.



Кристина Карасева – Молодая испанка. «Болеро»

Для Самары – знаковое культурное событие, проходящее ежегодно. Однако ныне судьба XX балетного праздника была под угрозой. И все-таки главный музыкальный театр города не поддался унынию. Пусть и с некоторыми потерями (по требованиям безопасности пришлось заменить живое звучание оркестра фонограммой дирижера Евгения Хохлова) юбилейное торжество самарской Терпсихоры состоялось. Да еще с каким размахом! Казалось бы, за двадцать лет вдохновительница хореографического мемориала великой русской балерины Светлана Хумарьян перебрала все возможные тематические концепции, но нет. В лице нового художественного руководителя самарского фестиваля Юрия Бурлака она нашла замечательного единомышленника. Плодом совместных поисков нового образа фестиваля стала «Самарская Шелестиана».

В первой строке афиши – приуроченная к открытию фестиваля премьера Вечера балетов Владимира Бурмейстера, затем «Бахчисарайский фонтан», недавно появившийся в репертуаре театра, ну а в завершение аж два (небывалый случай!) грандиозных концерта: «Шедевры советского балета» и «Шелест-гала» с шедеврами русского балета.

Бурлака последовательно реализует себя как собиратель и глубокий ценитель «золотого» наследия отечественной хореографии, порой уберегая произведения от полного забвения и утраты.

Самый наглядный пример – постановки Владимира Бурмейстера. Театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, главным балетмейстером которого был Бурмейстер, еще изредка «прохатывает» «Штраусиану», а вот «Болеро» на музыку Равеля в репертуаре, увы, давно нет. Премьерой же «Вариаций» на музыку Бизе самарский театр опередил возобновление спектакля даже в столичной «вотчине» балетмейстера.

На обеих сценах постановку «Вариаций» любовно и бережно осуществила Маргарита Дроздова, в прошлом прима-балерина, а ныне – педагог-репетитор московского музыкального театра. Ею же проведена работа по воплощению в Самаре и двух других балетов триптиха. А поскольку Маргарита Сергеевна сама

исполняла партии в «Вариациях» и «Штраусиане» при Бурмейстере, то можно считать, что самарские танцовщицы получили хореографию из первых рук.

«Идея осуществить в Самаре Вечер балетов Бурмейстера принадлежала Юрию Бурлака, – рассказывает Дроздова. – Первоначально разговор шел о «Снегурочке», но начать работу мы решили вот с этих трех разноплановых спектаклей».

Выбор Бурлака определило понимание им того, что «Бурмейстер повлиял на всех хореографов, которые ценят драматургическую линию в балете». И хотя в отличие от «Штраусианы» в «Вариациях» и в «Болеро» нет прямого изложения фабулы, бессодержательными их не назовешь. Эти два балета вполне отвечают чаяниям Бурмейстера о том, что «искусство танца приобрело бы многое, если бы зритель, придя в театр и просмотрев балет, понял бы все, не читая программы, где написано краткое содержание последнего».

Вечер начинают «Вариации» на музыку «Хроматических вариаций» Жоржа Бизе. Балет был поставлен для балетной труппы Парижской оперы в непривычном для Бурмейстера жанре «белого» балета, подобного неоклассике Баланчина и Лифаря. Бурмейстер великолепно справился с задачей. Премьера под названием «Variations sur un thème» состоялась 18 июля 1962 года. Спустя два года балетмейстер перенес «Вариации» на сцену театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

Работа над спектаклем шла нелегко: «Уходим из оперы совершенно обалделые», – поделился Бурмейстер в своем дневнике. Традиции жанра он нарушил, постаравшись придать своему балету сюжетную основу. «Она – в мечтаниях художника, поэта, музыканта. Образы, возникающие в его воображении, материализуются на миг и снова исчезают, оставляя в его душе тот импульс, который потом превратится в стихи, мелодию или картину».

Танцевать «Вариации» с их реминисценциями «Сильфиды», «Жизели» и «Шопенианы» достаточно сложно. Женскому кордебалету предписана романтическая воздушность и «призрачность», единственному мужскому персонажу – взволнованность, Музе – бесплотная полетность видения. Пластическая

тема балета – бисерные pas de bourrée suivi to в неторопливых переборах пуант, соединенных V позицией, то в стремительных «надземных» пробежках в невыворотной шестой. Ксения Овчинникова (Муза) передала эту образность духа. Так же как Джотаро Каназаси (Поэт) – эмоциональный напор своими double cabriole и sauté de basque. Идущие одна за другой вариации с точным пониманием стиля исполнили Маюка Сато и Алиса Карпычева.

Если «Вариации» представляют танцовщика в окружении женского кордебалета и солисток, то в «Болеро», наоборот, балет «мужской». Действующие лица: Испанцы, число которых постепенно возрастает до шестнадцати, Два тореро (Антон Зимин и Дмитрий Пономарев) и их партнерша – Молодая испанка (на премьере – солистка Большого театра России Кристина Карасева).

Сюжета для любителей сенсационных драм в «Болеро» нет: ревнивая наваха здесь не сверкнет в поединке соперников, и кровь в финале не прольется. Драматургия балета построена по-иному, в соответствии с музыкой, повторяющей одну и ту же тему, все более сжимающую плотность оркестровки. Вокруг солистки появляются все новые мужчины, и общее напряжение танца усиливается. Спектакль смотрится очень свежо, совсем не вызывая ощущения скучного однообразия. Исполнители нащупали верную пластическую интонацию, наделив своих героев – вовсе не злодеев – обаянием мужественности, внутренней страстью и особым благородством пластики. А танцовщица показала, как балетное искусство, уходящее корнями в народное творчество, приходит к наивысшим художественным формам.

Завершила программу одноактная «Штрауסיана» на музыку Иоганна Штрауса-сына. Балет ставился Бурмейстером в соавторстве с Павлом Марковым и Марком Андриановым. «Сейчас трудно сказать, что точно кем поставлено и предложено, но, несомненно, Актриса, Возлюбленная и Поэт – традиционный треугольник Бурмейстера», – вспоминала исполнительница партии Актрисы Надежда Вихрева.

Балет был навеян знаменитым фильмом 1938 года с Милицей Коркюс в главной роли. С экрана на сцену, изображающую мирный уголок довоенной Вены, перекочевали основные персонажи: уверенная в своей красоте и женской силе примадонна, пылкий юноша (его прототипом в фильме был сам Штраус), тихо влюбленная в него девушка. Екатерина Панченко создала образ величественной, привыкшей к поклонению Актрисы,

Дмитрий Мамугин – падкого на женские чары Поэта, а Ксения Овчинникова – жертвенной Возлюбленной. Настоящий простор для разнообразного танца и актерской игры дал артистам этот спектакль! Он весь состоит из драматургически завершенных мини-новелл. В свои безыскусно милые отношения вступают Друг Актрисы (Дмитрий Пономарев), Хозяин кафе (Павел Чернышов) и Его жена (Любовь Трубникова), Офицер (Алексей Селиванов) и Его девушка (Виктория Черкасова), Гувернантка (Александра Смоленцева), строго следящая за моральным обликом Воспитанниц (Василиса Ушакова и Елизавета Швакова), но готовая пофлиртовать сама. Забавны перипетии украденной сумочки, которую гротесковый Ворюшка (Тигран Манукян), ускользнувший от двух недотеп Полицейских (Алексей и Евгений Турдиевы), добровольно возвращает хозяйке за поцелуй. Есть даже нетанцевальная роль старого фонарщика, который по замыслу Бурмейстера начинал спектакль и завершал его с грустинкой, гася газовые уличные фонари. А вот их-то как раз художник-постановщик Иван Складчиков не предусматривал. Сцену с самого начала освещают электрические светильники. Достоинство постановки – в стремлении сценографа (и автора костюмов) объединить три балета единством оформления. И. Складчиков проявил себя адептом в мир искусников. Его эскизы определяют интерес к этнографическим деталям и пиришеству красок. В «Вариациях» – колеблемые ветерком тюли и плотная рисованная драпировка на арьерсцене. В «Болеро» эти видоизмененные тяжелые складки продолжает тент над ареной для боя быков. А в «Штрауסיане» их сменяет шпалера плюща и роз. С костюмами в «Штрауסיане» все было просто – силуэты женских туалетов, фраки и мундиры эпохи. В костюмах «Вариаций» Складчиков хотел уйти от точного воспроизведения романтических тюник, правда, наброшенные на белоснежные облачка пачек жестковатые матерчатые пояса несколько обытовляют. А вот колеты торедоров, сознательно отмеченные отзвуками ретромоды и, скорее, привычные на оперной сцене, сыграли своей тяжелою бархатной красотой и яркостью, придав зрелищу особый оттенок подлинности.

В целом Вечер балетов Бурмейстера с лихвой оправдал связанные с ним надежды артистов и зрителей.

Александр МАКОВ
Фото Антона СЕНЬКО

Ксения Овчинникова – Муза. «Вариации»



Сцена из балета «Дорога лебедей»



Балетные праздники на берегах Волги

Несмотря на злосчастную пандемию, в двух волжских городах по осени состоялись значительные балетные события. С 17 по 25 октября в Чебоксарах прошумел XXIV Международный балетный фестиваль, посвященный 100-летию образования Чувашской автономной области. Почти одновременно, с 21 по 30 октября, в Самаре прошел тоже юбилейный – Двадцатый фестиваль имени Аллы Шелест «Самарская Шелестиана». Организаторы фестивалей – худрук балетной труппы чебоксарского театра Данил Салимбаев и главный приглашенный балетмейстер самарского театра оперы и балета Юрий Бурлака сумели преодолеть множество трудностей, решить множество проблем и, вопреки неблагоприятным обстоятельствам, осуществить без ощутимых потерь все задуманное.

Чебоксары

Открыл фестиваль новый балет «Дорога лебедей». В истории чувашского театра это третий национальный балет после «Сарпиге» и «Аттила. Рождение легенды». Последний, посвященный вождю гуннов Аттиле, у которого обнаружили чувашские корни (!), придумал и осуществил Данил Салимбаев вместе с чувашским композитором Андреем Галкиным и художником театра Валентином Федоровым. Балет стал главным событием прошлогоднего фестиваля. Если его можно назвать историко-фантастической поэмой, то новый балет – вполне традиционная сказка.

Вновь Салимбаев выступил в качестве драматурга и хореографа, и вновь его соавторами стали А. Галкин и В. Федоров. Изучив чувашский эпос, Салимбаев отобрал несколько мотивов и выстроил сюжет на противоборстве добрых и злых сил. Коллеги неспроста окрестили балет чувашским «Лебединым озером». Действительно, некоторое сходство имеется. Главная героиня – прекрасная девушка-лебедь Гинеслу. Ее преследует злая ведьма Сехмет, лишаящая красавицу крыльев. А это уже напоминает балет «Шурале», где коварный леший завладевает крыльями девушки-птицы Сюимбике. Ничего странного в том нет: в мифологии разных народов немало сходных образов и мотивов.

На этом сходство кончается, а действие балета продолжается. Девушка входит в мир людей, где ей хорошо и спокойно. Но неумная ведьма лишает ее и мирного приюта, а затем – и полюбл-



Виктория Севоян – Сехмет

шего ее Хевела-Солнца, хитростью заманив несчастную в лесную чащу. В ночной тьме героиню, окруженную злобной нечистью, ждет неминуемая гибель. Но ее мольбу о помощи слышат подруги-птицы. Они уносят девушку подальше от земли на луну, а чтобы возлюбленный Хевел нашел ее, составляют из перьев дорожку. В лунном свете они подобны звездам. Это и есть «Дорога лебедей».

Метафорический сюжет, где действуют светлые и темные силы природы, решен на противопоставлении классики (девушки-лебеди, Пинеслу, Хевел) и гротеска (Сехмет и лесная нечисть). Между ними – мир людей. Для каждого образа найден выразительный пластический язык и определенный принцип композиции. Особенно удались Салимбаеву танцы девушек-лебедей, дуэты Пинеслу с Хевелом и большой народный танец. Любой из них убеждает мастерски выстроенной формой, ясной логикой развития пластических мотивов и рисунков, точно найденной образностью.

Исключительная удача – хореография развернутой народной сцены. Здесь фольклорные мотивы органично сплавлены с лексикой классического танца у женщин и народно-сценического у мужчин. Сюитная структура позволяет варьировать формы и темпы танцев, оттеняя светлый мажор их основной тональности. А главная удача балетмейстера – кордебалет лебедей, создающий волшебную атмосферу спектакля. Оперируя несколькими строго отобранными движениями (арабеск, па де баск, балансе), Салимбаев делает основным выразительным средством пространственные рисунки (линии, круги и диагонали) – смысловую доминанту танцев лебедей (будущую «дорожку»). Притом жесткую «геометрию» смягчают и как бы размывают плавные движения рук-крыльев, то синхронные, то пробегаящие по рядам танцовщиц волной. Именно руки придают танцу изысканную красоту.

Кульминацией «лебединой тьмы» и всего балета становятся две сцены – Вальс и Финал спектакля. В вальсе неспешные партнерные эволюции кордебалета взрывает четверка летучих солисток, большими прыжками пересекающих сцену в разных направлениях. Широкий диапазон движений добавляет новую краску образу лебедей: это не только прекрасные, но и сильные птицы. В финальной сцене лебеди окружают героиню в ее прощальном дуэте с возлюбленным, ведь солнце и луна не могут долго быть вместе. Вновь возникают уже знакомые линии, круги, диагональ. Но теперь на кончиках крыльев у лебедей горят огоньки. В ночном небе они подобны звездам, складывающимся во Млечный путь.

Балет заканчивается неожиданной сценой: к стоящим на сцене лебедям присоединяются «светлячки» – маленькие дети в золотых одеждах, ранее сопровождавшие Хевела-Солнце. Теперь, выбежав в центр, они образовали тесный кружок – основную фигуру их танца. Занавес закрывается, и зрителям остается предположить, что вслед за светлячками появится сам Хевел, чтобы по Млечному пути устремиться к возлюбленной Пинеслу.

Достоинства хореографии Салимбаева приумножил художник В. Федоров. Два декоративных панно позволяют мгновенно менять место действия. На одном изображена деревня на берегу реки, на другом – черные деревья без листьев с причуд-

ливыми кронами и корнями, переплетенными как клубки змей. Обитающую здесь лесную нечисть во главе с ведьмой Сехмет художник одел в черно-белые комбинезоны, покрытые черной паутиной линий. Декорации и костюмы, перекликаясь, дополняя друг друга, создают образ таинственного темного царства.

Добрый мир людей обрисован с помощью этнически достоверных белых костюмов с красным орнаментом. А вот небесное царство лебедей вообще в декорации не нуждается, так выразителен и оригинален облик девушек-птиц. На танцовщицах голубоватые платья с короткой юбкой, и у всех к правой руке прикреплено полупрозрачное крыло. Остроумный прием сообщает танцевальным рисункам необычность и утонченную красоту. Bravo, художник Федоров!

Образы сказки нашли адекватное отражение в музыкальной партитуре. Диссонансам и синкопам мира нечисти противопоставит мелодичная музыка мира людей с узнаваемыми национальными мотивами. А центральное место отдано волшебной музыке лебедей, достигающей особенной прозрачности и стройности в большом Вальсе, и дуэтам героев, полным нежности и затаенной грусти.

Несмотря на сжатые сроки подготовки премьеры, исполнители проявили настоящее мастерство. Анна Серегина – искренняя, естественная в любой ситуации Пинеслу; Виктория Севоян – неумная, коварная Сехмет (сложнейшая по технике партия со всеми видами вращений и множеством больших прыжков);

Анна Серегина – Пинеслу и
Дмитрий Поляков – Хевел

Дмитрий Поляков – добродушный богатырь Хевел; артисты балета – Лебеди, Нечисть, Обитатели деревни – все они вдохнули жизнь в талантливый спектакль Салимбаева-Галкина-Федорова.

«Дорога лебедей» открыла фестиваль и стала его главным событием, хотя затем было немало интересного. Это блистательные выступления Евгении Образцовой и Артемия Белякова (Большой театр) в «Дон Кихоте», Екатерины Кондауровой и Андрея Ермакова (Мариинский театр) в «Баджерке». Это «Корсар» Нижегородского театра оперы и балета в постановке Мориширо Ивата, изменившего традиционный сюжет старинного спектакля, приблизив его к поэме Байрона. Наконец, это заключительный гала-концерт с участием именитых гостей и демонстрацией современных номеров. Эта часть фестиваля подробно рассмотрена в рецензии большого знатока балета, московского критика Александра Максцова – см. <https://musicseasons.org/tancevat-cthoby-zhit/>

А нам остается отметить горячую реакцию зрителей, приходивших на спектакли фестиваля как на праздник, и поздравить организатора события Данила Салимбаева, проявившего себя еще и как зрелого мастера-хореографа, способного удивлять и восхищать.

Ольга РОЗАНОВА



Сцена из спектакля «Бабы. Бах» (хореограф Алиса Панченко, Санкт-Петербург)

В Санкт-Петербурге состоялся летний танцевальный фестиваль Open Look, перенесенный с августа на декабрь. В центре четырехдневного интенсива оказался российский современный танец.

Вто, что XXII Международный фестиваль современного танца Open Look случится, не верилось до последнего момента. Локдаун, неоднократные переносы фестивальных дат, неопределенность в вопросах финансовой поддержки, ограничения по заполняемости театральных залов – в таких экстремальных условиях бесменным руководителям фестиваля Наталье и Вадиму Каспаровым удалось не только собрать беспрецедентную по насыщенности программу, но и показать ее офлайн. Решение сфокусироваться на российском современном танце, по словам Вадима Каспарова, было принято еще до пандемии: «Программа, целиком состоящая из российских спектаклей, была запланирована еще в августе 2019 года, когда мы успешно осуществили проект Focus Korea. Мне захотелось направить все ресурсы на наших хореографов и исполнителей. Я считаю, что пришла пора открывать глаза на отечественный современный танец. Период исканий и мучений заканчивается – все, что накоплено за годы ученичества, необходимо начать реализовывать и воплощать!» Двадцать две работы, отобранные экспертным советом и организаторами фестиваля, представили широкому панораму авторских поисков в сфере пластического эксперимента: от экзистенциальных рефлексий до высказываний на остросоциальные темы, от постановок старейших трупп (ТанцТеатр под руководством Олега Петрова, камерный балет «Пантера» Наиля Ибрагимова, танцевальная компания Саши Кукина) до работ новой генерации хореографов. Программа спектаклей удачно дополнялась ежедневными public talk, дискуссиями и обсуждениями показов с экспертами, а онлайн-трансляция всех событий привлекла к фестивалю широкую аудиторию со всего мира.

Нестандартный взгляд на классико-романтическую музыку предлагал екатеринбургский ТанцТеатр в спектакле «Шопен. Carte Blanche». Труппа, отпраздновавшая в прошлом году 30-летие, одной из первых стала знакомить российского зрителя с европейским современным танцем. Ее репертуарную политику определяет Олег Петров – известный историк балета, критик, преподаватель, продюсер, основатель и художественный руководитель ТанцТеатра. «Шопен. Carte Blanche» – постановка французского хореографа Кристин Ассид, с которой коллектив сотрудничает с 2017 года (в репертуаре ТанцТеатра четыре ее работы). Спектакль отличался строгой, благородной простотой, отсутствием постановочных эффектов. Главным средством выразительности становился сам танец, то резонирующий, то полемизирующий с музыкой Шопена. В ее интерпретации хореограф отказывается от использования хрестоматийных образно-пластических приемов и предсказуемого лирико-драматического пафоса, выявляя в звучании парадоксальные, не лежащие на поверхности смыслы. Ассид интересуется то, как музыка XIX века откликается в теле и мироощущении современного танцовщика, как свойственные классике гармония и красота влияют на нашу жизнь сегодня.

Сильным впечатлением программы стал спектакль «Лилил» танцевального проекта «Солянка» (Киров), удостоенный «Золотой маски» как лучшая постановка в современном танце. Работа, созданная хореографом Анной Щеклеиной в сотрудничестве с танцовщицей Полиной Глухих и педагогом-репетитором, ассистентом хореографа Марией Николаевой, повествовала о Лилил – изгнанной из рая первой жене Адама. Однако авторов интересовала не история человечества, а исследование женской природы в ее многогранных и нередко осуждаемых социумом

проявлениях. В чередовании типажей-масок (вольнолюбивая и вульгарная Кармен, секс-дива Мерилин, разъяренная фурия), бьющей наотмашь эмоциональной энергии, контрастах витальной дикости и обезоруживающей хрупкости – возникал трагический образ страстей женского тела и души.

Поэтичностью и суггестивностью образно-постановочных приемов запомнился спектакль «Гауди» московской компании Libertatem. Хореограф Виктория Арчая не иллюстрирует биографию великого испанского архитектора, а вглядывается в мир его творчества, будто в зеркало, находя в нем отражение собственных чувств и переживаний. Предметы сценографии немногочисленны, но необычайно важны: огромный плотный лист бумаги символизирует вещественность творческого процесса, бесформенный материал, способный преобразиться по воле художника; лестница – вертикаль, стремление к преодолению гравитации повседневности. Плавные волнообразные линии, гармония асимметрии, архитектурная стройность композиции, контрасты света и тени – все эти особенности оживляли в воображении архитектурные шедевры Гауди, рождая образно-ассоциативные переключки с его творчеством.

Тема творца получила продолжение в предпремьерном показе спектакля «Новая история Аполлона Мусагета» камерного балета «Пантера» (Казань). Хореограф Наиль Ибрагимов не побоялся сравнений с легендарным неоклассическим балетом Игоря Стравинского-Джорджа Баланчина и создал авторскую, яркую и убедительную историю о художнике и его музах. Необычайно удачна начальная сцена. Перед нами – два танцовщика, два Аполлона. Стоя спиной друг к другу, они синхронно исполняют идентичные движения, но в совершенно разной манере: величественно-академичной (Дамир Булатов) и развязно-самоуверенной (Булат Шарифзянов). Подобный прием рождал не только комический эффект, но и содействовал созданию разнопланового образа творца, его разных ипостасей – возвышенного мечтателя и прагматичного изобретателя. В лексике разнообразных дуэтах, метафорически емких мизансценах, многофигурных, напоминающих древние барельефы, сплетениях тел проявился талант Наиля Ибрагимова как хореографа и режиссера.

Важной особенностью многих спектаклей современного танца является исследование личного опыта авторов. В танцперформансе «И, I, АЙ-ИА, 12345678!» петербургский хореограф Елена Тихонова анализирует и телесно артикулирует свой многолетний исполнительский путь – от занятий в детской танцевальной студии и ансамбле народного танца до contemporary dance. Вот забавный эстрадный номер «Солнышко», вот элементы классического экзерсиса, вот притопы и плавные наклоны корпуса русской национальной пляски, сменяемые пластической свободой и спонтанностью телесных реакций современного танца.

О сложности танцевальной профессии также рассуждает Александр Гурвич (танцевальная компания «Окоем», Екатеринбург) в спектакле «Танцовщица». Три артистки (Елена Хватова, Екатерина Катышева, Светлана Горбунова) обращаются к своей памяти в поиске случаев «вынужденного насилия, совершаемого танцовщицами над собственным телом и сознанием в рамках профессии». Удивительно, что столь непростая, глубоко личная тема преподносится хореографом и исполнительницами в сдержанном эмоциональном ключе – никаких пластических истерик, пафоса, нагнетания драматической экспрессии. В каждой сцене – мудрость, спокойствие и стойкое принятие профессии как своей судьбы.

Впервые на фестивале столь разнопланово была представлена петербургская панорама современного танца. За старшее поколение отвечал Саша Кукин, чья компания в сентябре прошлого года отметила 30-летие. Этот легендарный коллектив вошел в историю как первая профессиональная труппа contemporary dance в России. Судьбоносную роль в формировании творче-



Мargarita Царева. «Breach» (хореограф Margarita Царева, Милан/Санкт-Петербург)

ского мышления Кукина сыграла учеба в школе Мерса Каннингема в Нью-Йорке. Именно этому выдающемуся хореографу посвящен спектакль «Разговор с Мерсом», премьера которого состоялась на Open Look. Заявленный диалог представлял собой самодостаточный хореографический текст, не нуждавшийся в помощи визуальных эффектов и театрально-драматических приемов. Как в знаменитом манифесте Ивонн Райнер, одной из ярких представительниц американского постмодерн-танца, в спектакле говорилось «нет» зрелищности, повествовательности, эмоциональному самовыражению исполнителей. На первый план выходила непрерывная работа с движением и пространством. Переменчивый хореографический рисунок строился как чередование трех типов танцевальных фраз: Мерса Каннингема, Саши Кукина и комбинации, объединявших элементы техник обоих хореографов. Артистки (Анастасия Синцова, Ирина Яценко, Полина Дубровкина) исполняли этот плотный, алогичный, беспощадно сложный текст с обезоруживающей самоотдачей.

Среди работ нового поколения петербургских хореографов одно из наиболее ярких впечатлений оставил спектакль Валерии Каспаровой «Черный сад». В 20-минутном фрагменте будущей постановки хореограф достигает трагедийного размаха и глубины. Документальный спектакль основан на воспоминаниях детей – очевидцев Карабахской войны 1992–1994 годов. В искореженной пластике, яростных прыжках, резких падениях и стремительных перекатах, экзотично воздетых руках возникал образ разрушительной силы, смерчем проносившейся через судьбы людей.

Open Look принес еще немало запоминающихся спектаклей. Это и антиутопия Party-Plant Марии Губановой и Анастасии Пешковой (Москва), высмеивающая стереотипы современного информационного пространства, и проект Firebot Алины Белягиной (Сочи/Мюнхен), исследующий образ женщины-андроида, и омаж Иоганну Себастьяну Баху и Пине Бауш «Бабы. Бах» Алисы Панченко (Санкт-Петербург), и поиск чувственности, выходящей за рамки человеческой природы, в соло «Электрис» Дарьи Плоховой (Москва), и другие.

Важным событием фестиваля стала презентация альманаха, посвященного российскому современному танцу. Попытки зафиксировать историю отечественного пластического эксперимента немногочисленны, и данное издание – еще один шаг в этом направлении.

Светлана УЛАНОВСКАЯ
Фото Ивана ПЕТРОВА

Поисковые отряды

Две премьеры на фестивале «Территория»

Фестиваль-школа современного искусства «Территория-2020» показал в октябре на сцене РАМТ премьеру «Бегущие» челябинского современного хореографа Ольги Пона, а на сцене Электротheater – премьеру театра «Провинциальные танцы» «Приключения сапожника Петра» в кураторстве Татьяны Багановой. Формально оба хореографа более двадцати лет развивают в чем-то схожие модели танцевального театра, сохраняют труппу, приглашают хореографов (Пона больше дает ставить своим танцовщикам). Но репертуар складывается сугубо оригинальный.

Танкоградочка

Современный хореограф Ольга Пона не первый год создает метанарратив о том, как мы отказываемся наслаждаться собой. Красивые, умные, пневматичные, талантливые в рутине, нежные наедине, готовые выживать в the middle of nowhere – привычно-смазанно взираем друг на друга без эмпатии и бежим. В новую тьму, из грохота индустриального в постиндустриальный, из паузы в период, из комнаты в эпоху, желательно не глядя. А сами при этом заслуживаем подробной, теплой замедленности, но и той опять выдано по графику. В «Бегущих» есть момент, когда толпа черпает свет руками, пьет его из ладошек-ковшиков. Но как же долго бегать, помня о насыщенности. А можно было черпать свет сразу: мы куда-то торопимся, не понимая, что мы уже здесь. Герои «Бегущих» хранят в своих телесных паттернах тот читаемый и труднообъяснимый мимолет, который безошибочно говорит, несмотря на универсальный кэжуал, изощренную техничность и глобализацию: перед нами русский человек. Куда бежим именно мы? При чем тут современный танец?

Аат Хухэй, соучредитель и директор School of New Dance Development в Амстердаме, основатель и директор European Dance Development Center в Арнеме и Дюссельдорфе, многолетний партнер Ольги, объяснил мне, что такое для искусственного европейца российский современный танец.

«Я всегда боролся за идею, что современный танец как область искусства не является конкретным стилем или эстетикой и никогда не должен становиться конкретным стилем или эстетикой. Когда мы начинали в Европе (1970-е – Е.В.), мы, конечно, использовали элементы американского современного танца, но с этими элементами мы пытались построить новую концепцию художественной и физической «свободы».

Наша «необходимость» определялась этим поиском свободы, а не следованием историческому развитию существующих форм и стилей. Какое-то время нам это удавалось; по крайней мере, мы так думали. Но через 25 лет я понял, что «мы ищем» было заменено на «мы нашли». «Свобода», которая может су-



«Приключения сапожника Петра»

ществовать только в контексте «поиска», стала формой, определяемой таким же количеством догматических правил, как и любая предыдущая форма современного танца. «Необходимость» определялась теперь не поиском «свободы», а четко определенной концепцией того, как должна выглядеть наша «свобода».

Когда я впервые приехал в Россию и увидел здесь то, что называется «современный танец», я попытался определить это с помощью известных мне терминов. Но это было невозможно: я не видел поиска «свободы», как искали мы на Западе, и не видел эстетики, определяемой американской историей современного танца. Но все же во всех российских труппах, которые я видел, на фестивалях, в которых я участвовал, я видел нечто, что, как мне казалось, было общим у танцоров и хореографов. Не стиль, но, возможно, драйв: танец как способ выжить, создать другой образ жизни, используя любой элемент, который может быть полезен, создать эстетику, которая определяется «собираем», а не достижением красоты через «редукцию». Каким-то образом русский современный танец, не имея своих корней в какой-то одной эстетике, мог воспользоваться свободой, не стесняясь чего-либо, чтобы служить инструментом для перемен.

Я никогда не верил, что искусство меняет общество. Я всегда был убежден, что искусство – это способ выжить в меняющемся обществе, и я думаю, что именно здесь появляется «необходимость». Российское общество меняется очень быстро, часто совершенно иррационально. И современный танец, потому что в нем нет догматических корней в России, дает людям возможность выжить и даже улучшить свою жизнь в этом обществе».

Добыть себе новое тело и придумать с его помощью новый мир – не в этом ли одна из задач современного танца? Любопытно, в каком ракурсе увидел эту художественную и антропологическую задачу датский кинорежиссер Борис Бертрам, снявший десять лет назад полнометражный документальный фильм «Танкоград» о челябинском театре современного танца Ольги и Владимира Пона. Танкоградом неофициально называют Челябинск из-за того, что в годы войны здесь на тракторном заводе производились танки. Это любопытное мохьюментари, имитирующее реальность в рамках заданной режиссером идеи. По мысли режиссера, в Челябинске современный танец появился и развивался как последствие радиации и подземных атомных взрывов на полигонах Челябинской области в 1940-1960 годах. Танцовщики Ольги Пона рассказывают об ужасах атомной промышленности и немножечко подкашливают. Их ощущения комментируют врачи и бывшие сотрудники челябинского предприятия «Маяк», добывающиеся от государства компенсаций по здоровью. Какое отношение ко всему этому имеет современный танец? По мнению Бертрама, он, как причудливый цветок, растет в Челябинске, вопреки радиации и одновременно бла-

годаря ей. Утром танцовщики преподают ритмику детям – дети все-таки рождаются. Днем занимаются творчеством в репетиционном зале. Вечером – заработки в ночных варьете, в перьях и боа.

У Бертрама танцовщики Ольги Пона осмыслиют человека ядерной эпохи, который, уже родившись с подсознательным опытом пережитых взрывов, упрямо продолжает творить с помощью своего тела новые смыслы, зная, что сложно настроенный мир так легко разрушить.

В интервью «Не все сразу» Ольга Пона сказала когда-то: «Улица – великий учитель». И еще: «Если кто-то, посмотрев мои последние работы, скажет, что я развиваюсь в сторону жесткого, технологичного танца, то это не потому, что я освоила где-то на Западе новые способы координировать тело. Это оттого, в первую очередь, что на меня влияет жизнь вокруг: все более жесткая, все более быстро меняющаяся. Здесь, в России, над нами, нашими маленькими телами довлеет цивилизация с ее многоэтажками, урбанизацией, перенаселением и миграцией. И чтобы выразить это, я в своих последних работах ухожу от эмоционального танца и работаю с объектами».

Но недалеко, недалеко. Свет был здесь. Бегущие его видят дома.

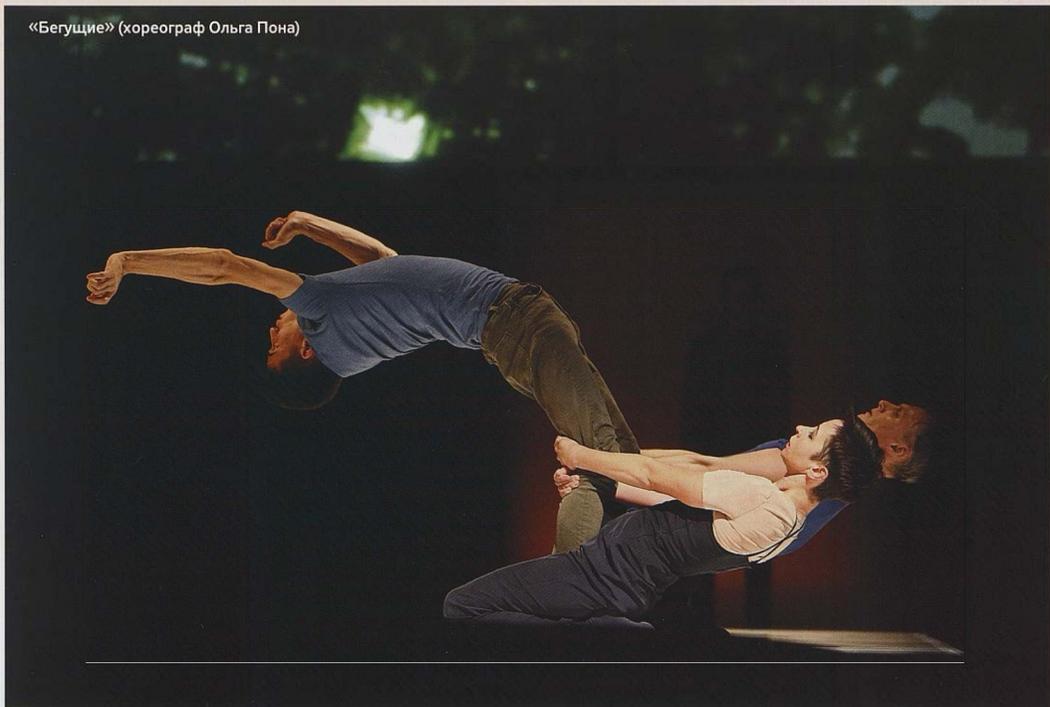
Лубок запутался

Хореограф Татьяна Баганова примерно последние пять лет активно ищет новые формы работы и работает на расширенные аудитории. Проводится кастинг артистов в труппу внутри России и за рубежом, развивается фестиваль-школа «Танцкрипция», где преподавателями выступают танцовщики «Провинциальных танцев», активно и творчески ведутся паблики в соцсетях, театр активно выступает в нетеатральных пространствах – в музеях, на улицах. Новый спектакль «Приключения сапожника Петра» стал еще одним результатом таких поисков новых форм. Автором либретто и куратором проекта «Танцевальный спектакль-моралите для всей семьи» стала Т. Баганова,

а хореографами – танцовщики Кирилл Зайцев, Екатерина Занина, Ксения Каплун, Антон Лавров, Александра Столярова, Антон Шмаков. В период изоляции каждый из них создал свой мини-спектакль на заданную тему. Отправной точкой стал цикл мультфильмов «Сказки-потешки», где в минутных роликах лукаво-иносказательно излагается библейский или житейский сюжет. Заглавным персонажем выбран апостол Пётр, спустившийся на землю в облике сапожника. Его приключения – сквозное действие сюжета. Представление вроде бы и правда наполнено волшебными превращениями, казусами, потешными битвами с Горынычем. Апостол мечтает остаться на земле с Принцессой, обмотавшись ее косой, и жизнь не в раю однозначно его страшно интересует. Однако включение житейных сюжетов пока не делает «Сапожника Петра» спектаклем для семейного просмотра. Есть разные «треды», головы, как у Змей Горыныча. Есть лубок – танцевальный комикс с преувеличенной пластикой героев; моралите, когда танцовщики внезапно начинают обозначать не персонажей, а отвлеченные понятия смерти, соблазна, возмездия; есть театр художника – художница Алиса Горшенина (Alice Hualice) сочинила самоиграющие выразительные маски-лица всем героям. «Я часто шью маски, это такая тотемная тема, связанная с детством, со становлением человека в очень узком кругу маленькой деревни, откуда я родом», – говорила Алиса изданию Znak.com. В обновленной «Свадебке»-2019 маски Горшениной уже прозвучали, и эта «Свадебка» задала переломную тему в творчестве Т. Багановой: в отличие от первой версии хореограф теперь на стороне рода, семьи жениха, а не строптивой невесты. В «Сапожнике Петре», пусть композиционно пока нескладно, тема привлекательного домостроя развивается: патриархат на земле так сладок, что и апостолу охота участвовать в земных делах. А нам хочется узнать, что же будет дальше в спектаклях уральских современных хореографов.

Екатерина ВАСЕНИНА
Фото Глеба МАХНЕВА

«Бегущие» (хореограф Ольга Пона)



Увидеть и сопереживать



«Кармина Бурана» (Донецкий театр оперы и балета имени А. Соловьяненко)

Фестиваль «Видеть музыку» состоялся. Организаторы сумели представить музыкальные театры городов страны. Правда, в основном это были оперные спектакли и мюзиклы. Балет же фактически не был участником фестиваля. Обычно руководители музыкальных театров предпочитают приводить в Москву оперные труппы и один-два балетных спектакля. В этом же году заявивший «Золушку» Прокофьева сыктывкарский театр в последний момент ее отменил. Правда, в оперных спектаклях бывают танцевальные сцены, но раньше они создавали атмосферу, относили события спектакля к какому-то времени, задуманному композитором в его музыкальной драматургии. Ныне же, поскольку большинство оперных сюжетов переносится в наше время – то есть как бы осовремениваются, то танцы теряют свою прежнюю роль.

Но было на фестивале событие, о котором нельзя умолчать на страницах нашего журнала «Балет». Это спектакль «Кармина Бурана» Донецкого театра оперы и балета имени А. Соловьяненко. Не перестаю восхищаться руководителями театра, устраивающими в той обстановке, которая сегодня не радует, полноценные гастроли своего коллектива. Прошлым летом мне довелось увидеть и оперные, и балетные спектакли театра во время их выступлений в Астрахани, достойно представившие труппу. А на этом фестивале – такой сложный, многонаселенный спектакль как «Кармина Бурана» К. Орфа. Сам приезд через препону границ на четырех автобусах полноценного состава оркестра, хора, балета, солистов-вокалистов говорит о многом. И директору театра Е. Денисенко, и художественному руководителю В. Писареву хочется воздать хвалу и выразить глубокое уважение.

Безо всяких скидок скажем, что спектакль произвел самое благоприятное впечатление и вызвал эмоциональную реакцию зрительного зала. Авторы решили это вокально-хореогра-

фическое произведение как сценическую мистерию. Для этого использовали поэтические произведения Франсуа Вийона и ввели его образ в сценарий спектакля. С его выхода и танца и начинается действие. Силами артистов хора воссоздан образ средневекового города. Где еще, повторю, артист, а не поющая масса хора – действующая сила, каждый со своим ярким характером и манерой поведения. Пластически они создают различные группы горожан (Монахов-расстриг, Прачек, Солдат, Нищих, Школяров), увлеченно играя свои роли в каждой сценической ситуации, сохраняя линии своего поведения. Что не мешает звучать хоровому вокалу. Это напомнило оперы режиссера В. Фельзенштейна в Комише Опер Берлина и переносило зрителей в атмосферу мистерии. Прекрасно прозвучавшие на этом фоне вокальные партии солистов были органично вписаны в действие, а не звучали как некое концертное выступление.

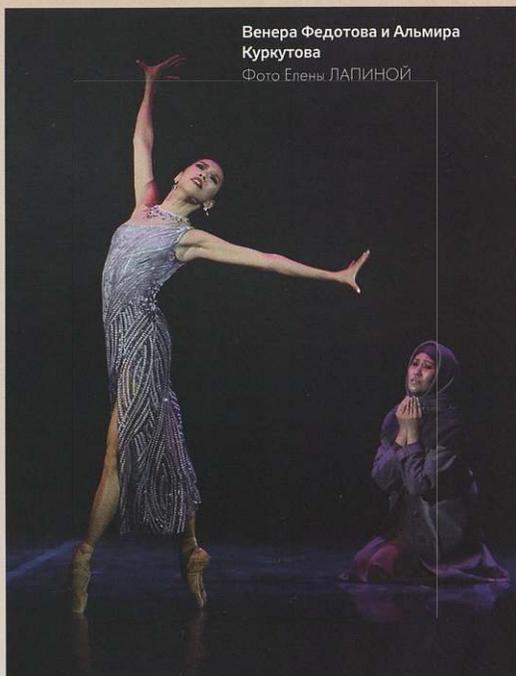
На протяжении двух актов сцена жила в предполагаемых обстоятельствах, это был настоящий театр с развернутыми событиями, действием. Балет как таковой вел свою тему – его сюжет с античными героями имел свою хореографическую партитуру, вписывающуюся в общее решение спектакля. Зрители по достоинству оценили свежее воплощение известного произведения и органичное сочетание сценографического (художник – С. Спевякин), музыкального (дирижер – А. Пахоленко), хорового (хормейстер – Л. Стрельцова), вокального (сольного, хореографического (хореограф – В. Писарев) в целом авторском решении яркого театрального представления.

Р. С. Представить, что после этого сложного спектакля артисты вновь разместились в автобусах, чтобы проделать непростой и неблизкий путь в Донецк, и не аплодировать их творческому успеху и гражданскому поступку просто невозможно.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Фестиваль «Видеть музыку» закрыл спектакль якутского театра оперы и балета «Платформа. История одного вокзала». Это премьерный балет, созданный заслуженной артисткой России Екатериной Тайшиной. Сюжетная линия спектакля построена вокруг образа вокзала, где пересекаются судьбы и характеры. Композиционно он состоит из нескольких эпизодов, повествующих о разных ситуациях, каждая из которых легко читается благодаря своей внутренней выстроенности. Их девять, и они имеют свои названия, обозначенные в программе: «Трио», в котором легко узнается история Анны Карениной, «Солдат», «Сбежавшая», «Встреча», «Влюбленные» и другие. Первоначально все представлены в самом начале спектакля на сцене, каждый эпизод – в характерной для него позировке. Однако главным героем спектакля является все же сам вокзал, как образ текучести времени и жизни, но решен этот образ весьма просто. Голос из-за кулис говорит об этом непритязательно прямо: «Я – вокзал, и я расскажу вам некоторые из своих историй». Такая прямота несколько снижает уровень художественного обобщения, упрощает сюжетную линию до уровня простого пересказа историй. Тем более что в последующем все эпизоды идут один за другим, в последовательном чередовании. Таким образом, все они превращаются в дуэты, трио или соло, хореография которых по-своему разнообразна и интересна, но не имеет общей хореографической связанности. Лексическое наполнение в большей степени представлено классическим танцем с небольшими дополнениями – движениями свободной пластики, которые способствуют сообщению танцу большей выразительности.

А образ текучести времени передает циферблат на заднике сцены, стремительно прокручивающий свои стрелки после каждого эпизода. Такое композиционное построение позволяет подготовить зрителя к следующей истории, настроить его на новое эмоциональное настроение, которое с успехом поддерживают исполнители, дополняя хореографию своим актерским мастерством. Именно актриски проявляется разнообразие образов и типажей.



Венера Федотова и Альмира Куркутова
Фото Елены ЛАПИНОЙ

Как бы ни рассматривать и ни оценивать этот спектакль, нельзя не отметить, что это авторское произведение, которые сейчас в театрах появляются не так часто, а потому оно достойно поддержки и одобрения.

Елизавета МОРОЗОВА
Фото предоставлены фестивалем

Сцена из спектакля «Платформа. История одного вокзала»

Фото Елены ЛАПИНОЙ





**ЗОЛОТАЯ
МАСКА**
РОССИЙСКАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРЕМИЯ
И ФЕСТИВАЛЬ

ПРЕМИЯ «ЗОЛОТАЯ МАСКА» ИМЕНА ЛАУРЕАТОВ

10 ноября 2020 года завершился XXVI Фестиваль «Золотая Маска». Церемония вручения премии состоялась в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко и впервые за всю историю «Золотой Маски» она проходила в онлайн-формате, став доступной для всех заинтересованных зрителей.

XXVI Фестиваль «Золотая Маска» традиционно должен был состояться в Москве весной 2020 года. В феврале и марте были успешно показаны спектакли внеконкурсных программ «Маска Плюс» и «Детский Weekend». В середине марта из-за тяжелой общемировой эпидемиологической ситуации фестиваль был вынужден приостановить показ конкурсных спектаклей. Возобновить работу фестиваля дирекция смогла осенью, приложив все усилия, чтобы программа состоялась в полном объеме и члены жюри посмотрели в Москве, Санкт-Петербурге и десятке российских городов все спектакли, номинированные на «Золотую Маску» 2020 года.

БАЛЕТ/СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

Балет, спектакль

«Артефакт-сюита», Большой театр, Москва. Хореограф Уильям Форсайт.

Современный танец, спектакль

«Лилит», Танцевальный проект «Солянка», Киров. Хореограф Анна Щеклеина, исполнитель Полина Глухих.

Работа балетмейстера/хореографа

Вячеслав Самодуров, «Приказ короля», Урал Опера Балет, Екатеринбург.

Женская роль

Полина Булдакова (Никия), «Баядерка», Театр оперы и балета имени П.И. Чайковского, Пермь.

Мужская роль

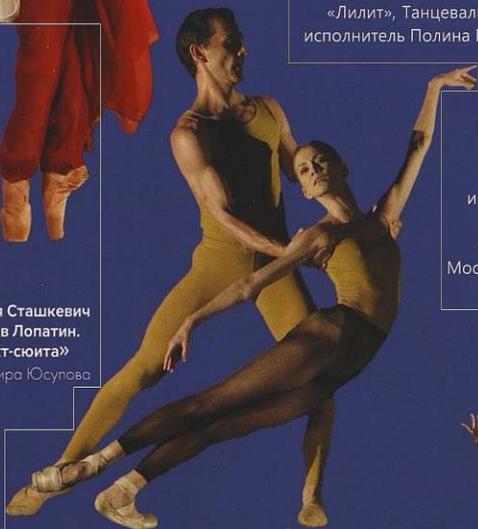
Артём Овчаренко (Леонт), «Зимняя сказка», Большой театр, Москва.

Полина Булдакова – Никия. «Баядерка»
Фото Андрея Чупомова



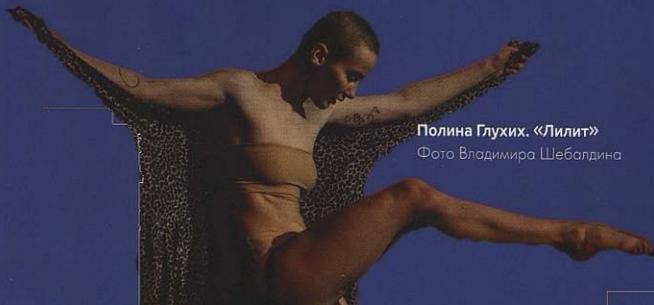
Анастасия Сташкевич
и Вячеслав Лопатин.
«Артефакт-сюита»

Фото Дамира Юсупова



Полина Глухих. «Лилит»

Фото Владимира Шеболдина



Евгения Образцова – Гермiona
и Артём Овчаренко – Леонт. «Зимняя сказка»

Фото Натальи Воронковой



Народы России — навстречу дружбе



Награждение лауреатов

В конце уходящего года Дом народов России подводил итоги своей деятельности. На семинаре-совещании по координации планов работы с общественными организациями, действующими на федеральном уровне в области государственной национальной политики, выступали директоры и представители национальных центров России. Обсуждались итоги их деятельности, обозначались возникающие проблемы, происходил обмен опытом работы.

По окончании семинара был устроен концерт с участием национальных коллективов «Я люблю тебя, Россия». Открыл концерт Московский государственный академический театр танца

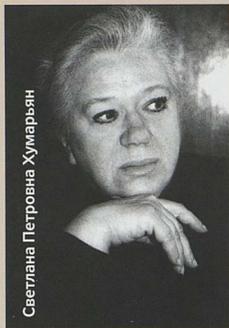
«Гжель» номером «Дружба народов», где продемонстрировал танцы не только многих национальностей России, но и тех, что за рубежом. Также в концерте принимали участие: государственный ансамбль русско-чувашской песни «Тавансемер» (Родные), фольклорный ансамбль союза казаков России «Живая Русь», армянский ансамбль народного танца «Киликия», государственный ансамбль народных инструментов в составе Марии Беляевой и Александра Ускова, народная артистка России Надежда Крыгина. Закрыл концерт ансамбль грузинского танца «Эгриси» зажигательной композицией «Кавказская баллада». Концерт стал достойным итогом года для проводившей его организации.



Ансамбль грузинского танца «Эгриси». «Кавказская баллада»

Театр танца «Гжель». «Дружба народов»





Светлана Петровна Хумарьян

Интервью с С.П. Хумарьян

У каждого театра свои образцы и эталоны

Задумывая фестиваль, Вы сразу решили, кому он будет посвящен?

Безусловно, так как родился он в итоге творческого вечера, посвященного балерине Алле Шелест, в связи с ее 75-летием и в знак огромной благодарности за ее вклад в развитие лучших традиций русского балета в куйбышевской труппе.

Какова роль А.Я. Шелест в истории куйбышевского-самарского балета?

Возглавлявшая с 1939 года в течение более четверти века куйбышевский балет Наталия Владимировна Данилова, выпускница А.Я. Вагановой, в течение 13 лет проработавшая в Мариинском театре, естественно, в кадровой политике и художественных пристрастиях ориентировалась на Петербург. Ведущие солисты у нас были вагановцы, эстетическим идеалом Даниловой была балерина Шелест. А так как все приезжающие артисты видели Шелест на сцене, она стала кумиром труппы. На ее спектакли ездили артисты, откладывая деньги из своих скромных доходов.

В конце 50-х годов, поехав в Ленинград на «Спартак» с участием Шелест, я была настолько потрясена ее исполнением партии Эгиды, что далее, поступив в 1960 году на театроведческий факультет ЛГИТМиКа, главным событием для себя считала спектакли с участием Аллы Яковлевны. Жизель, Зарема, Мирта, «Хореографические миниатюры» Л. Якобсона, его же «Шурале» навсегда вошли в мой мир и стали художественным эталоном.

В 1966 году Н.В. Данилова пригласила А.Я. Шелест на постановку «Дон Кихота». Я, работая инспектором управления культуры, часто бывала на репетициях. Труппа обожествляла балерину, не менее результатом работы был восхищен зритель.

Вскоре Данилова ушла на пенсию, и во мне зародилась отчаянная мечта – главой труппы увидеть Шелест. В результате долгих сомнений я все-таки решилась позвонить Алле Яковлевне и предложить возглавить наш балет. В 1970-ом году великая балерина вместе с мужем, балетмейстером Рафаилом Вагабовым, приехали в Куйбышев на три с лишним года. Закипела работа, начавшаяся с приглашения большой труппы выпускников ленинградского, новосибирского училищ.

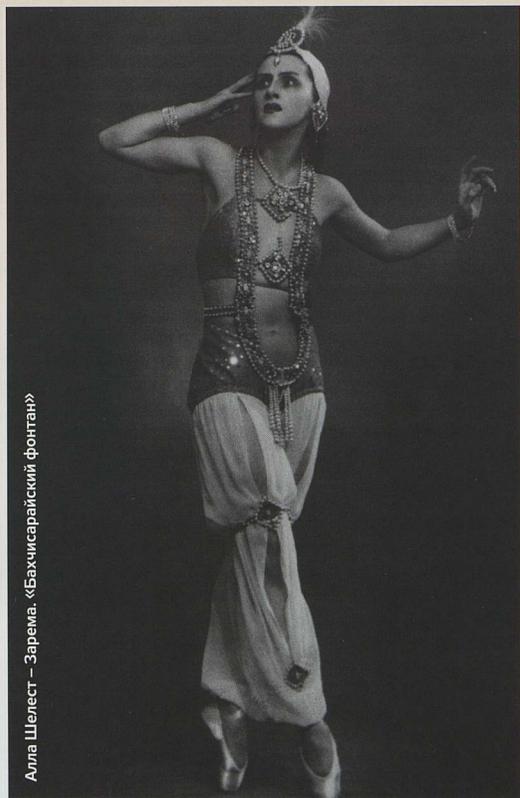
Всех их А.Я. загрузила работой, как каждодневной, так и перспективной.

С несколькими девочками началась работа над ведущими ролями: с Еленой Брижинской – над «Лебединым озером» и «Семью красавицами», с Валентиной Пономаренко – над «Тщетной предосторожностью», с Ольгой Зиссерсон – над Магрибской красавицей в «Семи красавицах» и «Жизелью». Остальные артистки – Наталья Шикарева, Валентина Морозова, Ирина Чистякова – готовили и исполняли партии первых солисток. Тамара Багирова и Владимир Маленький, имевшие уже некоторый опыт работы, заняли положение премьерской пары. Успехи молодежи радовали коллег и зрителей, но не всех. Скептики уверяли, что, когда Шелест уедет, за ней уедут и выпестованные ею кадры. Но жизнь распорядилась по-другому. Алла

Яковлевна действительно через три года напряженной работы вынуждена была уехать по состоянию здоровья, но все возрастные ее балерины остались в театре. Четыре из них, все заслуженные артистки РФ: Елена Брижинская, Ольга Бараховская (Зиссерсон), Валентина Пономаренко, Наталья Шикарева – протанцевав тридцать лет балеринский репертуар, став «лицом» самарского балета 1970-2000-х годов, стали внедрять заветы Шелест в культурную жизнь региона.

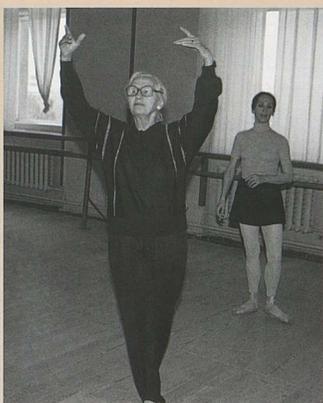
Ольга и Валентина – ведущие, авторитетные педагоги-репетиторы балетной труппы академического театра оперы и балета, верные высоким критериям Шелест, продолжают выучку труппы в лучших традициях русского классического балета.

Значительную роль в формировании творческого потенциала нашего балетного коллектива сыграло то, что в дальнейшем труппу возглавляли партнеры и единомышленники Аллы Яковлевны: пусть совсем недолго, но это Вахтанг Чабукиани, после него поч-



Алла Шелест – Зарема. «Бахчисарайский фонтан»

Алла Шелест на занятиях с Валентиной Пономаренко



ты два десятилетия Игорь Чернышёв, десять лет – великий Никита Долгушин. Не будем забывать и такую страницу, что в годы Великой Отечественной войны в опереттах куйбышевского театра танцы ставил сам Фёдор Васильевич Лопухов, находившийся в Куйбышеве вместе с эвакуированной труппой Большого театра.

Принципы и структура фестиваля.

Первые фестивали выстраивались по модели немногих российских монографических фестивалей: приглашение именитых гастролеров на партии, в которых выступала Шелест. Но кто эти гастролеры?

У каждого театра свои образцы и эталоны.

У нас у истоков фестивального движения стояла Ульяна Лопаткина, в первый год станцевавшая Зарему и Русский танец на музыку Чайковского, а на втором фестивале – Никию в «Баядерке» с Александром Курковым и Татьяной Амосовой (Гамзати). И Алла Яковлевна, и зрители сразу полюбили фестиваль. Да и друзья определились сразу и навсегда: Махар Хасанович Вазиев, Валерия Иосифовна Уральская и Борис Александрович Львов-Анохин.

Мы трепетно готовились к третьему фестивалю, но вдруг накануне своего 80-летия из жизни уходит Алла Яковлевна, и фестиваль превращается в «Вечер памяти» с участием М. Ростроповича, Н. Долгушина, Д. Вишнёвой и В. Самодурова. Четвертый и пятый фестивали освещены московскими талантами: Галина Степаненко, Анна Антоничева, Нина Семизорова, Александр Ветров, Юрий Клевцов, Татьяна Чернобровкина и другие, казанцы Елена Щеглова и Нурлан Канетов.

Все острее стоит вопрос поиска «своего лица» фестиваля. Мы понимаем, что у него должна быть своя просветительская и образовательно-эстетическая функции.

Шестой фестиваль мы назвали «Грезами белых шедевров». В «Лебедином озере», «Баядерке», «Жизели», «Шопениане» блистали Н. Грачёва, А. Уваров, С. Смирнова и А. Ветров, М. Думченко, Ю. Махалина, Д. Корсунцев и другие.

Год 2003 был годом 100-летия Якобсона, сыгравшего огромную роль в творческой судьбе Шелест. Наш фестиваль назывался «Профили современного балета», его гостями были Майя Плисецкая и Родион Щедрин. Участниками – эстонские звезды Каие Кырб и Вестурс Янсон, Санкт-Петербургский государственный академический театр балета имени Л. Якобсона.

Международный комитет наград, знаков и символов за сохранение традиций петербургской школы классического балета награждает самарский балет орденом Екатерины Великой.

Последующие фестивали посвящались «Хореографическим шедеврам», «Силуэтам хореографических образов», «Грезам, снам и призракам в классическом балете», «Танцсимфонии», «Диалогам с легендой», «Жемчужинам хореодрамы», «Эпо-

хе Петипа. После Петипа», «Планете Аллы Шелест». Лидерами фестивалей становятся Н. Грачёва, Е. Образцова. На горизонте – Ольга Смирнова, Семён Чудин, Владимир Шкляров, Денис Родькин. Публика боготворит их, они же верны своим поклонникам. Семь последних лет в разных партиях выступил Денис Родькин, отмеченный грамотой губернатора региона.

Ярко заявило о себе новое поколение – Ксения Шевцова, Денис Захаров, Елизавета Кокорева.

Постоянная работа самарской балетной труппы с выдающимися мастерами, а иногда даже и партнерство не могли не повлиять на повышение профессионального уровня балетного коллектива.

Что происходит с классикой, с исполнительской русской школой в последнее двадцатилетие?

По приглашаемому нами солистам сложно судить о тенденциях развития хореографического искусства, так как мы выбираем тех, кто верен основам русского классического танца. Общая же картина, на мой взгляд, такова, что мы легко расстаемся со своими завоеваниями в области образного одухотворенного танца и бежим за Западом, где техника превыше всего. Тогда как наши великие педагоги и исполнители старались, чтобы совершенная техника помогала создавать художественный образ, волнующий душу зрителя.

К прошлогоднему фестивалю балет выпустил «Бахчисарайский фонтан» в память о выдающейся роли Заремы в исполнении Аллы Яковлевны в историческом оформлении Ходасевич, в захаровской редакции, перенесенной Дарьей Павленко. Кроме того, что в каске спектакль пользуется наибольшим спросом, пришедшие зрители воспринимают его весьма эмоционально и взволнованно. Профессионалы же в лице экспертного совета номинировали спектакль на «Золотую маску». Это, конечно, не значит, что нужно двигаться в глубь веков, но определенные выводы все-таки напрашиваются.

Будущее хореографического искусства не только в технике, ведь балет – театр, а театр без эмоций немислим.

Каковы особенности, и что принципиально в репертуаре фестивалей?

Основной фестивальный репертуара является все-таки классика – русская и советская, незаслуженно забытая у нас и хорошо используемая новаторами западного мира.

С приходом в театр Ю.П. Бурлака, относящегося к фестивалю творчески и серьезно, в гала-концертах у нас появилось много нового репертуара гениальных хореографов начала прошлого века – М. Фокина, Ф. Лопухова, Л. Якобсона, В. Вайнонена, В. Бурмейстера, Л. Лавровского и других, позволяющих практически ощущать многие тенденции современного балета.

Наш фестиваль не собирает становиться ретроискусством, но и забывать отечественные достижения тоже не намерен.

Каково будущее фестиваля?

Самый сложный вопрос, который мы с Юрием Петровичем Бурлака, художественным руководителем фестиваля, постоянно обсуждаем. Пока многогранная личность Аллы Яковлевны питает нас идеями, но нельзя не понимать, что творческие процессы нуждаются в развитии и в какой-то момент переходят в иное качество.

Пока могу только сказать о том, что XXI фестиваль двадцать седьмого года жизни (несколько фестивалей не проводилось из-за капитального ремонта театра) будет посвящен вагнеровцам, роль которых и в истории русского балета, и в истории нашего театра основополагающая.

И еще хочу от имени нашего фестиваля поздравить наших ровесников, фестиваль журнала «Балет», с двадцатилетием. Его название – «Душа танца» – точно передает суть отличия русского балета, его особенность. Хотелось бы, чтобы мы все вместе не забывали об этом и оставались впереди планеты всей.

Беседовала Валерия Уральская



ПОЗДРАВЛЯЕМ С ЮБИЛЕЕМ!

По образованию Людмилу Валентиновну Ковалёву можно считать «внучкой» Агриппины Яковлевны Вагановой: она училась у вагановской воспитанницы Натальи Александровны Камковой. Собственные педагогические принципы Ковалёва называют «абсолютно вагановскими». С этим могут согласиться те, кто проведет не догму, а живое развитие методики Вагановой. «Мы можем брать у западной школы, – считает Ковалёва, – технологию исполнения отдельных элементов, тем самым улучшая качество техники. Но мы не должны разрушать этим стили гениального русского балета, который является частью нашей культуры».

Балетную культуру Ковалёва впитала с детства. После окончания Ленинградского хореографического училища в 1959 году ее приняли в труппу Кировского театра. Сценическая судьба сложилась успешно. Ковалёва танцевала главные партии в известных балетах: Марию в «Бахчисарайском фонтане», Сюимбике в «Шурале», Катерину в «Каменном цветке». Но истинную славу обрела в ролях корифейского репертуара. Как тут вновь не вспомнить Ваганову, ставившую умение станцевать в спектакле вариацию выше партии главной героини! Ковалёва с блеском исполняла партии Ваханки в «Вальпургиевой ночи», Флорины, фей Нежности, Резвости, Сапфира, Серебра в «Спящей красавице», солировала в «Шопениане», запомнилась в *pas de trois* в «Лебедином озере».

Ее Повелительница дриад в «Дон Кихоте» была так хороша, что навсегда определила личную судьбу артистки. В этой роли ее увидел известный кинорежиссер Виктор Соколов и решил: она будет его женой. Имя невесты узнал из программки и добился своего. Венцом романтического союза, длящегося и поныне, стали четыре дочери-красавицы.

Воспитанная в строгих канонах петербургской балетной школы Ковалёва на сцене в 1960-1970-е годы смотрелась авангардно. Виною тому был могучий высокий прыжок и колоссальный шаг, невиданный по тем временам. Эти качества вкупе с неумной жадой нового сделали Ковалёву желанной исполнительницей хореографии Георгия Алексидзе. Танцовщица с энтузиазмом участвовала в программах его «Камерного балета», на которые собирался весь балетный Ленинград.

В 1983 году Ковалёва вернулась в родную школу – преподавать классический танец. «Мне повезло: получила младший класс, предназначенный к расформированию, – говорит Ковалёва. – Обычный урок не подходил. И я была вынуждена искать свой путь».



На занятиях с Дианой Вишнёвой



Людмила Ковалёва в балете «Шопениана»

Ее педагогика нестандартна и во многом построена на интуиции, на углубленном интересе к индивидуальности учениц. Ковалёва не мучает класс бесконечным повторением трудных упражнений. Рациональное мышление и понимание танца позволяют ей найти для каждой воспитанницы свои комбинации, которые приводят к наилучшему результату.



Со своей ученицей Софьей Гумеровой

Путь на педагогический олимп Ковалёвой открыл Игорь Дмитриевич Бельский, заступивший на пост художественного руководителя Академии русского балета после кончины Сергеева. Бельский доверил Ковалёвой вести выпускные классы.

Результаты сказались сразу и говорят сами за себя, среди выпускниц Ковалёвой: Софья Гумерова, Екатерина Борченко, Ти Ен Рю, Алиса Соколова, Мария Яковлева, Ольга Есина. И главная гордость педагога – Диана Вишнёва. А недавно к ее выпускницам добавилась еще одна яркая балерина – Мария Хорева.

Итак, Людмила Валентиновна Ковалёва добилась многого: профессор с мировым именем, заслуженный деятель искусств России, счастливая мать и жена, лауреат престижного приза «Душа танца».

Лариса АБЫЗОВА

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ЮБИЛЕЕМ!

Алтынай Абдурахимовну Асылмуратову – блистательную балерину и педагога, ректора Казахской национальной академии хореографии.



Алтынай Асылмуратова выросла в театральной семье. Окончив в 1978 году Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Вагановой по классу Инны Зубковской, была принята в труппу Театра имени С. Кирова. Начинала, как и все, с кордебалета, но быстро перешла на сольные и ведущие партии. Талант молодой балерины возвращала педагог-репетитор, в прошлом замечательная балерина Кировского театра Ольга Моисеева. Асылмуратовой были подвластны партии разного амплуа, но особенно ее дарование проявляло себя в ролях, где были сильные чувства и страсти. Никия, Жизель, Медора, Одиллия, Зарема – самые яркие партии Асылмуратовой ленинградского периода. Очевидцы утверждали, что она была лучшей Асият в одноименном балете Олега Виноградова. Партнерами балерины в разные годы были Евгений Нефф, Константин Заклинский, Ирек Мухамедов, Игорь Зеленский. Но поистине незабываемым стал дуэт Алтынай Асылмуратовой с Фарухом Рузиматовым. Драматическое дарование балерины позволяло ей танцевать как классические, так и современные партии. Несколько лет подряд, с 1995 по 1997 годы, Асылмуратова работала в Марсельском балете с Роланом Пети.

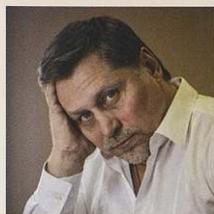
Талант Алтынай Асылмуратовой вызывал восхищение во всем мире, ее активно приглашали ведущие балетные театры: в 1989–1993 годах балерина являлась солисткой английского Королевского балета. В 1994 году была приглашена в Парижскую Оперу, где исполнила главные партии в балетах Рудольфа Нуреева «Баядерка» и «Лебединое озеро», тем самым, став одной из первых русских балерин, кто выступил с этой труппой после некоторого промежутка.

В 1999 году на пике карьеры Алтынай Асылмуратова оставила сцену и вернулась в Академию имени А. Вагановой в качестве педагога. С тех пор вся ее жизнь неразрывно связана с преподаванием. В 2000–2013 годах она являлась художественным руководителем Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, в 2015 году возглавила балетную труппу театра «Астана-опера». С 2016 года Алтынай Асылмуратова – ректор Казахской национальной академии хореографии.

Пожелаем же ей здоровья, сил и талантливых учеников!



Алтынай Асылмуратова. «Па де катр»
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Таранду Гедиминаса Леоновича – замечательного танцовщика, актера, продюсера. Основателя и художественного руководителя труппы «Имперский Русский Балет».

После окончания Московского хореографического училища по классу Игоря Уксусникова Гедиминаса Таранду пригласили в Большой театр. Яркое актерское дарование, темперамент, музыкальность молодого танцовщика привлекли внимание главного балетмейстера театра Юрия Григоровича, всегда ценящего таланты. Он предложил тогда еще артисту кордебалета Таранде одну из центральных ролей – Яшку в своем новом балете «Золотой век». Эта партия ставилась, исходя из актерских и физических данных Гедиминаса, и стала настоящим триумфом маститого мэтра и молодого танцовщика. Столь же удачной стала следующая совместная работа над партией Абдерахмана в новой версии «Раймонды». Его талант оценила Майя Михайловна Плисецкая и предложила Таранде стать ее Хозе в «Кармен-сюите». Их сотрудничество продолжилось позднее и вне стен театра: они организовывали балетные гала-концерты во многих странах мира.

Уйдя из театра, Гедиминас Таранда проявил себя как талантливый организатор. В 1994 году он создал труппу «Имперского Русского Балета», призванную показать единство и целостность русской балетной школы. Репертуар «Имперского Балета» богат и разнообразен. В постоянном активе более десяти спектаклей – произведения отечественных и зарубежных классиков. Среди них «Лебединое озеро» и «Шопениана», «Кармина Бурана» и «Половецкие пляски», «Болеро» и «Кармен».



Гедиминас Таранда – Абдерахман. «Раймонда»
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Художники о балете

Художник Виктор Дувидов (1932–2000) принадлежит к поколению советских художников, чья творческая индивидуальность сформировалась в конце 50-х – начале 60-х годов. В 1940-ом поступил в детскую музыкальную школу при государственной консерватории. С 1944 по 1950 посещал основанную И.Э. Грабарем детскую художественную школу. В 1950 году Виктор Дувидов поступил в полиграфический институт на факультет художественно-технического оформления печатной продукции, где учился у П.Г. Захарова и А.Д. Гончарова. В 1955 году закончил институт с дипломом художественного редактора (его дипломной работой было оформление «Сказок» Р. Киплингa).



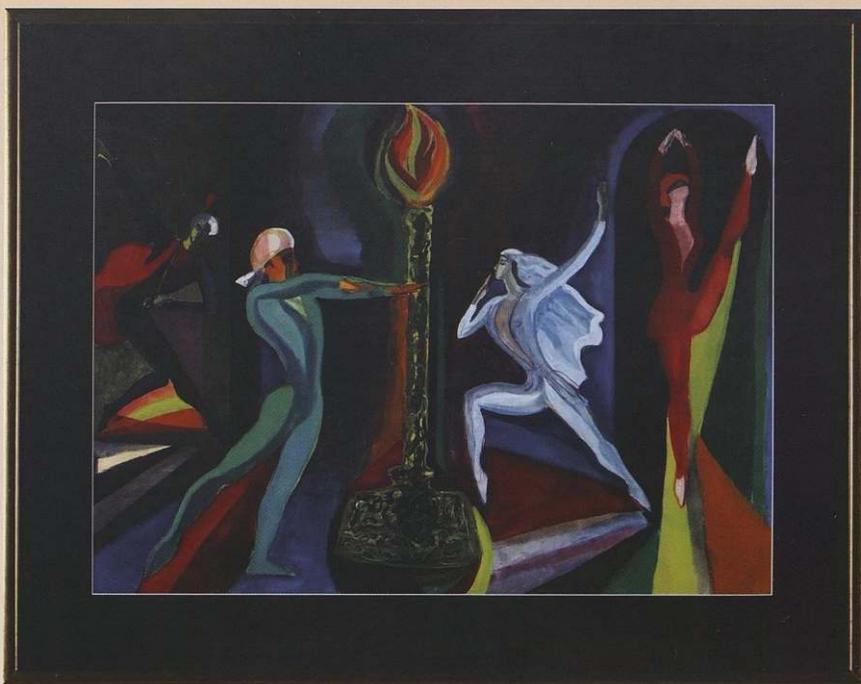
Герои балета «Кармен-сюита». Бумага, карандаш, акварель (1967)



М. Плисецкая с борзыми (съемки фильма «Анна Каренина»), холст, масло, 1967)

В 1961 году вступил в Московский союз художников, а в 1968-ом творческий вечер В. Дувидова состоялся в гравюрном кабинете Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве. Книги, проиллюстрированные В. Дувидовым, и его станковые произведения неоднократно награждались международными, общесоюзными, республиканскими дипломами. Виктор Дувидов был думающим художником и интересным человеком. Уверен, что его записи оживят и время, и воспоминания и подарят много тёплых эмоций. Его откровения очень точно характеризуют удивительную эпоху шестидесятников и семидесятников.

Позднее работал как художник-иллюстратор в московских издательствах. Широкому зрителю известен преимущественно как иллюстратор и оформитель книги. За годы работы в книгоиздательстве художник оформил и проиллюстрировал более 200 книг, одновременно работая в живописи и станковой графике – рисунке, литографии, офорте, ксилографии. С середины 50-х годов начал участвовать с рисунками и эстампами во всероссийских, московских, республиканских, международных выставках произведений книжной графики и станковой графики.



Балет «Легенда о любви», Майя Плисецкая и Марис Лиета (бумага, акварель, 1967)

О Майе Плисецкой

Часто спрашивают люди, не видевшие Плисецкую: «А что, правда ли, что она что-то из себя представляет, такое ли уж она «ах!», как об этом говорят?» И я понимаю этих людей. Есть такие виды искусства, где надо слышать или видеть непременно воочию, своими глазами. Ни одна репродукция не передаст магическую силу «Блудного сына» Рембрандта, ни одна запись не передаст того очарования, нежности и красоты голоса Валерии Барсовой, которую мне удалось услышать в «Царской невесте» совсем юношей, или завораживающую красоту, объемность и наполненность мощным голосом всего Большого театра, когда «Норму» Беллини пела Монсеррат Кабалье.

Ни одна запись Кабалье или Барсовой не передают волшебство и уникальность голоса певиц, ценность которого постигалась только при живом соприкосновении. Причем эти певицы не обладали особыми сценическими данными, были достаточно статичны и даже неартистичны в физическом восприятии. Живой звук их голоса проникал в душу, завораживал и заставлял забыть об окружающем. Это называется простым словом «потрясение».

Такое потрясение я испытал, слушая и видя А. Пирогова в «Русалке» Даргомыжского или слушая Иегуди Менухина, исполнившего в Большом зале консерватории на бис токкату и фугу Баха. Подобные потрясения, сидя у телевизора или слушая пластинку, не испытаешь. Это надо видеть и слышать вживую. Когда смотришь на произведение искусства, то воспитанный взгляд прежде всего любит фактурой мазка, наслаждается в целом поверхностью полотна, композицией, цветовой гаммой, а сюжет и детали отступают на второй план, а иногда они и мешают целостному восприятию. Так же и при восприятии скульптуры или архитектурного сооружения.

Эти пластические искусства близки балету. В балете мы видим прежде всего красоту движения, пластику танца. В этом смысле балет – самый яркий выразитель идеи «искусства для искусства». Но среди хорошо вышколенных танцовщиков и тан-

цовщиц, среди прекрасных солистов и великолепного кордебалета вдруг появляется некто, кто заставляет говорить о «чуде», которое, в сущности, и является олицетворением чуда. По залу проносится какое-то дыхание, всё замирает, все глаза прикованы к этому чуду, где бы, в какой бы точке сцены оно ни находилось. Такое чудо искусства мы называем явлением, а его носителей – неповторимыми, гениальными. И всё это – Майя Плисецкая. С первого появления на сцене (а в первый раз я увидел её на выпускном спектакле Московского хореографического училища в Большом театре в 1948 году) она произвела фурор. Балерина внесла на сцену вихрь, неудержимость, красоту пластичных рук, из которых сплетала неповторимые воздушные орнаменты, стремительность и остроту сценических поз. Объяснить её магнетизм невозможно, поэтому мы говорим об уникальности или чуде. Увидеть это явление, почувствовать и сохранить на всю жизнь можно только в театре, только будучи очевидцем происходящего. Близко я увидел М. Плисецкую в этом же году на спектакле филиала МХАТ «Домби и сын». Думаю, что и она не забыла этот спектакль с блестящим составом, где меня, в первую очередь, поразил необычайной красоты, глубины и насыщенности голос Чабана, старейшего представителя «первого МХАТа» (первого исполнителя собаки в пьесе Метерлинка «Синяя птица»). Плисецкая сидела буквально на расстоянии двух-трех кресел от меня (она была зрительницей!), и я мог внимательно рассмотреть её прекрасные огненные вьющиеся волосы, свободно облегающие её красивую длинную шею. Она и сидеть умела артистично!

Я думаю, её уже тогда знали в театральных кругах, и это делало её заметной и привлекало всеобщее любопытство. Но мне, школьнику, конечно, и в голову не приходило, что я в будущем смогу много раз видеть её на сцене, рисовать её, разговаривать с ней. Но вот это произошло. Начиная с 1967 и по 1971 год я ходил в Большой театр как свободный художник, ходил в классы и на спектакли. Я задумал серию цветных литографий, посвященных современному советскому балету, и мне повсчаст-

ливилось увидеть возобновление «Легенды о любви», осуществление балета «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Юрия Григорovichа, репетиций «Кармен-сюиты» в классах и на спектаклях. И всё-таки я расскажу ещё об одном эпизоде встречи с Майей Плисецкой, который произошёл в Архангельском в начале 60-х на съёмочной площадке фильма «Анна Каренина» Зархи.

У меня была русская борзая Валдай, которого я иногда прогуливал в паре с его двоюродным братом Аркутом. И меня с этой парой борзых увидела на улице жена Зархи (а жили мы по соседству у метро Аэропорт) и, взяв мой телефон, пригласила через полгода, летом, на съёмки в Архангельское. И там



Репетиция. «Анна Каренина, за кулисами». Плисецкая (бумага, карандаш, 1973)

я мог наблюдать, как легко справлялась Майя Михайловна с моими немаленькими собачками. Во время длительных перерывов (оператор ждал солнца, а упрямые тучки всё не убирались с неба, съёмки затыгивались) Плисецкая в костюме баронессы с удовольствием прогуливалась с собаками по парку и террасам Архангельского, создавая единое целое с пейзажем и окрестностями и как бы возвращая нас, невольных свидетелей, на два столетия назад, так всё было органично. Конечно, всё это я зарисовывал, делал поспешные наброски и потом отпечатал две цветные литографии, где героями были Плисецкая и борзые. Был и курьёз во время съёмки. Плисецкая шла по аллее, беседуя с Вронским (Лановым), и вдруг собаки рванулись ко мне, совершенно испортив сцену. В дальнейшем всю съёмку сцены мне пришлось идти позади тележки оператора, впереди Плисецкой и Ланового, чтобы собаки меня видели. Но всё же их волнение на экране заметно. Вернусь к годам посещения Большого театра. Каждый день я ходил туда в 10 утра как на работу. Я ходил и в мужские, и женские классы, рисуя и стараясь проникнуть в секреты и пластику балетного искусства.

Мужские классы вели обаятельный и деликатный А. Варламов, сдержанный А. Мессерер. Параллельно в репетиционных классах вела уроки недавно ушедшая от нас Галина Уланова, репетируя с В. Васильевым и Н. Тимофеевой «Дон-Кихот» Минкуса (постоянная партнёрша Васильева Е. Максимова была больна). Великий А. Ермолаев вводил Б. Акимову на роль «Спартак». Замечательный педагог-репетитор Г. Петрова готовила роль Фригии в «Легенде о любви» с молодой Голиковой. М. Семёнова занималась с только что поступившими в театр девочками из хореографического училища, в эти же годы М. Лавровский вводил Ю. Владимирову на роль Спартак. Можете себе представить такое созвездие и разнообразие в стенах одного театра, и мне хотелось повсюду успеть и что-то запечатлеть в карандаше и пастели.

...И вот в один прекрасный день в мужском классе вместо заблужденного Асафа Мессерера появилась Майя Плисецкая. Ни для кого, кроме меня, это не было неожиданностью. И вот здесь, собственно, и начинается мой непосредственный контакт, с этого дня я получил полную возможность рисовать Майю Михайловну сколько хочу. На мою просьбу попозировать вне стен театра М.М. наотрез отказалась, объяснив свой отказ абсолютной занятостью,

что было совершенно естественно. Но она любезно сказала: «Можете рисовать меня в классе, сколько угодно». Мало того, во время небольших перерывов, при смене обязательных упражнений, Майя Михайловна подходила ко мне, садилась рядом и, показывая на своё лицо, говорила: «Не надо рисовать меня красивой. Вот видите, у меня подбородок выдаётся вперед, линия ото лба к носу идет неровно, нос с горбинкой. Не приукрашивайте меня. И вообще, у меня лицо ассиметричное». После окончания репетиций с мужским классом Плисецкая переходила к репетициям «Кармен-сюиты» с Н. Фадеечевым. Они собирались на гастроли в Японию (не говоря уже о повседневных выступлениях в этом балете), поэтому репетиции шли усиленно и с большим напряжением. Фадеечев казался совсем измученным. От этого времени у меня сохранилось множество рисунков-набросков карандашом и пастелью. В дальнейшем я действительно сделал серию цветных литографий, посвященных «Спартаку», «Легенде о любви», «Кармен-сюите», Плисецкой, Фадеечеву, репетициям в классе. Тогда же, во время одной из репетиций, у меня состоялось знакомство с Марисом Лиепой, которое переросло в долгую, совместную, творческую работу. Марис сам пошёл мне навстречу, был инициатором знакомства, пригласил меня домой, на свои спектакли и творческие вечера. От этих дней у меня сохранилось большое число рисунков, пастелей, литографий. У нас даже были замыслы делать детские книги, популяризирующие балет.

В дальнейшем Майю Плисецкую я видел много раз в спектаклях, на концертах и творческих вечерах. Мне, считаю, очень повезло увидеть спектакль «Эдип» в постановке С. Лифаря с декорациями Ж. Кокто, спектакль 40-х годов, который Лифарь специально возобновил для Плисецкой. Спектакль оставил неизгладимое впечатление. И я подчёркиваю, что мне удалось увидеть этот спектакль, так как балет «Парад» на музыку Сати и с декорациями Пикассо дважды привозился к нам в СССР и дважды запрещался в Москве! Конечно, роль Плисецкой в «Эдипе» была исключительно статичной, вся пластика как бы развернута на плоскости подобно египетским барельефам. Думаю, Лифарь надолго остался под впечатлением «Послеполуденного отдыха Фавна» В. Нижинского и Дебюсси, где хореография была построена по схожему принципу.

С 60-х годов я сделался поклонником балета, толчком к этому были гастроли лондонского Королевского балета на сцене Большого театра в 1962 году. Я увидел Фонтейн в балете «Дама и паж» на музыку Верди, но главное – это декорации Н. Гончаровой в финале балета Стравинского «Жар-птица».

Именно сценография перевернула мои интересы в сторону балета. За несколько лет мне удалось увидеть и зарисовать многое: балеты Бежара, Балanchина, балетные постановки Гранд-Опера («Собор Парижской Богоматери» с Клер Мот, «Полуденный отдых Фавна» и «Сильфиды» с Микаэлем Денаром), балеты Ролана Пети («Кармен» в декорациях Клаве), балеты «Агон», «Блудный сын» с декорациями Руо, «Дочь мадам Анго» Мясины, шведский балет «Зелёный стол», «Фрекен Юлия» – замечательные хореографии 20-го века. А кроме этого – оперы, драматические спектакли, концерты великих солистов, дирижёров, Декабрьские вечера с С. Рихтером, выставки – и всё это вошло в тридцать с лишним лет моей жизни.

Конечно, в работах Виктора Дувидова прослеживается мастерство иллюстратора, а это определённая образность и художественная динамика, и цветовой ритм. Этим он прекрасен и удивителен, ведь именно так передаётся живое восприятие контакта с реальностью, которую так глубоко видел и чувствовал художник.



Автор рубрики: Юрий МАЛЬЦЕВ – искусствовед, магистр изящных искусств, декоратор, коллекционер. Права на фотоматериал принадлежат Мальцеву Ю.

Встречи с балериной Ксенией Триполитовой

*Балет – это не только
свобода и красота
тела, но и души.*

Ксения Триполитова



Ксения (1945 год)

Отблеск старинного изящества лежал на ней. Живые глаза, улыбка, непринужденность жестов, притягательная доброжелательность и распахнутость души привязали меня к Триполитовой с первой же встречи. Ксении удалось обмануть торопливое время: выглядела она на четверть века моложе, удивляя всех своей шуткой: «Лет у меня так много, что неприлично ещё просить у Бога». Узнав, что она родилась в 1915 году в Вильно, я назвала её «Ксения из Российской империи», свидетель жестокого XX века.

Ксению с детства привлекала красота балета, а желание и умение танцевать было у неё в крови. Быстро выучив матросский танец и польскую мазурку, она уже в двенадцатилетнем возрасте выступала на сцене, но только в двадцать лет ей удалось приехать в Париж учиться в школе Любви Николаевны Егоровой, бывшей солистки императорского Мариинского театра. Родители планировали, что, став профессиональной балериной, Ксения вернётся в Вильно преподавать балет. И она вернулась... через 80 лет!

А в 1935 году её обворожил Париж, закружил балет. Известный французский драматург Саша Гитри, появившийся на свет, как и Ксения, в Российской империи, крестник царя Александра III, приехав в Париж, замечательно сказал: «Быть парижанином не значит родиться в Париже, это значит родиться в нём заново». Так Ксения стала парижанкой.

Естественно, она трепетала, переступая порог балетной студии Егоровой. Ещё бы! Здесь во время гастролей, «разминалась» сама Анна Павлова! Педагогический талант Егоровой, теплота и мастерство, чуткость и забота о своих учениках запомнились Ксении на всю жизнь, а с возрастом, подружившись, Любовь Николаевна подарила ей несколько личных вещей на память. Ксения рассказывала, что иногда в студии Егоровой занимался Сергей Лифарь, «чудо света – бог балета». Она внимательно наблюдала за ним, стараясь повторить неповторимое.

– Он любил белые лилии – вздохнула Ксения. – У меня от них кружится голова, я предпочитаю более скромные цветы, напоминающие моё детство в деревне Хвастовичи, наверное, поэтому у меня немного хвастуны, – шутила балерина.

Свою женскую судьбу Ксения Рубов встретила совершенно случайно. В Париже 20-х годов хорошо был известен дуэт Николая Триполитова и Ольги Смирновой, которая была гражданской женой танцора – бывшего офицера Добровольческой армии. После внезапной смерти Смирновой потерянный от горя Николай искал новую партнёршу для выступлений. Он был высоким, стройным красавцем, немного старше Ксении... на 20 лет. Любовь вспыхнула с первого взгляда и длилась всю жизнь. Так началась их совместная семейная и артистическая судьба.

Дуэт так и назывался «Ксения и Триполитов». Они поженились 16 сентября 1939 года в Париже, протанцевав вместе уже три года. Выступали они в довольно открытых костюмах, создавая впечатление слияния воедино души и тела. Глядя на фотографии Ксении и Николая, как ни вспомнить слова Ирины Гржебиной: «В пору моей юности в балете можно было увидеть живых богов и богинь». Талантливый хореограф и танцовщица характерных танцев, Гржебина сыграла замечательную роль в жизни Триполитовой, познакомив её с Александром Васильевым, который навсегда стал близким другом Ксении и осуществил её мечту: увёз в край детства – Вильно. Там, в его старинном доме, и были записаны воспоминания Ксении, из которых Васильев создал элегантную книгу с уникальными фотографиями.

В студию танцев Гржебиной меня привела романтическая идея сразить наповал французских родственников, одевшись на свадьбу в яркий русский наряд вместо избитого платья невесты. Разговор с Ириной Гржебиной затянулся, задев какие-то струны души, внезапно сроднившие нас.

– Задержитесь ещё немного, я смогу Вас представить балерине, которая училась у самой Егоровой. Зовут её Ксения Триполитова.

Увы, затаенная «свадьбоворотом», я попрощалась с Гржебиной, унося с собой красный сарафан.

Судьба наверстала упущенное, подарив мне встречи с Триполитовой двадцать лет спустя.

– Минуточку, я возьму перо и запишу Ваш адрес, – мило проговорила Ксения в телефон.

– Мой супруг подыдет к Вам на автомобиле...

– Не стоит утруждать его, не старуха и приеду городским транспортом.

Невольно улыбнувшись и восхитившись молодым задором почти 95-летней балерины, беру «перо» и записываю её оригинальные фразы: «Балет – это моё строгое рабочее состояние, это письма зрителям, написанные телом», «танец – это праздник, который мы с Колей дарили всем».

Необычное волнение охватило меня в ожидании Триполитовой, ведь нам предстоит разговор длинной в её жизнь. Этот рассказ я должна буду донести всем присутствующим на вечеру, затаенном в её честь ассоциацией в поддержку русской культуры во Франции «Глагол». Сама Ксения наотрез отказалась выступать перед публикой, заявив, что «говорить на сцене словами не её удел, язык её души – танец».

Мы долго и безрезультатно перезванивались, к сожалению, встреча наша откладывалась до «солнечных дней». Пришлось пустить в ход приманку. Услышав из моих уст магическое имя Дагилева, Триполитова тут же проговорила: «Еду!» Дело в том,

что в нашей квартире сохранились росписи Vébé. Не удивляйтесь, так прозвал Жан Кокто декоратора и театрального художника Кристиана Берара. Современники называли его «дивным, чудным, неповторимым Vébé», а открыл его Дягилев. Двадцатичетырёхлетний Берар, неуклюжий и растрепанный, не произвёл впечатления на директора русских балетов, но его секретарь Борис Евгеньевич Кохно оценил Vébé по достоинству. Случайно оказавшись рядом на карнавале у Шанель, Кохно был ошеломлён декораторскими способностями Берара, который за несколько секунд соорудил свой наряд, оригинально завернувшись в шанельскую скатерть и надев на голову серебряное ведро для охлаждения шампанского. С этого дня Кохно и Берар не расставались и прожили вместе до 12 февраля 1949 года – даты смерти Кристиана Берара.

Представляю, как Триполитовой не терпится увидеть эти загадочные росписи в песочно-перламутровых тонах с театральным занавесом, с арками и колоннами на фоне романтического пейзажа и лёгкими нимфами в прозрачных платьях, а, может, балеринами?



Ксения и Николай Триполитовы

Элегантная, невысокого роста Триполитова, пахнущая модными духами прошлого века, с подкрашенными губами и бровями, очаровательно, по-детски «ощупывает» взглядом шедевр Кристиана Берара.

– Вы думаете, секретарь Дягилева находился вот здесь, – Триполитова даже приглотнула ноготок.

– Несомненно. Vébé всегда ценил мнение своего друга и показывал ему все новые работы. Моя соседка – старожилка этого дома – рассказывала, что приходили сюда и элегантные изящные женщины, может быть, балерины? В лицо она узнала только Кокто, курившего опиум на лестничной площадке.

– Скажите, а господин Vébé рисовал балерин, русских балерин?

– Осталось много его рисунков, иллюстрирующих костюмированных балетов. На одном из них Кохно и Берар вместе с балериной Алисой Алановой.

– Помню. Она вышла замуж и стала княгиней de Robilan – про-

изнесла по-французски Ксения с характерной руладой «R» на русский манер.

В сфере балета Триполитова помнила всё и всех. Интересно, знала ли она мою землячку – харьковчанку Варвару Каринскую?

– В ателье её дочери Ирен мы с Колей шли наши сценические костюмы для «Восточного танца». А Варвара Каринская, художник по костюмам, талантливая умница, получила «Оскара» в Голливуде за своё мастерство.

– А самую красивую женщину Парижа Лилию Никольскую Вы знали?

– Она не из школы Егоровой. Педагогом Никольской была, как говорили, «Грация женская – Ольга Преображенская». Лилия – это совершенство. Она танцевала нарядно – обнажённой... в одной шляпке. Яркая, но короткая жизнь. Память о ней осталась в золотом барельефе в стиле ар-деко на фасаде Folies-Bergère, где она была звездой.

– Ксения, это так замечательно, что Париж хранит в своей истории имена русского балета: площадь Дягилева, аллея Нижинского, улица Нуриева и барельеф Никольской!

Говоря о балете, Ксения вся светилась и улыбалась, поясняя раскрас грациозными движениями рук.

В тяжёлые годы оккупации молодожёны Ксения и Николай остались в Париже. Им удалось недорого снять квартирку почти в центре города, где Ксения прожила до 102 лет!

Выжить Триполитовым помогла велосипедные прогулки за город, на берег Марны. Необъяснимое, пронзительное чувство гармонии охватывало Ксению при виде цветных радуг, висящих над водой, пения птиц, порхания бабочек. Слово язычница она приветствовала природу: «Добрый день, спасибо за присутствие».

«Ксения – это очарование на грани волшебства», – думала я, слушая её рассказ. Вот так, из мелких цветных осколков складывался постепенно витраж жизни Триполитовой.

Печален был опустевший, сникший Париж. Казалось, его сердце замерло, и безжизненные арты улиц уже не могли наполнить его радостью и любовью. В комендантский час город света ослеп от тьмы. Золотые купола православных храмов потемнели от горя.

После снятия запрета на развлечения Ксения и Николай снова начали выступать в театре-варьете «А.В.С.». Ксения подчёркивала, что жили они вне политики, стараясь просто выжить. Но я настойчиво расспрашивала, что она видела или слышала о Спротивлении, которое могло выразиться в разных формах.

– Помню. Мне было странно. Спасая евреев, их увозили на кладбище... живыми.

Veyrier – единственное в мире кладбище, через которое по диагонали проходит граница – франко-швейцарская. Если войти в кладбищенские ворота с французской стороны и пройти расстояние с десяток метров, то можно выйти через швейцарские, что в то время означало спасение и свободу. Похороны служили прикрытием для еврейских беженцев. Естественно, кладбище охранялось, но не немцами, а менее жестокими итальянцами. Но всё-таки риск был огромен. Но благодаря решительному мужеству русского сапожника Ниссана Перзова, жившего в Женеве, удалось спасти тысячи евреев. По традиции до погребения тело умершего еврея нельзя оставлять без молитвы, днём и ночью требовалось чьё-то присутствие. Этим и воспользовался Перзов, чтобы под покровом ночи выводить «воскресших» в Швейцарию. В 1943 году нацисты обнесли кладбище колючей проволокой, ужесточив контроль, но Перзов, рискуя своей жизнью, продолжал спасать жизни других.

В настоящее время Veyrier (кладбище названо по местности и основано в 1920 году) посещают многочисленные любопытные, желающие взглянуть на памятник Зино Давыдовф, эмигранту из Киева, умершему в Женеве в 1994 году – элегантно-му гуманисту, отравившему мир своими сигарами. О Ниссане,



В день столетия Ксении около её дома в Париже (4 апреля 2015 года).

о Перзове, его подвиге все забыли, но благодаря Триполитовой он снова ожил в нашей памяти.

После войны в 1948 году Ксения и Николай получили французские паспорта, что значительно упростило жизнь артистов-гастролёров, разъезжающих по всей Европе с балетом полковника де Базиля, где они танцевали с 1947 года. Балет де Базиля был основан в 1932 году и после смерти Дягилева считался самой совершенной труппой, унаследовавшей дягилевские декорации и репертуар. Василий Григорьевич Воскресенский – по-французски имя Василий произносится как «Базиль», отсюда и произошло название труппы, а в переводе с греческого оно означает «монарх» – был добрым, простым, заботливым монархом, которого все любили. Его красавица жена балерина Ольга Морозова и её сестра, талантливая балерина Нина Вершинина впоследствии стали подругами Ксении Триполитовой.

– Дни бегут, но я берегу их в моей памяти. Чудно помню романтический балет на музыку Шопена «Сульфиды», – триполитовский взмах рукой, рисующий воздушных духов.

Ксения восхищалась талантом художника Александра Бенау, оформившего этот балет, в котором она танцевала. В тот день я еще не знала, что отпеть её будут в очаровательной церквушке архитектора Альберта Бенау, первый камень которой он заложил 7 апреля 1938 года. Именно 7 апреля 2020 года Ксения Триполитова покинула нас, безмятежно уснув вечным сном.

Своей непосредственностью Триполитова умеет все барьеры нашего общения и рассказывает мне о своём чувстве любви невероятной интенсивности к мужу Коленке, артистическому партнеру, романтику, верному другу. «Благодаря любви, у нас было умение честно, правильно, красиво излагать свои мысли в танце». Она восхищалась необыкновенной музыкальной одаренностью мужа, позволившей ему с годами «переквалифицироваться» в дирижера хора. Николай Триполитов играл на многих музыкальных инструментах, и Ксения бережно хранила его гитару 30-х годов, повесив на стену в изголовье своей кровати.

Смерть приходит всегда в неподходящий момент. 18 мая 1972 года Николай Триполитов покинул обожаемую Ксению.

Он умер у неё на руках. Она молила о помощи, но ангел-хранитель улетел на собрание душ. Начались дни без запаха и цвета. Чёрно-белые дни маленькой балерины, ставшей вдовой в 57 лет.

В это время Триполитова преподавала балет и характерные танцы. Её верные ученики Кристоф и его сестра Жоэль, бравшие у неё уроки с пятилетнего возраста, рассказали мне о переживаниях Ксении в эти дни. Обычно, приходя в студию, педагог открывала ставни и распахивала окна, приглашая солнечные лучи к себе на урок. В этот раз ученики сидели в полутьме, ещё ничего не зная, детские сердца предчувствовали беду. Все любили её мужа Николая, высокого, обаятельного, приходившего за ней к концу урока, и вдруг – его не стало. Ксения оделась в чёрное и перестала открывать окна. После смерти Коли пропал, исчез воздух, насыщенный счастьем. Этот период жизни Ксения мягко охарактеризовала: «Я была ещё не там, но уже и не здесь».

Триполитова была человеком фразы, которая запоминалась: «Я думаю уже о дороге к небесной родине. Хочется соединиться с Коленкой». Его портрет висел всегда на стене, а фотографии были везде, она продолжала жить им в своих воспоминаниях.

На вечеру в её честь (95 лет!) Ксения была в платье с искоркой, как и её глаза, распространяя радость уже только своим видом. Мне было боязно рассказывать о жизни Триполитовых в её присутствии, но она одобрительно кивала головой и внимательно слушала, а в конце проговорила:

– Людочка, мне было очень приятно и интересно. Чисто сказано. Спасибо.

Ксении преподнесли пышный букет всевозможных цветов. Выдернув белую лилию, подарила мне, заговорщицки подмигнув. На следующий день Триполитова уехала отмечать день рождения к своей подруге в Варшаву – 1500 км – на автобусе! Вот какая Ксения!

Мы оставались в постоянной связи с Триполитовой: перезванивались, встречались, пили чай, и она всякий раз вздыхала: «Это не мой напиток, предпочитаю шампанское».

Ко дню рождения моей дочери Дианы Ксения подарила кни-

гу, написанную вместе с её другом Александром Васильевым – «Маленькая балерина. Исповедь русской эмигрантки». Взглянув на дарственную надпись, я была поражена чёткостью почерка и нежностью слов:

*Дорогой Диане в день Рождения.
Желаю всего хорошего. С любовью
Ксения Триполитова.
9/III-2012.*

Не удержусь и процитирую ещё одну фразу Триполитовой: «За деньги можно купить всё, кроме любви, дружбы и таланта». Она умела ценить дружбу, и сама была преданным другом, предпочитая любой роскоши роскошь человеческого общения.

Мы готовились к 100-летию юбилею балерины Ксении Триполитовой в ассоциации «Глагол». Она родилась 24 апреля по старому стилю и всегда праздновала в этот день, но Александр Васильев в эту дату уже зарезервировал ресторан в русской консерватории С. Рахманинова. Тогда Триполитова приняла решение праздновать дважды, с интервалом в несколько дней. Гулять так гулять!

Весна была ослепительно яркая и цветущая. Мы встречали Ксению песнями, шампанским и стихами:

А в Париже гуляет весна,
Та весна, без конца и без края,
Что сто лет Вам уже принесла,
И сто лет Вам ещё обещает!

А какой же праздник без сюрпризов? Русский актер Пётр Капличенко, певец, гитарист, танцор, фокусник и т. д., переодевшись в красную пачку балерины (с ростом 1 м 90 см.), станцевал для Ксении «Танец маленьких лебедей», рассмешив её



С Александром Васильевым (в храме Святой Софии, Стамбул, 2011 год)

до невозможности и умилился до такой степени, что она послала «балерине» Пете воздушный поцелуй.

Триполитова часто вспоминала о неизгладимом впечатлении, произведённом на неё выступлением Ольги Спесивцевой с Сергеем Лифарём в «Лебедином озере». В память о них прозвучала музыка П. И. Чайковского, и маленькая балерина в белой пачке, десятилетняя дочь моей подруги, вручила Ксении полевые цветы. Она посадила девочку рядом с собой, и, держа её за руку, предсказала ей счастливое будущее. Только один сюрприз не удался. Одна из учениц Триполитовой Брижит Херметц стала солисткой парижского балета (Opéra de Paris), и мне очень хотелось, чтобы в этот праздничный вечер учительница и ученица встретились. К сожалению, Брижит выступала за границей.

На следующий день Ксения, возвращаясь с покупками к себе в квартиру, поднималась по ступенькам лестницы к лифту и на последней, десятой, подскользнувшись, кубарем скатилась вниз. Ни одного перелома! На разбитый лоб пришлось наложить швы в больнице. Обеспokoенный Саша Васильев прилетел из Москвы, захватив с собой профессиональную гримёршу, превратившую Ксению в чаровницу. На всякий случай прихватили паспорт, иначе кто поверит, что такой изумительнице 100 лет! Милая Елена Демеш в честь этого события заказала молебен «Многая и Благая лета» в храме Александра Невского. Отправившись после в ресторан, где уже заждались многочисленные гости, мы столкнулись с демонстрацией, посвященной памяти армянского геноцида 1915 года. Вот и пригодился паспорт Триполитовой – глядя на дату рождения, полицейские отпускали нам вслед шуточки столетней давности. До цели оставалось менее километра, но дальше ехать было уже невозможно. Ксения храбро зашагала в своих новых туфельках на каблук. Уже у входа в ресторан её ждал хор, громко приветствующий Ксению «долгими летами», гости усыпали её лепестками роз. Балерина уверенно улыбалась, и казалось, она снова на сцене, в готовности начать танец нового столетия своей жизни. Играл оркестр, шампанское, которое она любила, било фонтаном в потолок, и она смеялась, как ребёнок. Мы читали посвященные ей стихи, Андрияша, сын русской актрисы Елены Ривас, дивно



В квартире Александра Васильева (Вильнюс, 2 августа 2014 года)

играл на гитаре, Александр Васильев провозглашал тосты, ученики Триполитовой вспоминали молодость, и все танцевали до упада. Поздно ночью мы провожали её домой. Поднявшись с цветами и подарками в квартиру, все были удивлены возрождением Ксении, которая, сбросив туфли, босая, бегала как заяц, расставляя в вазы букеты цветов. В отличие от нас, она была свежа и бодр. Видимо, ночной образ жизни – привычка профессиональных артистов. Ксения говорила нам, что «балет – это айсберг, и видимые нами белопенные кружева прикрывают изурительный труд в поте лица и тела, строгую дисциплину и жертвенность во имя любимого искусства».

Несмотря на возраст, Ксения продолжала экзерсисы, держась за перила лестницы, заменившие ей станок.

Безграничен был педагогический дар Триполитовой. Случайно мы оказались свидетелями уморительного зрелища: выстроив в коридоре врачей и медсестёр (она легла в клинику подлечиться накануне 101 дня рождения), Ксения давала им урок долголетия, и все послушно выполняли упражнения. Мы в это время накрывали стол в специальном зале, украшали его шарами, фотографиями, чтобы стереть унылость больничных стен. Звучала гитара, песни, произносились тосты. Ксения, счастливая, улыбающаяся, с бокалом шампанского, вдруг

доставляя нам необыкновенное удовольствие юмором своих фраз. Однажды Леночка Д., придя к Триполитовой с небольшим опозданием, в оправдание продемонстрировала свою новую причёску. Ксения, окинув взглядом, улыбнулась: «То, что у Вас на голове, сейчас называется причёской?» О современном балете у неё было такое же мнение. Ксения баловала нас своими комплиментами, находя в каждом человеке прекрасные черты. Смотря в зеркало и подкрашивая губы, она приговаривала: «Вот я и готова на бал... к Богу». Мы собрались в её гостиной последний раз, празднуя 102-летие Ксении. В этот день она дала нам обещание прийти до 103 лет, а дальше, как Бог даст.

У неё в любом возрасте был культ позы балерины: ровная спина, трепетные руки, улыбка. Поднявшись с кресла, Ксения жестом пригласила Ивана следовать за ней в спальню: «Мне понравилось наше пение, которое вызвало чудные воспоминания. В знак дружбы я хочу подарить Вам самое дорогое, что у меня есть». В гостиной повисла тишина. Через несколько минут появился смущенный Иван с подарком в руках – гитарой Николая Триполитова.

Лето выдалось знойным, и Париж опустел, благословив жителей на берега морей и океанов. Ксения задыхалась от жары и обезвоживалась. Её спасла Елена Ривас, приходившая каждый день ухаживать за Ксенией и вовремя вызвавшая карету скорой помощи. Врачам удалось поставить Триполитову на ноги, но они не хотели и слышать о её возвращении домой. Ксению определили в дом престарелых в 16-м округе Парижа. У неё началась совсем другая жизнь, «на всём готовом», что для деятельной, энергичной Ксении означало уныние. Мы развлекали её, как могли. Зная её слабость к кошкам, в день 103-летия балерины Иван Донченко принёс кроме цветов и гитары красавца Лео, пятнистого, как леопард, кота. Он нежилась на коленях у Ксении, погружая её в радостные воспоминания. Вскоре Лео освоился и по-хозяйски растянулся на кровати Ксении. Она смеялась от души, глядя на его чистокровный шик и игривое изящество.

Год состарился и перетёк в новый, подарив Ксении ещё один день рождения – 104 года. Неслучайная случайность: самые близкие друзья – часовые друзья, встретились у Ксении. Она с видимым удовольствием пила шампанское. «Вкусно!» – произнесла она, внимательно прочитав этикетку на бутылке. Зрение у неё было отличное, и отчасти она не пользовалась, продолжая быть элегантной и со вкусом одетой.

Вдруг, как в сказке, распахнулась дверь, и Ксения в восторге кричит: «Саша!», Васильев преподносит цветы, целует руки балерине и дарит открытку, выпущенную к этому событию, с юной, очаровательной балериной Ксенией Триполитовой!

Она счастлива, и мы лелеем в себе надежду встретиться в следующем, 2020 году, 24 апреля! Именно в этот день мы и встретились... на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. До 105-летия она не дожила 17 дней.

Апрельский беспредель цветения. Разлив щедрого солнца на голубом холсте неба. Русское кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, находящееся в 30 км от Парижа, пустынно. Карантин. Только вольные птицы, радуясь отсутствию туристов, перебивая друг друга, поют во весь голос.

Несмотря на все трудности и запреты, 24 апреля 2020 года в 16 часов близкие друзья и верные ученики Ксении собрались здесь, чтобы проводить её в последний путь. После торжественной церемонии отпевания мы прощались с нашей Ксенией у могилы. Гроб усыпан цветами, а с обложки книги «Маленькая балерина» нам улыбалась Ксения Триполитова. Мы думаем и говорим о ней. Кристоф и Жюль включают её любимое «Лебединое озеро». Услышав музыку Чайковского, умолкли птицы. Только озорной апрельский ветерок закружил в неведомом вальсе белые лепестки роз, напоминающие платье балерины.



С Людмилой Маршезан в день 104-го дня рождения

покоенно стала нас пересчитывать: 12 человек. Подозвав меня, сказала на ушко: «Я не хочу, чтобы было тринадцать!» Наша музыка привлекла и незнакомых людей, лечущихся в больнице. Все были приглашены, ведь Ксения расточала доброжелательное внимание к любому человеку.

Она по-прежнему жила одна, в той же квартирке, которую они сняли с Колей. Её окружали знакомые предметы: русские иконы, портреты и фотографии родных и близких, альбомы и книги. Казалось, время остановилось, только память сердца жила здесь.

С годами Ксения перестала любить буквенное расточительство французского языка и предпочитала говорить по-русски,

ПЕДАГОГИКА

КАК ДВИЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ МЫСЛИ



В отечественной научной литературе в последние годы успешно обобщается педагогическое балетное наследие мастеров. Уроки классического танца Юлия Плахта, Алексея Писарева, Асафа Мессерера, Николая Тарасова и совсем недавно Петра Пестова представили в отдельных изданиях, что подчеркнуло методичку каждого, их индивидуальное мастерство, открыло более цельную, нежели прежде, картину отечественной школы балета преимущественно московской. Автор-составитель всех учебных пособий, педагог, кандидат искусствоведения Илья КУЗНЕЦОВ отвечает на наши вопросы о связях школьной педагогики с современной сценической практикой – репертуаром и хореографией.

– Как бы Вы в общем виде обозначили основные этапы мужского исполнительства в московской школе в XX веке?

– В моём понимании это влияние на школу и театр, следовательно этапами могут быть педагоги: В.Д. Тихомиров, затем А.М. Мессерер и А.Н. Ермолаев, и, наконец, П.А. Пестов.

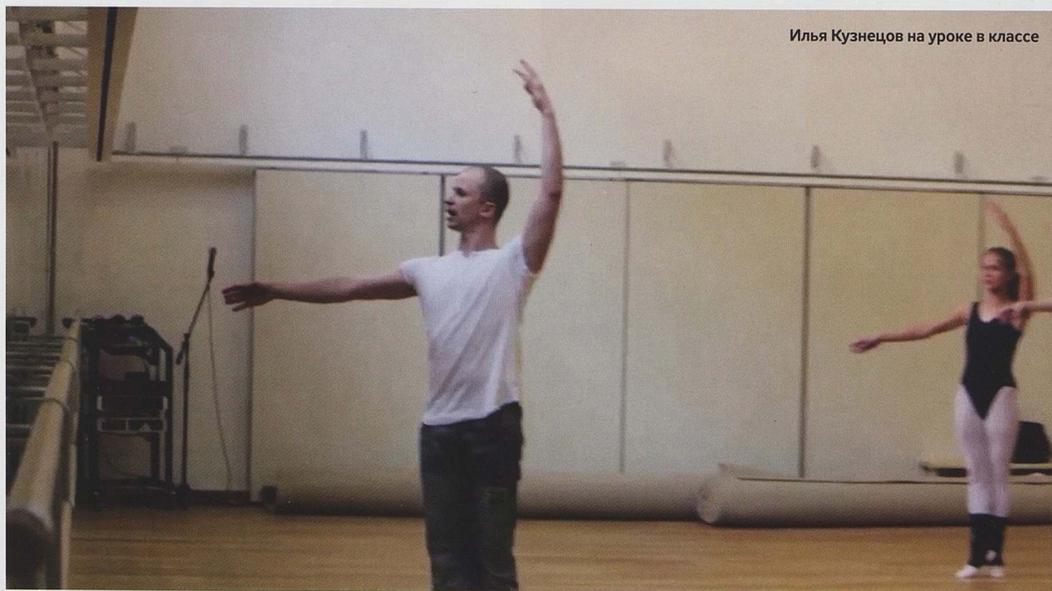
– Московский репертуар и московский класс – равноправны ли эти векторы сегодня?

– Олицетворением московского класса был Асаф Михайлович Мессерер. Как известно, класс был лёгкий, можно сказать, лечебный. Вероятно, это во многом связано с тяжёлыми, на выносливость балетами Юрия Николаевича Григоровича и тем, что к Асафу Михайловичу любили ходить солисты. Многие педагоги школы сегодня дают нечто похожее. В театре – другая история и новые педагоги. Было бы замечательно, чтобы педагоги школы давали уроки, принимая во внимание сегодняшний репертуар и технику постановщиков.

Есть интересный видеорассказ Николая Цискаридзе о работе над премьерской партией в «Дочери фараона» Цезаря Пуни в редакции Пьера Лакотта в Москве, в Большом театре в 2000 году (<https://youtu.be/gIEO-GAXGVo>). Если я правильно понял, некоторые замыслы постановщика сегодня изменены, потому что не все в труппе Большого могут исполнять некоторые танцевальные предложения. А близкая Лакотту труппа Парижской оперы вполне справляется с похожими задачами и на уроках, и на спектаклях. Таким образом, есть школьный класс и есть сценический репертуар и это, как понятно, не одно и то же.

– Существует ли преемственность в педагогике мужского танца в московской школе (Тарасов → Пестов → и т. д.)?

– Да, в некотором смысле. Николай Иванович Тарасов был фанатично одержим делом, как и Пётр Антонович Пестов. Оба посвятили ему жизнь в прямом смысле слова. В уроке Пестова много приёмов Тарасова и это может быть темой отдельного



Илья Кузнецов на уроке в классе

разговора. Но в арсенале Пестова и множество приемов других мастеров. Изучив около ста уроков Тарасова, можно смело и ответственно заявить, что на данный момент педагогика, его приемы забыты и не используются в московской школе. Более того, интерес они не вызвали даже на специальном семинаре. Он проходил в МГАХ в 2014 году. Я показал интересные, с моей точки зрения, способы построения учебных заданий Н.И. Тарасовым. Эти реконструкции встретили сегодня скепсис.

– Может быть, это закономерно? Движение в педагогике ведь совершается. И на каком-то ином отрезке истории эти приемы будут востребованы. Насколько московская школа подвержена внешним хореографическим влияниям?

– Не подвержена вовсе. Академия приглашает педагогов современной хореографии со всего мира, в репертуаре много хороших номеров именитых хореографов, но это не влияние, это лишь номера на отчетных концертах. Мастер-классы, методики современной хореографии не влияют на московскую школу классического танца. Ситуация переключается с аналогичной ситуацией в театре, когда не все танцовщики справляются с задачами хореографов из-за того, что школа оторвана от театра. Раньше школа была напротив театра и школьные залы использовались для театральных репетиций. Раньше одни и те же педагоги преподавали и в школе, и в театре, во всяком случае, педагоги старших классов. И готовили они детей для работы в театре, заранее зная, что надо сегодня.

– Есть ли сегодня каноны московской школы исполнительства или она выступает как открытая система (в отличие от герметичной вагановской системы)?

– Эти каноны общеизвестны профессионалам: не отрывать пятки от пола в demi-plié, не опаздывать в переводе рук из позиции в позицию и т. д. Однако их нельзя назвать московскими. Это просто старая русская балетная школа. Другое дело, что в обеих академиях вы не найдете детей искренне и честно ставящих пятки на пол en allégro.

– Что первично в танцовщике московской школы?

– По заветам Тарасова – сдержанность, отсутствие аффектации, убедительность и простота позы. Но, увы, это добродетели прошлого века. Сегодняшняя школа не может не рефлексировать на показушничество, трюкачество, гротесковые экспрессии современных «звёзд» мирового балета.

– Насколько московская школа мужского танца сохраняет сегодня опыт лидеров второй половины XX века – Васильева, Лавровского, Богатырева, Гордеева и других? Можно ли говорить о некоей преемственности?

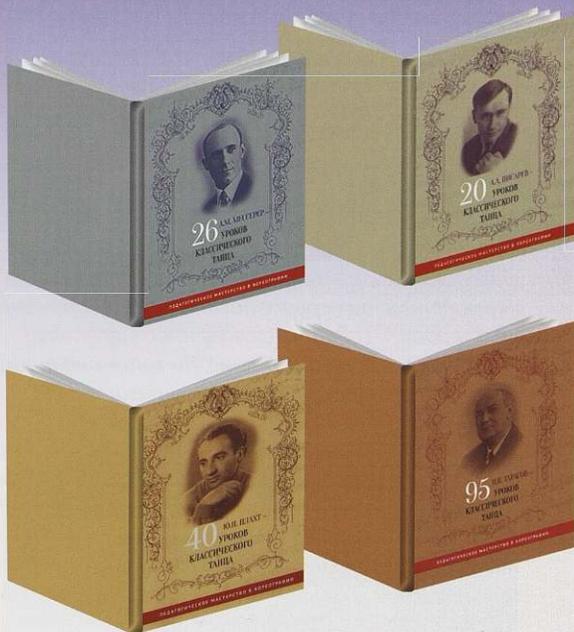
– Все, кого вы назвали, вызывают заслуженное уважение. Рассказывать личные истории не стоит – они на виду, хорошо известен репертуар каждого. И о каждом можно сказать – сильные, крепкие, мужественные, сдержанные. В общем, противоположность современным тенденциям.

– Творческая индивидуальность в московской школе мужского танца – пути её воспитания?

– Нас воспитывали как артистов кордебалета. Индивидуальность Пётр Антонович Пестов не развивал. Требования ко всем были одинаковые, задания одинаковые. Даже сквозь десятилетия они менялись лишь стилистически, да и то только из-за самого Пестова, а не из-за учеников. Однако, как показала его творческая жизнь, из метода родились достаточно заметные артисты.

Одну деталь о Пестове стоит указать. С несколькими учениками он работал летом. Родители сами снимали жильё и зал, балетный или просто спортивный. Занятия длились все каникулы без выходных. Урок длился более четырех (!) часов. По воспоминаниям Петра Антоновича, если бы не летние уроки, то Малахов не смог бы станцевать «Тщетную предосторожность» на выпуске.

Беседу вела Лола КОЧЕТКОВА



На занятиях

Фотографии предоставлены автором

Литература

Плахт Ю.И. 40 уроков классического танца. Учебное пособие. Автор-составитель И.Л. Кузнецов. Москва; Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2017;

Писарев А.А. 20 уроков классического танца. Учебное пособие. Автор-составитель И.Л. Кузнецов. Москва; Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016;

Мессерер А.М. 26 уроков классического танца. Учебное пособие. Автор-составитель И.Л. Кузнецов. Москва; Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016;

Тарасов Н.И. 95 уроков классического танца. Учебное пособие. Автор-составитель И.Л. Кузнецов. Москва; Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016;

Цискаридзе Н.М., Кузнецов И.Л. Шесть экзаменационных уроков классического танца П.А. Пестова. Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019.

150 лет со дня рождения Ольги ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ

И ВЕСЬ ЗАЛ УЖЕ ЛЮБИТ ЕЕ НЕЖНО

«Газетные статьи в один голос говорят о неожиданности первого появления Преображенской, не молодой, не идеально сложенной маленькой женщины в скромном хитоне. Но вот – она танцует. И у критиков нет слов, чтобы выразить свое восхищение, чтобы объяснить, что весь зал уже любит ее нежно, всем сердцем, что он во власти ее очарования, правдивости, задушевности. Техника и чистота исполнения («кружева плетет» говорили про нее) – только деталь в сравнении с тончайшими нюансами вдохновения, превращающими ее танец в Искусство».



Ольга Преображенская

Этот отрывок из воспоминаний Нины Тихоновой, увидевшей танец Ольги Преображенской в Берлине в начале 20-х годов прошлого века и нежно полюбившей балерину, а вскоре и своего педагога – Ольгу Иосифовну Преображенскую. С трепетом и любовью относились к Преображенской и другие выдающиеся ученики прославленной артистки. И, конечно, любили Преображенскую нежно и восторженно многочисленные поклонники балерины, как в России, так и в тех странах, где выступала гастрольями Преображенская.

А ведь когда-то юную Олю Преображенскую отказывались принимать в Петербургское театральное училище. Валерий Светлов писал: «Несмотря на некоторые связи с театральным миром, несмотря на подготовительные уроки, которые девочка стала брать с семилетнего возраста у артистки балетной труппы г-жи Лозенской, ее очень долго не хотели принимать в училище; в течение трех лет родители ее делали настойчивые и тщетные попытки к этому. Ни театральное начальство, ни преподаватели танцев не могли допустить и мысли, чтобы эта худенькая, маленькая и тщедушная девочка могла обещать что-нибудь в будущем в качестве танцовщицы».

Ничего не обещала, но стала. Яркой, музыкальной, притягательной артисткой.

Тамара Карсавина вспоминает: «Путь к успеху этой знаменитой танцовщицы был очень тяжким: она дебютировала в кордебалете и пробивала себе дорогу шаг за шагом. Virtuозностью техники Преображенская была обязана своему учителю Чекетти, а может быть больше – собственному непоколебимому мужеству. Чекетти все утро был занят в училище, Преображенская днем репетировала, а вечером участвовала во всех балетах, а порой и в танцевальных сценах в операх, и только после окончания спектакля она шла на урок к маэстро, и занятия затягивались до поздней ночи. Все артисты очень уважали ее за настойчивость и любили за приятный характер».

Ежедневные уроки, кордебалет, но вскоре молодой танцовщице начинают доверять и маленькие партии. Так критик «Петербургской газеты» (7 декабря 1892 года) лестно отзывался об Ольге Преображенской, танцевавшей в премьеры балета «Щелкунчик»

одну из механических кукол – Коломбину. «Г-жа Преображенская в этой роли была прелестна, и сиреневый костюм очень к ней идет. Она с мастерством передает автоматические движения куклы, выдерживая этот характер до конца. Все па Коломбины поставлены на пуантах; г-жа Преображенская изящно протанцевала па, вызывая дружные аплодисменты театральной залы. Этой танцовщице принадлежит лучший успех первой картины «Щелкунчика».

Через некоторое время Александр Плещеев («Петербургская газета», 26 сентября 1897) отмечает танец Белой кошечки, исполненный Преображенской в «Спящей красавице». «Г-жа Преображенская грациозно изображает белую кошку и вызывает восторги не только взрослых балетоманов, но и маленьких: ей неистово аплодировали дети в одной из лож бельэтажа». В отзыве о балете «Дочь Микадо», где в главной партии выступала Матильда Кшесинская, рецензент «Петербургской газеты» (10 ноября, 1897), останавливается и на танце Ольги Преображенской. «Рядом с балериной (Матильда Кшесинская) имела особенно выдающийся успех г-жа Преображенская. Ее вариация в первом акте прелестна своей новизной.

Все па этой вариации г-жа Преображенская исполнила отчетливо, как бы отчеканивая каждое движение, и закончила ее после нескольких антраша-six целым рядом туров на одной ноге. Вариация эта трудная тем, что поставлена в медленном темпе, произвела большой эффект. Публика единодушно потребовала повторения этого танца».

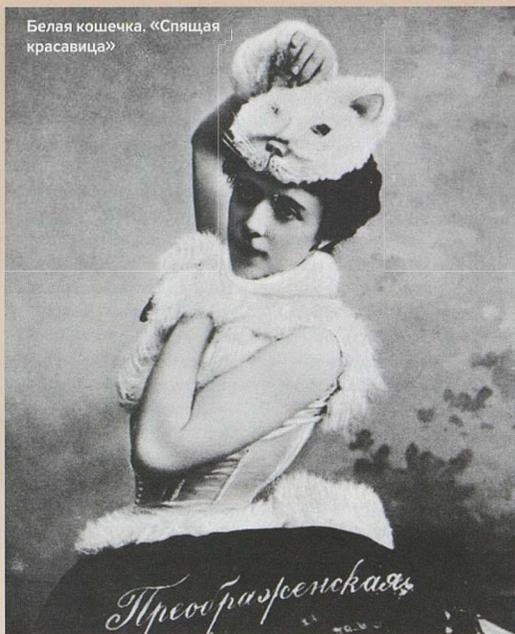
Не осталось незамеченным и выступление Преображенской в главной партии в балете «Капризы бабочки». «Г-жа Преображенская художественно отделила роль и танцы до мельчайших подробностей. Она была грациозна, женственна и притягательна. Вместе с тем, танцуя очень трудные вещи, она побеждала эти трудности как вполне опытная балерина. Г-н Чекетти, учитель г-жи Преображенской, превосходно игравший в «Капризах бабочки» роль Кузнечика, мог с гордостью любоваться своей ученицей. Принадлежит роль бабочки по танцам к числу очень трудных. Хотя это только одноактный балет, но у балерины танцев масса – 4 адажио и много других номеров. Все адажио удивительно удалось г-же Преображенской, она была воз-

душна, грациозна...» («Петербургская газета», 20 апреля 1898). Появляется в репертуаре молодой балерины и партия другого, отличного от «Бабочки» характера. Ольга Преображенская танцует одну из самых трудных по драматизму ролей – Жизель.

«Преображенская обдумала Жизель и сыграла ее вполне самостоятельно, не подражая недавней Жизели-Гримальди, – пишет рецензент «Петербургской газеты» (29 декабря 1899) Н.М. Безобразов, – оставившей после себя в этой роли впечатление. Г-жа Преображенская играла умно, с чувством и трогательно. Сцену сумасшествия она провела с реализмом. Г-жа Преображенская показала себя в «Жизели» как умная мимическая артистка. Переход от радости к безотрадному горю она провела с драматизмом и сумела затронуть нервы зрителей. Жизели-Преображенской много аплодировали за эту сильную мимическую сцену. Во втором акте г-жа Преображенская явилась прелестной виллисой. Здесь в особенности талантливая артистка имела блестящий успех своими танцами, полными грации, изящества, мягкости. Г-жа Преображенская придала виллисе тот поэтический и меланхолический характер, который был задуман автором «Жизели». Ее pas de deux с г-ном Какштом было исполнено безукоризненно классично. Сколько изящества в группах, мягкости в движениях, пластичности в движениях!!! Г-жу Преображенскую великолепно принимали как во время танцев, так ее много вызывали после конца балета и поднесли корзину цветов. Нам отрядно остановиться на этом новом успехе симпатичной артистки, которая своим трудом, своей настоящей энергией завоевывает шаг за шагом свое выдающееся положение на нашей образцовой сцене».

Танцевала Преображенская и в балетах Михаила Фокина «Египетские ночи», «Павильон Армиды», «Шопениана».

С «Шопенианой», однако, случился некоторый эпизод. Автор хотя и остался доволен танцем балерины, не смог простить артистке одну вольность. «Преображенская исполняла Прелюд. В этом танце я использовал ее исключительный баланс (aplomb). – Вспоминает Фокин. – Она замирала на пальцах одной ноги и в танце, почти лишенном прыжков, достигала впечатления воздушности. Мне хочется сказать несколько слов о склонности этой чудной танцовщицы к импровизации. Ис-



полнил мой Прелюд в точности, как я его поставил, Ольга Иосифовна исполнила его на «bis» и исполнила совершенно иначе. Она делала это часто в старых балетах, но в «Шопениане» это оказалось для меня сюрпризом и сюрпризом очень огорчительным». Далее Михаил Фокин размышляет о недопустимости бисировать отдельные танцы, поскольку это мешает целостности восприятия балетного спектакля, подробно останавливается на том, как Преображенская своим «бисом» навредила его хореографии. Но, несмотря на свое недовольство, утверждает, что вспоминает «Ольгу Иосифовну с самым лучшим чувством».

С чувством и серьезным успехом у зрителей и критиков Преображенская исполняла на сцене Мариинского театра ведущие партии в балетах «Синяя борода», «Тщетная предосторожность», «Жавотта», «Коппелия», «Пахита», «Фея кукол», «Спящая красавица».

Лучшей же партией Преображенской критики называли Раймонду, в которой балерина впервые выступила 21 сентября 1903 года.

«Большое чувство ритма в вариациях на пуантах, смелые пируэты, ловкие renverses, красивые attitudes, все это проникнуто мягкой и тонкой лирикой общего настроения – вот характеристика танцев г-жи Преображенской в этом балете», – отмечал Валериан Светлов в газете «Биржевые ведомости» (23 сентября 1903).

«Роль Раймонды – самая отточенная грань творчества О.О. Преображенской, – писал Андрей Левинсон. (В некоторых источниках отчество Преображенской называется неправильно – Осиповна). – В ней балерина обнаруживает еще большую амплитуду драматического оживления, формального разнообразия, гибкости, характерности рисунка. Она умеет труднейшим сочетаниям придать наивный и непринужденный задор резвой забавы. Эта легкая припрыжка на скрещенных носках, непостижимо ритмичная и виртуозная, воспринимается как веселая шалость. В «Раймонде» О.О. Преображенская танцует «большое венгерское па», классическую транскрипцию чардаша. Достаточно намека, единственного движения руки, заложной за голову, чтобы в отвлеченных и широких формах танца воплотилась страстная мадьярская удаль; трудно представить



Ольга Преображенская в балете «Сильвия» (1901)

большую выпуклость и субъективность местного колорита. Эта абстрактность, этот лаконизм сознательного самоограничения при яркой выразительности есть – в высшей степени – то, что мы называем стилем. Нельзя вообразить большей проникновенности, большей насыщенности духом классического танца, пронизавшего и пересоздавшего тело артистки».

Уверенно и ярко начиналась педагогическая деятельность Преображенской. Ольга Иосифовна руководила классом пластики при оперной труппе Мариинского театра (1917–1921 гг.), преподавала классический танец в Петроградском хореографическом училище, в Школе русского балета Акимы Волынского.

За те годы, что Ольга Преображенская проработала в Петроградском хореографическом училище, ею были выпущены Лидия Иванова, Александра Данилова. У нее учились Нина Младзинская, Ольга Мунгалова. И даже сама Агриппина Ваганова.

Интересно познакомиться с воспоминаниями Михаила Михайлова, занимавшегося у Преображенской, видевшего ее танец незадолго до отъезда балерины за границу в 1922-м году.

«Умная и образованная женщина, в прошлом превосходная балерина, она была и одним из лучших педагогов того времени, – пишет Михаил Михайлов. В своей книге «Основы класси-

ко Мариинского театра, а принимала участие в балетных спектаклях «Эсмеральда», «Пахита», проходивших в летних театрах и на эстрадных подмостках.

«Не помню, как танцевала Преображенская, потому что вместе со всеми был околдован силой ее вдохновения, – вспоминает Михаил Михайлов. – Тут я впервые понял, какие чудеса воздействия может оказать на зрителя и партнеров актер такой внутренней наполненности: заразительность переживаний в роли так велика, что ни на миг невозможно остаться равнодушным к сценическим поступкам. Глядя на Преображенскую, я совершенно забыл о ее внешности и возрасте. Забыл, что передо мной на сцене та самая, хорошо знакомая мне в жизни, маленькая, пожилая, некрасивая женщина, которую я ежедневно видел в стенах школы в простом английском костюме...»

Балетные спектакли с участием Преображенской – это ожидаемо. Первая балерина Дома Петипа, воспитанная в строгих законах классического танца. Конечно, да. Но неожиданно узнать из воспоминаний Михайлова о другой Ольге Преображенской, выступавшей с сольной импровизационной программой.

«Спустя некоторое время мне удалось присутствовать еще на одном выступлении этой необыкновенной актрисы. В помещении Передвижного театра П.П. Гайдебурова на Бассейной дали камерный концерт двух исполнителей – балерины Преображенской и пианиста Лабинского, – делится впечатлениями Михаил Михайлов. – На небольшой сцене, задрапированной темно-синими сукнами, стоял черный роуль. Одета в строгую серую шифоновую тунику, без партнеров, без переодеваний и бутафорских атрибутов, пользуясь только средствами внутреннего перевоплощения, вдохновленная музыкой Шопена, Грига, Скрябина, Преображенская показала вереницу великолепно выполненных поэтических миниатюр. Исполнение носило характер импровизации. Всего не запомнил, но, как сейчас, стоит у меня перед глазами жанровая картинка на музыку норвежского танца Грига. Все в той же тунике, иногда поднимаясь на пальцы, Преображенская изображала веселящееся в праздник норвежское крестьянское семейство». Изображала отца семейства, сына, степенную мамашу.

И еще об одной миниатюре вспоминает Михайлов. «Другая миниатюра, тоже хорошо запомнившаяся мне, исполнялась на музыку Шопена. Преображенская передавала переживания женщины, потерявшей любимого и принесшей цветы на его могилу.

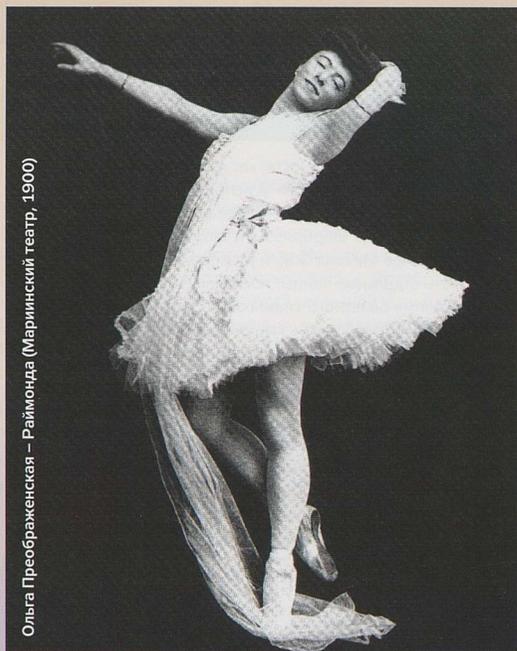
В первом номере она была полна жизнерадостного юмора, во втором достигала большой трагедийной силы».

За границей Ольга Преображенская открыла студию классического танца сначала в Берлине, а потом в Париже.

Нина Тихонова, поступившая в берлинскую школу, а затем продолжившая занятия в Париже, вспоминает: «Произошло все как-то очень просто. Короткий разговор по телефону – и на следующий день маленькая, скромно одетая женщина протянула мне руку. Правильные черты ее лица озарялись большими лучистыми глазами, отражавшими все оттенки ума, шарма и юмора. Лукавая улыбка, приоткрывавшая чудесные, довольно крупные зубы, дополняла лицо исключительного обаяния...

...Через несколько минут мое сердце на веки веков было отдано Ольге Осиповне, хотя... Поскольку я уже немного училась танцам, она пожелала узнать, каковы мои познания. Тут-то и пригодились эдуардовские (до этого Нина Тихонова занималась у Евгении Эдуардовой) pas de chat! Не без гордости я их проделала целую вереницу. Вереница была прервана: «Ну, уж это нигде не годится!» Вообще оказалось, что мне все нужно начинать сначала. Как ни странно, меня это нисколько не обидело и даже не огорчило. За Ольгой Осиповной я уже была готова следовать на край света и там безропотно выслушивать все категоричные замечания.

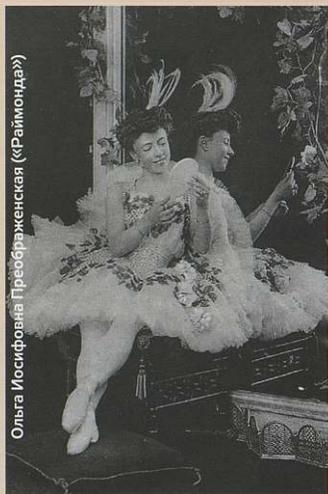
Впоследствии, когда она так щедро делилась со мной познаниями и опытом, она как-то сказала: «Прежде всего, ребенка нужно уважать».



Ольга Преображенская – Раймонда (Мариинский театр, 1900)

ческого танца» А.Я. Ваганова с большим уважением вспоминает Ольгу Осиповну. Она рассказывает, какую огромную пользу принесли ей даже непродолжительные занятия у Преображенской. В совершенстве владея пластикой рук (которые от природы были у нее красивы и выразительны) и умея с безукоризненной чистотой выполнять любое движение классического танца, Ольга Осиповна в своей манере исполнения сочетала все лучшее, что имелося в противоположных друг другу системах итальянской и французской школ танцев. Агриппина Яковлевна говорит, как много дала ей совместная работа с прославленной балериной: «Она двинула мою мысль вперед, направила и обострила наблюдательность и навсегда оттолкнула от равнодушного танца».

Теперь перейдем к танцам Ольги Преображенской, которой в тот период, о котором вспоминает Михайлов, «было сильно за сорок». Преображенская уже не танцевала на сцене родно-



Хотя и кричала, и ругалась на этих «ребенков». Но, если понимала, что перед ней талантливый ученик или ученица, могла отказаться от платы за обучение. И это притом, что у самой с деньгами все было скромно. А в конце жизни – нищета.

О своих занятиях в студии Ольги Преображенской вспоминает Юрий Зорич: «Даже в плохую погоду само присутствие мадам Преображенской и ее знания излучали теплоту и мудрость. Пока мы собирались к началу урока, она разговаривала с птицами, приветствуя их и рассыпая принесенные для них хлебные крошки...

У мадам Преображенской были завитые на бигуди светло-каштановые волосы, теплая лукавая улыбка, и она была очень живой... Будучи невысокого роста, она часто вспрыгивала на стул, чтобы видеть всех учеников и чтобы было видно ее саму. Она особо обращала внимание на важность культивирования чувства уверенности и развития яркой личности. Она всегда велела нам заканчивать класс с некоторой акцентиров-

кой к публике, открыв руки и делая кистями небольшой жест, означающий: «А вот и я!»

...Ее слава заключается в талантливых артистах балета, которых она воспитала. – Пишет Юрий Зорич. – Все, чем я владею как танцовщик, я получил от нее. Мы все живем благодаря тому, что она отдала нам».

Те, кому отдала Ольга Преображенская талант, знания, влюбленность в балет – Тамара Туманова, Ирина Баронова, Милорад Мишкович, Нина Тихонова, Жорж Скибин, Владимир Скуратов, Юрий Зорич, Альберто Алонсо, Хью Лэнг... Эти артисты освещали своим сиянием мировой балетный театр XX века. Но в сиянии их танца, был и тот бриллиантовый блеск, что отличал искусство Ольги ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ.



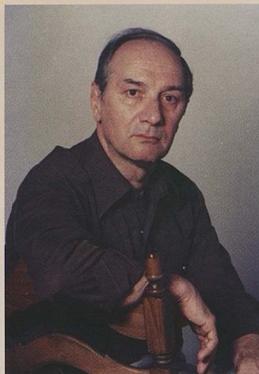
Автор рубрики искусствовед, журналист, балетный критик Владимир КОТЫХОВ



Милорад Мискович, Розелла Хайтауэр, Джордж Скибин, Марджори Толчиф, Юрий Зорич в студии Преображенской (Париж, 1952)

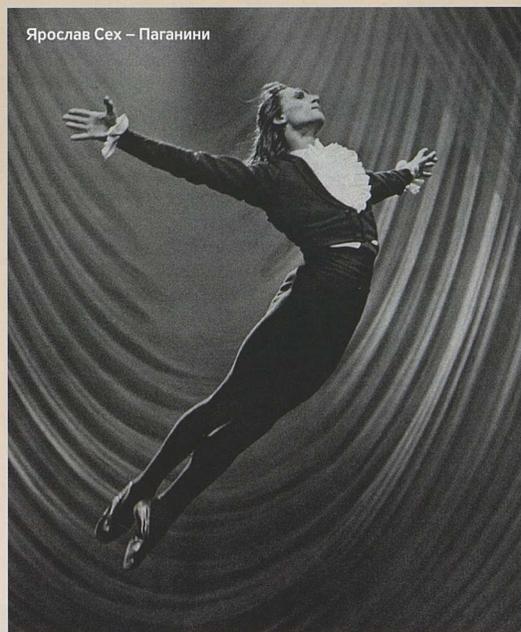
Ярослав Сех

Ушел из жизни мэтр – Ярослав Данилович Сех. Вся его жизнь была посвящена танцу. Талантливый самородок из украинского села Гонятчи, имея за спиной школу Львовского театра оперы и балета, в возрасте 16 лет приехал в Москву, чтобы продолжить балетное образование. По окончании московского хореографического училища по классу Николая Тарасова Ярослав Сех был принят в труппу Большого театра. Артистизм молодого танцовщика сразу привлек к нему внимание и зрителей, и коллег. Он блистательно исполнял характерные партии в балетах классического наследия. Постепенно репертуар его расширялся, танцовщик создал запоминающиеся образы Меркуцио, Петрушки, Данилы, Георгия в «Гаяне». Ролью его жизни стал Паганини в одноименном балете Леонида Лавровского. Паганини Сеха стал символом творческого вдохновения!



Окончив сценическую карьеру, Ярослав Сех перешел на преподавательскую работу. С 1975 по 2020 годы он был педагогом ГИТИСа (с 1989 года – профессором). И педагогом от Бога, воспитавшим не одно поколение талантливых преподавателей и хореографов. Среди своих прошлых и нынешних учеников Ярослав Данилович пользовался неизменной любовью и уважением. Летом 2020 года он набрал очередной курс и каждый день, не смотря на проблемы со здоровьем, приходил на урок. Первого октября Ярославу Сеху исполнилось 90 лет. В его родном ГИТИСе состоялось чествование юбиляра, его пришли поздравить благодарные ученики разных лет. Ярослав Данилович был искренне счастлив и взволнован. А 19-го ноября пришла весть о кончине мастера...

В 2020-м году редакция журнала «Балет» объявила о присуждении высокого звания «Учитель» в рамках ежегодного приза «Душа танца» Ярославу Даниловичу Сеху. И 30 ноября мы планировали вручить юбиляру этот давно заслуженный им приз на церемонии в Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. К сожалению, не пришлось... Чествование стало прощанием. И вдохновенный танец Паганини на экране среди затаившего дыхания зала – данью памяти мэтру.



Ярослав Сех – Паганини

Владимир Никонов

25 августа 2020 года не стало замечательного педагога-репетитора Большого театра Владимира Никонова. Всю свою жизнь он беззаветно служил родной сцене. В 1957 году выпускник московского хореографического училища по классу Александра Руденко пришел в Большой театр. Одаренного танцовщика сразу заметил Асаф Мессерер и пригласил в свой класс, где занимались только звезды труппы. С тех пор он постигал тайны профессии у замечательного педагога, и сам впоследствии учил «по Мессереру». Владимир Никонов быстро выдвинулся на ведущие партии. Среди них – Альберт, Зигфрид, Вацлав, Базиль, Данила. Он славился как прекрасный партнер. Партнершами Никонова были Галина Уланова, Майя Плисецкая, Марина Кондратьева,



Владимир Никонов с Давидом Мотта Соаресом после спектакля



Екатерина Максимова, Светлана Адырхаева и другие ведущие балерины труппы. «Мы любили танцевать с Володей, – вспоминала Марина Кондратьева, – он прекрасно держал. За ним было как за каменной стеной». Это же умение он впоследствии передал своим ученикам. В 1978 году, окончив ГИТИС по специальности педагог-балетмейстер, Владимир Никонов стал преподавать в родном театре. Обширен список его учеников, многие из которых стали украшением труппы Большого театра: Виктор

Барыкин, Михаил Цивин, Валерий Анисимов, Александр Ветров, Марк Перетокин, Владимир Непорожний, Александр Волчков, Руслан Скворцов. Со всеми ними работал Владимир Леонидович, отдавая ученикам всю душу и силы. «Пятьдесят лет я служу балету Большого театра, – сказал Владимир Никонов в день своего семидесятилетия. – Вся моя жизнь отдана моим ученикам. Я очень счастлив, когда вижу на сцене своих учеников. Это радость для меня».

Геннадий Селюцкий

На 83-м году жизни скончался педагог Мариинского театра и профессор Академии русского балета имени А. Вагановой Геннадий Наумович Селюцкий. Более шестидесяти лет посвятил он искусству балета. По окончании ленинградского хореографического училища по классу Феи Балабиной Геннадий Селюцкий был принят



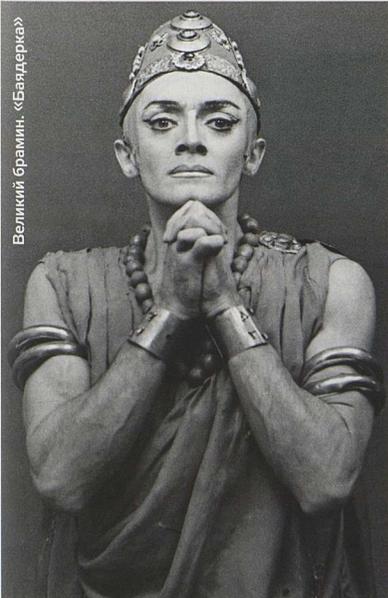
в труппу театра имени С. Кирова. Молодой артист начинал как лирический танцовщик, но яркое актерское дарование позволило ему исполнять подчас полярные по амплуа роли: Дезира и Катабют («Спящая красавица»), Зигфрид и Ротбарт («Лебединое озеро»), Вацлав и Гирей («Бахчисарайский фонтан»), Парис и Тибальд («Ромео и Джульетта»), Красс и Вольноотпущенник Красса («Спартак»). И везде он был ярк и убедителен! Такие партии Селюцкого, как Визирь («Легенда о любви»), Абдерахман («Раймонда»), Великий брамин («Баядерка») считаются образцовыми. На его записях до сих пор учатся актерскому мастерству учащиеся академии имени А. Вагановой. Всего на сцене Кировского театра танцовщик исполнил более двадцати партий в классических и современных балетах. На его дарование ставили К. Сергеев, Л. Яacobson, Ю. Григорович, И. Бельский. С участием Селюцкого были сняты фильмы-ба-

леты «Спящая красавица», «Баядерка», «Жизель», «Раймонда», «Хореографические миниатюры».

Геннадий Наумович рано, еще танцуя на сцене, начал заниматься преподавательской деятельностью. Его общий педагогический стаж насчитывал почти 60 лет! С 1991 года Селюцкий был педагогом-репетитором в Мариинском театре и преподавателем (а с 2002 года и профессором) Академии имени А. Вагановой. Среди его учеников – Фарух Рузиматов, Реджеп Абдыев, Валентин Елизарьев, Вячеслав Самодуров, Эрнест Латыпов, Эмиль Фаски. В разные годы в театре под его руководством готовили партии Фарух Рузиматов, Константин Заклинский, Махар Вазиев, Игорь Зеленский, Андрис Лиела, Юлия Махалина, Леонид Сарафанов, Игорь Колб, Данила Корсунцев, Евгений Иванченко, Андрей Ермаков, Алексей Попов, Эрнест Латыпов. В снятом о нём фильме сам Селюцкий так объяснял суть профессии педагога: «Не знаю, с чем можно сравнить воспитание танцовщика. Может быть, с огранкой бриллианта. Это действительно ювелирная работа. От кончиков волос до кончиков пальцев всё должно быть подчинено музыке, смыслу, технике. Всё вместе собрать удаётся очень редко».

Многолетний труд Геннадия Наумовича был оценен по заслугам: в 2000-м году он стал Заслуженным деятелем искусств Российской Федерации, в 2008-м – кавалером Ордена «За заслуги перед Отечеством» I степени. Редакция журнала «Балет» наградила Геннадия Селюцкого призом «Душа танца» в номинации «Рыцарь танца» (2005).

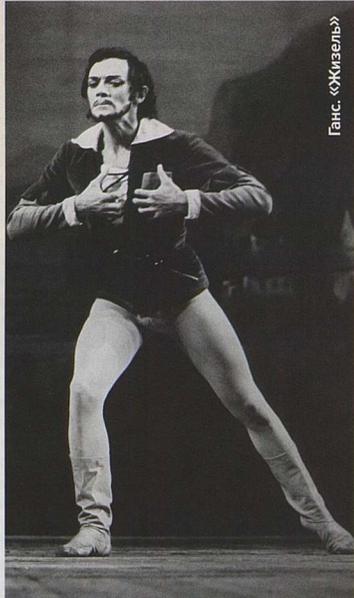
Великий брамин. «Баядерка»



Абдерахман. «Раймонда»



Ганс. «Жизель»



КЛАССИЧЕСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЕ: СИНЬЦЗЯНСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

CLASSICAL CHOREOGRAPHY EDUCATION IN CHINA: XINJIANG INSTITUTE OF ARTS

Коротко об авторе

Оленев Святослав Михайлович, доктор философских наук, профессор, проректор по учебной работе Московской государственной академии хореографии.

Чжан Ин, аспирантка Московской государственной академии хореографии.

About the author

Svyatoslav M. Olenev, doctor of philosophy, professor, vice-rector for academic affairs of FSBEI «Moscow state Academy of choreography».

E-mail: mgah-edu@yandex.ru
119146, Moscow, str. Frunzenskaya 2-ya, d. 5
Zhang Ying, graduate student of FSBEI «Moscow state Academy of choreography». E-mail: 691800807@qq.com

Краткая аннотация на статью

В статье рассматривается современная специфика реализации хореографического образования в одном из ведущих вузов искусств Китайской народной республики – Синьцзянском институте искусств. Описываются особенности реализуемых образовательных программ уровня бакалавриата в области хореографии, анализируются деятельность педагогов и студентов хореографического факультета Синьцзянского института искусств в области сохранения и развития художественно-педагогических традиций китайского народного танца, танцев других народов, а также деятельность по ассимиляции традиций европейских и русской школ классического балета.

Summary of article

The article discusses the modern specifics of the implementation of choreographic education in one of the leading universities of the arts of the people's Republic of China – the Xinjiang Institute of arts. The article describes the features of the implemented bachelor's degree programs in choreography, analyzes the activities of teachers and students of the choreography Department of the Xinjiang Institute of arts in the field of preserving and developing the artistic and pedagogical traditions of Chinese folk dance, dances of other peoples, as well as activities to assimilate the traditions of European and Russian schools of classical ballet.

Ключевые слова:

хореография, хореографическое образование, классический балет, народный танец.

Key words:

choreography, choreographic education, classical ballet, folk dance.

В наши дни в Китайской народной республике сохранение и развитие культуры и искусств, приобщение к лучшим мировым образцам классического искусства являются приоритетными направлениями государственной культурной политики. В полной мере это относится к хореографическому искусству и хореографическому образованию, которым оказывается непрерывная и масштабная государственная финансовая и информационная поддержка. В подобных условиях интенсивно развиваются учебные заведения и хореографические коллективы, включающиеся в активные процессы международного обмена опытом, посылающие за рубеж, главным образом в Россию, своих специалистов и приглашающие авторитетных зарубежных мастеров хореографического искусства к себе [1]. Показательным примером такого развития является Синьцзянский институт искусств, в котором традиции хореографического искусства титульных народов Китая органично переплетены с хореографией малых народностей Китая, классическим балетом Европы в целом и русской балетной школой в частности.

Синьцзянский институт искусств находится в городе Урумчи, столице Синьцзян-Уйгурского автономного района, прославившего по всему Китаю своими уникальными песнями и танцами. Он является единственным многопрофильным вузом искусств в северо-западном районе Китая. В «Программе развития Синьцзянского образования» институт включён в список пяти ключевых художественных учебных заведений и представляет собой один из 31 лицензированных Министерством образования Китая независимых университетов. Системообразующим в Синьцзянском институте искусств является хореографический факультет.

История хореографического факультета Синьцзянского института искусств началась с 1951 года, когда был основан факультет искусств национальных меньшинств. В 1958 году на основе факультета искусств национальных меньшинств был создан хореографический факультет Синьцзянского института искусств. С 1995 года, в контексте процессов развития ровневой структуры китайского образования [2], на факультете открылась программа среднего профессионального хореографического образования, а с 2001 года появились приемственные среднему профессиональному образованию программы бакалавриата.

Хореографический факультет Синьцзянского института искусств занимает лидирующее положение в системе хореографического образования Синьцзян-Уйгурского автономного района. Факультет

большое внимание уделяет отбору абитуриентов с развитым эстетическим чувством, высокими профессиональными данными в области хореографии, творческим мышлением, ведет научно-исследовательскую деятельность по сохранению традиционной культуры танца Синьцзян-Уйгурского автономного района и ассимиляции педагогических традиций европейских и русской школ классического танца.

В последние годы преподаватели и студенты хореографического факультета добились больших успехов, показывая свои творческие достижения на различных танцевальных конкурсах как внутри, в Китае, так и за рубежом, и получили высокие оценки профессиональной общественности. В 2010 году хореографический факультет получил почётное звание «Образцовый объект национальной солидарности» в Синьцзян-Уйгурском автономном районе.

На хореографическом факультете Синьцзянского института искусств основными считаются 4 образовательные программы бакалавриата: Хореографическое образование (педагогический профиль), История хореографии (искусствоведческий профиль), Режиссура хореографии и Хореографическое исполнительство. Выпускники широко востребованы хореографическими коллективами и учебными заведениями Китая.

Программа «Хореографическое образование» появилась на факультете одной из первых и стала системообразующей. Будущие педагоги-хореографы обучаются в традициях китайских и зарубежных школ танца, чему способствуют многочисленные стажировки за рубежом и ассимиляция опыта приглашаемых педагогов. Выпускники программы становятся преемниками богатого наследия многочисленных традиций классического и народного хореографического искусства, чему способствуют дисциплины, ориентированные на преподавание практически всех существующих направлений хореографического искусства: Мастерство танца (по видам), Методика преподавания танца (по видам) и пр. Необходимо отметить, что национальная специфика Синьцзян-Уйгурского автономного района диктует особое внимание к художественному наследию многовековой истории уйгурского народа; уйгурские танцы не только преподают будущим педагогам-хореографам, но и научно исследуют с целью сохранения и реконструкции.

Программа искусствоведческого профиля ориентирована на подготовку не только теоретиков-исследователей традиций хореографического искусства, она сочетает в себе элементы теоретической

и практической подготовки, делающие выпускников способными не только к научно-исследовательской и культурно-просветительской деятельности, но и к участию в постановке, исполнении и преподавании танца. Однако будущие историки хореографии главным образом ориентированы на поддержание и развитие культурной эрудиции населения, на формирование культурного багажа нации, так как преподаванию хореографических дисциплин, исполнению и постановке хореографических произведений посвящены другие образовательные программы.

Но хореографический факультет Синьцзянского института искусств в первую очередь широко известен в Китае и за рубежом за счет уникальных особенностей двух других образовательных программ бакалавриата, которые следует рассмотреть подробнее.

Программа «Режиссура хореографии», открытая в 2005 году, – это направление, изучающее китайскую и европейскую традиции режиссуры хореографии и занимающееся поиском новых двигательных выразительных средств. В процессе освоения программы студенты занимаются научным исследованием и овладением практикой режиссуры хореографии, знакомятся с китайским и зарубежным репертуаром, творчеством ведущих хореографов-постановщиков. Эта программа воспитывает специалистов высшего класса, которые смогут стать хореографами-постановщиками китайских танцев, балетных спектаклей в европейской и русской традициях, а также спектаклей современного танца и заниматься педагогической и исследовательской работой в профессиональных исполнительских труппах, училищах, научно-исследовательских институтах, организациях культуры.

Студенты этого направления должны познакомиться с литературой и искусством Китая, его политической экономией, системно овладеть основной теорией и профессиональными навыками китайского и зарубежного танца, понимать взаимосвязь специальных дисциплин, иметь высокое культурное и художественное воспитание, сильное эстетическое чувство и творческое мышление. Они должны приобрести способность наблюдать, понимать и обобщать жизнь через хореографическое творчество, уметь самостоятельно ставить спектакли и проводить репетиции, быть способными к профессиональному преподаванию и научному исследованию этой области.

Основные дисциплины программы режиссуры хореографии: Режиссура хореографии, Классический тренаж, Техники современного танца. Сочетанный тренаж, Анализ репертуара, Практика постановки танца, Музыка (фортепиано, музыкальный анализ), Теория режиссуры хореографии, Танец (по видам), Методика преподавания танца (по видам) и т. д. Как можно убедиться, спектр изучаемых дисциплин весьма широк, что и определяет востребованность молодых и талантливых режиссёров-хореографов.

Как будущим режиссёрам (хореографам-постановщикам), студентам требуется полностью развивать свои профессиональные способности и навыки режиссуры. Хореографические ансамбли приглашают режиссёров, у которых высоко развито творческое мышление, чтобы создавать новые оригинальные произведения. На китайских телеканалах востребованы режиссёры, которые не только умеют ставить, организовать и координировать, но и умело пользуются телевизионными визуальными эффектами. Это требует от выпускников знания и понимания междисциплинарных связей.

Главная особенность этой программы состоит в том, что студенты много практикуются в процессе учёбы. Преподаватели и студенты начинают заниматься режиссурой и постановкой танца во время занятий, обсуждают особенности технологии. Студенты получают необходимые навыки, а также советы преподавателей для выполнения домашних заданий и фрагментов танца, которые студенты сами ставят.

Программа «Хореографическое исполнительство» открылась в 2007 году. В соответствии с традиционными ценностями Китая, в которых на артиста возлагается моральная ответственность за духовное воспитание зрителя, хореографическое исполнительство требует от студентов высокой профессиональной этики и нравственного здоровья, творческого новаторства, основательного теоретического знания хореографии и актёрского мастерства. Они учатся для того, чтобы стать практическими профессиональными специалистами высокого уровня, которые будут владеть всеми стилями исполнения хореографических произведений разных жанров и направлений. Они должны быть способны оценивать, анализировать и критиковать исполнение хореографических произведений, планировать, организовывать и управлять разнообразными танцевальными представлениями, а также при необходимости – преподавать.

Будущие исполнители изучают такие дисциплины, как Введение в хореографическое искусство, История китайской и зарубежной хореографии, Художественный анализ шедевров танца, Танцевальная эстетика, Анатомия танца, Спортивная физиология, Обучение движениям, Биомеханика спорта, Базовая подготовка классического балета, Маневренность и ритм классического китайского танца, Китайский национальный и народный танец, Современный танец, Инновации в танцах, Мастерство классического китайского танца и т. д.

Выпускники-исполнители могут работать в хореографических ансамблях, в профессиональных хореографических и иных училищах, в музеях искусств, во дворцах молодежи, на производственных и непроизводственных объектах (включение искусства в жизнь трудящихся непосредственно на рабочих местах – оригинальная особенность китайской государственной культурной политики). Выпускники-исполнители могут стать танцорами, заниматься преподаванием, проводить консультации, организовать педагогические репетиции любительского танца для детей и подростков, организовывать корпоративные художественные мероприятия, муниципальные, региональные и государственные праздники.

Для студентов-режиссёров и исполнителей существует уникальная возможность профессиональной практики: ежегодные выпускные представления, внутривузские танцевальные конкурсы и постановки спектаклей. Студенты должны показать себя в постановке и исполнении не только классического европейского репертуара, но и народных танцев ряда титульных и малочисленных этнических групп Китая – ханьцев, уйгуров, корейцев, монголов, тибетцев, казахов, таджиков и узбеков. Кроме того, изучаются и ставятся индийские, испанские танцы, танцы многих других народов, не представленных в составе населения Китая.

За последние годы копилка уникальных постановок студентов и педагогов хореографического факультета пополнилась рядом спектаклей, немедленно завоевавших любовь публики и вошедших в постоянный репертуар института:

- танцевальная поэма «Музыкальный ритм шёлкового пути»;
- одноактный балет «Почему так алеют цветы?»;
- танцевальная поэма «Впечатление Мешрепа»;
- «Кровные братья»;
- балетный спектакль «Элла Нур Хан»;
- балетный спектакль «Золотая цепь»;
- балетный спектакль народности сибиряков «Сили мама»;
- казахский балетный спектакль «Лебедь»;
- современный балетный спектакль «Искать любовь» и т. д.

Успех всех этих постановок был достигнут настойчивостью и усилиями всего факультета хореографии, а также заложил твердую основу для следующих творений и более крупных балетных спектаклей. Эта серия спектаклей отражает то, что хореографический факультет Синьцзянского института искусств сохраняет и развивает национальную культуру народов Китая и обращает внимание на современные тенденции в хореографическом искусстве.

В процессе учёбы студенты имеют шанс участвовать во многих больших художественных проектах, таких как Китайский международный национальный танцевальный фестиваль, церемонии открытия спортивных соревнований, в хореографических конкурсах федерального и регионального значения. Во время художественной деятельности студенты не только приобретают профессиональный опыт, но и повышают профессиональный уровень через взаимодействие с зарубежными художественными труппами, выступают на территории Китая и за рубежом.

Как можно убедиться, хореографический факультет Синьцзянского института искусств – активно функционирующее и развивающееся самобытное явление современной китайской культуры, твердо придерживающееся принципа ассимиляции различных культурных традиций при условии сохранения традиционных культурных ценностей своей страны. Деятельность педагогов и студентов хореографического факультета Синьцзянского института искусств наглядно демонстрирует, что художественную специфику национальных искусств можно сохранять в условиях активного взаимодействия между народами без потери уникальности и без размывания ее глобализационными мультикультуралистскими тенденциями.

Список использованной литературы

1. Го Шэнцзянь. 60 лет истории художественного образования: Монография (на китайском языке). – Чаньша: Хунаньское университетское изд-во, 2009. – 187 с.
2. Су Сюэюань. Образование в Китае – реформы и новшества (на китайском языке). – Пекин: Межконтинент. изд-во Китая, 2002. – 190 с.

Арабеск – 2020



Лири Вакабаяси
и Кубаныч Шамакеев
Фото Юрия ЧЕРНОВА

Открытие конкурса «Арабеск» в 2020-м году состоялось уже шестнадцатый раз и было посвящено юбилею его художественного руководителя Владимира Васильева. В своем знаменитом балете «Анюта» на сцену вышел сам мастер. Успех всего спектакля стал прекрасным началом конкурса, который вполне можно считать победой Терпсихоры над covid-19. Из потерь, наверное, главной стало отсутствие зрителей на конкурсных просмотрах, а также на церемонии награждения лауреатов и их финальном гала-концерте. Зато численность зрителей многократно возросла благодаря интернет-трансляциям.

В Пермь съехались юные (младшая группа) артисты и конкурсанты старшей возрастной категории из Воронежа, Кызыла, Москвы, Нижнего Тагила, Санкт-Петербурга, Уфы, Челябинска. Большую группу конкурсантов составили представители самой Перми, ее хореографического училища и балетной труппы театра имени П.И. Чайковского.

«Арабеск» имеет статус открытого соревнования, предполагающего возможность участия в нем не только граждан России.

В Перми всегда выступали соискатели наград из стран СНГ, Японии, Южной Кореи. В прошлом географию расширяли американцы и итальянцы.

В этот раз закрытые границы сделали возможным участие только для тех танцовщиков дальнего зарубежья, кто учится или работает в России. Так в список конкурсантов попали, к примеру, Каролина Моисеева (Аргентина), Мушег Аветисян (Армения), Михаил Киминос (Греция), Шамакеев Кубаныч (Кыргызстан), Мелина Фидан (Турция), Алгрен Асмус (Финляндия), Лири Вакабаяси (Япония).

Конкурсная программа изменений не претерпела. Она по-прежнему состояла из трех туров. На первом и третьем царил классика. Вероятно, она была особенно сложной для артистов, которые все прошедшие месяцы с трудом пытались сохранить форму в условиях «удаленных классов» и отсутствия театральных спектаклей. И все же конкурсанты смело ринулись в бой, штурмуя самые сложные вариации наследия.

Участники балета «Анюта» после спектакля

Фото Андрея ЧУНТОМОВА



Оценивало их выступления жюри в составе председателя Владимира Васильева, членов: Александра Могилёва, Юрия Петухова, Антона Пимонова, Татьяны Предеиной, Марианны Рыжковой, Владимира Толстухина.

«Юниоры», как обычно начавшие просмотры, не пасовали перед «сеньорами». Дарья Быкова, Дарья Чугунова, Юлия Хрусталева и особенно Диана Товтыч – пермские ученицы – сразу установили довольно высокую планку конкурсных оценок. Неудача, постигшая Быкову при исполнении вариации Джанини («Наяда и рыбак»), не выбила ее из равновесия. Девушка отыгралась на вариации с колокольчиками («Бахчисарайский фонтан»). Также несколько исправил негативное впечатление от своего Альберта (вариация II акта «Жизели») ее одноклассник Лев Пономарев. Вариация Колена («Тщетная предосторожность») была исполнена им более качественно, хотя парню, с трудом справляющемуся с волнением, и здесь еще придется, как минимум, добиться стабильности сложных прыжков. Дарья Чугунова аккуратно исполнила вариации из балетов «Талисман» и «Пахита». Свои достижения она подтвердила на II туре вариацией Авроры («Пробуждение Флоры») и в финале – вариациями солистки из Grand pas «Дон Кихота» и Сванильды («Коппелия»).

Любопытно было смотреть дуэты, составленные из партнеров разных возрастных групп. Сравнение подготовки ученицы Ульяны Мокшеевой и артиста театра Алгрена Расмуса в pas de deux Жизели и Альберта оказалось вполне уместным. Хотя Ульяне, при ее хорошем чувстве позы, можно было пожелать большей пластической свободы. А Алгрена с его достоинствами мягких ног – хорошей «заноски» и неплохого вращения, меньше формализма в танце. Вторым смешанным пермским дуэтом стали Виктория Сингур (младшая группа) и Марат Сафин (старшая группа). В pas de deux Сванильды и Франца («Коппелия») они были вполне сопоставимы с художественной и технической точкой зрения.

Весьма успешно выступила музыкальная Татьяна Коновалова из Челябинска, представшая изыщной Зошукой (хор. В. Васильева) и выразительной Аспичией («Дочь фараона»).

Среди участников младшей группы с самого первого выступления фаворитами стали студенты Московской государственной академии хореографии Иван Сорокин и Богдан Плешаков.

На протяжении всего конкурса Иван шел ровно, уверенно, лишь усиливая зрительские восторги, хотя на жанровое разнообразие его вариации из «Тщетной предосторожности», «Grand pas classique», «Коппелии», «Чиполлино» (Граф Вишенка), «Венецианского карнавала» особенно не претендовали. Широту амплуа похвально решил продемонстрировать Богдан, выбравший вариации Франца, Колена, Армена («Гаянэ»), Щелкунчика-принца (хор. Вайнонена), Купца (pas d'esclave «Корсара»). Оба юноши порадовали и исполнением современной хореографии. Миниатюра «Подросток» (муз. Гари Глиттера, хор. Георгия Гусева) оказалась близкой образными и техническими задачами Плешакову, Сорокин же раскрылся как думающий артист в очень интересном номере «Шут», поставленном Алессандро Каггеджи на старинную итальянскую музыку.

Сенсационное открытие конкурсных подмостков – в Нижнем Тагиле живы мечта о балетной сцене и соревновательные амбиции. Тем не менее выступление Полины Завьяловой в классической программе (вариации из пейзажного pas de deux «Жизели» и Кармен из «Кармен-сюиты» А. Алонсо), бесспорно, было неосмотрительным. Тогда как solo «Не судьба», поставленное Ольгой Герасимовой на музыку Инны Желанной, выигрышно продемонстрировало творческие возможности Полины. Вот что значит трезво соотносить себя с контекстом и правильно выбрать путь в искусстве!

Когда в борьбу вступили конкурсанты старшего возраста, интрига накалилась. Прекрасно, что техническими проблемами отнюдь не озабочены темпераментные Мушег Аветисян, Арутюн Аракелян, Ксения Орел, Ксения Ринг. Наталья Пивкина блистала не вулканическим темпераментом, а опрятностью классической лексики, грацией и умением воплотить танцем образы изысканной принцессы Авроры, царственной богини охоты Дианы, игривой Ваханки или трогательно-просветленной Маши («Щелкунчик», хор. В. Вайнонена).

Еще большую пищу для размышлений об образности танца дали выступившие в дуэтах Александра Криса и Юрий Выборнов (вне конкурса), Исмаилова Камилла и Субедей Дангьт, Лири Вакабаяси и Кубаныч Шамакеев. А это именно то, что так востребовано балетной современной сценой.

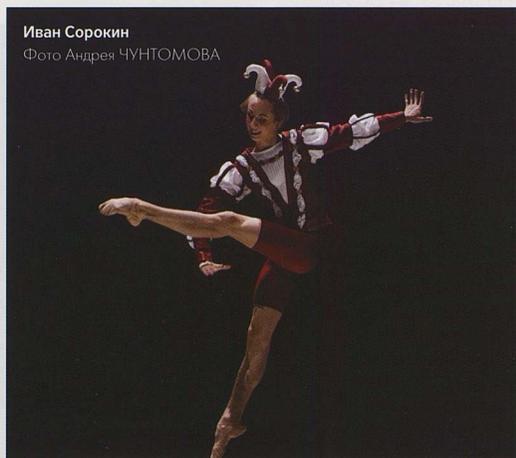
Александр МАКЦОВ

Современная хореография на втором туре

По правилам конкурса «Арабеск» на втором туре участники помимо классики должны показать владение современной хореографией, то есть исполнить номер на основе «модерн, джаз-танца, свободной пластики или другого стиля на музыку любого композитора, поставленного не ранее 2014 года», как сказано в буклете. Требование закономерное: репертуар балетных театров и танцевальных коллективов составляют произведения разных пластических стилей. Да и сам классический танец вообрал в себя немало «неологизмов», рожденных различными течениями XX и XXI века.

Специалисты по современным направлениям танца могут упрекнуть «классиков» в эклектике – смешении элементов разных стилей и будут неправы. Артисты балета, как и ученики балетных школ, вовсе не обязаны профессионально владеть разными пластическими течениями. Их предназначение – классический танец в академически чистом виде и в современных модификациях.

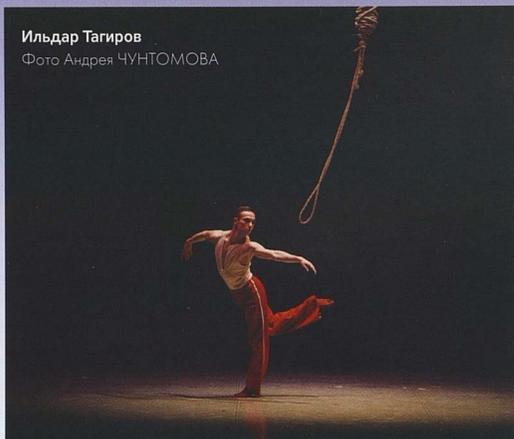
В области хореографии «нетрадиционной» для «классиков» все без исключения конкурсанты показали разнообразные умения. В первую очередь, это раскованность тела, «бескостная»



Иван Сорокин
Фото Андрея ЧУНТОВОВА

Ильдар Тагиров

Фото Андрея ЧУНТОВОМОВА



спина, вихляющие части корпуса, кульбиты, шпагаты, прочие акробатические трюки и т. д. Технические достижения танцовщиков бесспорны, но зачастую их демонстрацией все и ограничивалось.

Повинны в том не исполнители, но авторы-хореографы: не сумев внятно передать свой замысел или вовсе не имея такового, они довольствовались заштампованным набором телодвижений. Такие композиции оказывались удручающе однообразными и скучными. На их фоне выигрышно смотрелись номера, хоть и не особенно оригинальные, но с ясным образным смыслом. Здесь и исполнители выглядели уже не ловкими гимнастами, но выразителями определенных художественных задач.

Вот несколько примеров.

Клоунасса-эксцентрик Дарья Быкова в пародийной «Тарантелке» (хор. А. Панфиловой).

Многоликий Иван Сорокин – «Шут» (хор. А. Каггеджи).

Брошенная возлюбленным невеста Полина Завьялова («Не судьба», хор. О. Герасимовой).

Обреченная быть куклой Елизавета Ульяненко («Шкатулка», хор. А. Шикиной).

Трогательная Наталья Пивкина («Последний лист», хор. С. Косыгина).

Стильная и в любовной тоске Ксения Ринг в номере собственного сочинения «Без него».

Погруженная в неоклассический сон, мечтательная Александра Криса («Ноченька», хор. М. Яцевич).

Бурно переживающая личную драму Елизавета Таранда («Трепет», хор. А. Меркурьева).

Сдержанная и в горе Ксения Бондалетова («Чужая», хор. А. Мугиновой).

Безутешная героиня Мелины Фидан («Despair», хор. С. Мериц).

Отчаянно смелый в «Аркадской песне», начиненной акробатическими турдефорсами, Михаил Киминос (хор. В. Цуграни).

По контрасту с ним – безмятежный гуляка Богдана Плешакова («Подросток», хор. Г. Гусева).

С улыбкой открывает мир и себя в нем Тамила Шишкалова («Легкое дыхание», хор. Д. Антипова).

Особняком стоят два жанровых номера, решенные в комедийном ключе (оба в хор. Т. Василеной). В первом неугомонная, жаждущая действий Баба-Яга Ксения Орел оборачивается актрисой, со вкусом играющей «возрастную» роль. Второй даже не номер, а мини-балет «Ну, погоди!» (по мотивам популярного мультфильма), где бесшабашный, но невезучий Волк Арутюна Аракеляна терпит поражение от невозмутимого, но вполне заурядного Зайца Анны Гончаровой (в конкурсе не участвует).

Неожиданно разнообразными по жанрам и содержанию оказались дуэты. Женские (точнее, девические) представляли то двумя разделенными крыльями (Юлия Хрусталева и Дарья Чугунова, хор. А. Бусько), то соперницами, борющимися за обладание короной (Анастасия Каплина и не участвующая в конкурсе Адель Кашапова, хор. Ю. Бачевой), то материализовавшейся музыкой (хор. М. Солобоевой). Все исполнительницы достойно справились с поставленными перед ними задачами.

Но стоило рядом с женщинами появиться мужчинам, как разгорелись нешуточные страсти. Сложные взаимоотношения героев передали каскадами немислимых поддержек и телесными судорогами.

Ульяна Мокшеева и Расмус Алгрэн («Врастая в землю», хор. П. Глухова).

Виктория Снигур и Марат Сафин («Вертикаль», хор. А. Бусько).

Камилла Исмагилова и Субедей Дангыт («Не там», хор. Д. Вергизовой).

Лири Вакабаяси и Кубаньч Шамакеев («Наедине», хор. Ю. Репичиной).

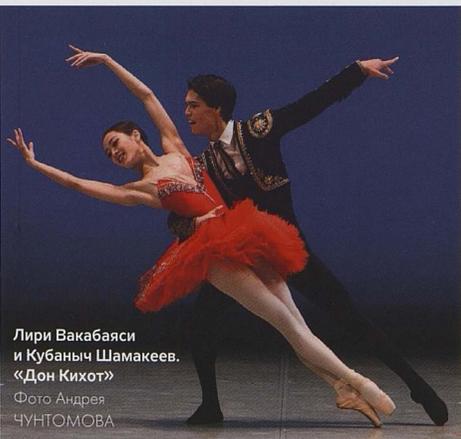
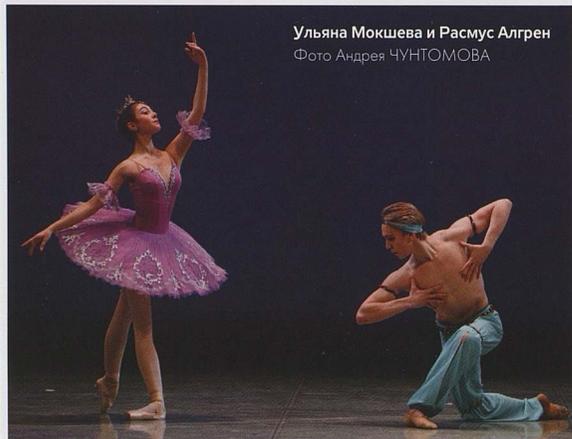
Исключение составил номер «Рикшет» (хор. Э. Фаски), где Лев Пономарев и Ирина Чадова (в конкурсе не участвует) разыграли юмористическую историю.

Многие номера современной программы участвуют еще и в конкурсе хореографов.

Ольга РОЗАНОВА

Ульяна Мокшеева и Расмус Алгрэн

Фото Андрея ЧУНТОВОМОВА



Лири Вакабаяси и Кубаньч Шамакеев.
«Дон Кихот»

Фото Андрея ЧУНТОВОМОВА

Конкурс работ современной хореографии

На этом конкурсе было просмотрено 50 номеров. И здесь наметилась такая явная тенденция – хореографы, еще не набравшие должный арсенал хореографической лексики, уже начинают ставить и ставят чаще всего на себя. Это приехавшее поколение из не очень профессиональных людей, которые не нацелены на развитие профессии, то есть развитие постановочной работы через хореографию. Они не показали даже взаимодействия партнеров в танце.

Среди представленных дуэтов нередко один из его участников и есть постановщик этого номера. Скорее всего, это идет от канала ТНТ и их танцевальной программы, такое своеобразное мышление, что вот здесь мы прокувыркаемся, здесь мы сделаем сальто и т. д. Все проходит через собственное исполнение своих номеров, но когда происходит перестановка на другого, то получается хуже, так как все было подстроено под возможности постановщика. И тогда возникает вопрос, что хореограф может ставить только то, что может танцевать сам. Таким образом, в движении не видно развития и перехода одного движения в другое. Все это свидетельствует о том, что собственно хореография утрачивает свои позиции в плане основного выразительного средства. А в лексике больше всего использовались партнерные положения – это просто сейчас поветрие какое-то, к тому же использовалось большое количество трюков. Почему это считается высшим пилотажем? Но ведь любая телевизионная программа – это шоу, и художественный результат здесь не главный. На этом конкурсе преобладали номера, в которых меньше было в технике брейка, а больше использовались пар-

терные движения и перекаты. Это своеобразный срез сезона, при этом встречались, но не доминировали номера с использованием театральных приемов.

Что касается тематики, то очень порадовало, что упаднические, депрессивные состояния из произведений постепенно уходят. Как ни странно, сейчас жизненная ситуация отнюдь не из простых, но несмотря на это, наоборот, было больше света в постановках.

Помимо всего прочего, было мало дуэтов. Были массовые номера, использовались групповые (это 3-4 человека) или соло. А дуэтов, именно как выстраивания взаимоотношений в паре, было мало. Вот чем, например, привлекателен номер Юлии Репициной: там были отношения человеческие, хорошо проработанные. Это пример того, когда хореограф работает с танцовщиком и понимает его возможности. В ее работах было видно, что и танцовщики понимают, о чем они танцуют. А были дуэты, которые существовали несколько формально, просто танцуют вдвоем, но настоящего диалога между исполнителями нет, по всей вероятности, они не выстроены хореографом, и потому внутреннего контакта между исполнителями не просматривается.

В этом конкурсе у СТД есть свои премии, именно для конкурса современной хореографии, и были конкурсы, когда мы были вынуждены делить эти премии, потому что было много интересного. А были конкурсы, когда награждали по принципу: сколько премий, столько людей и хотелось отметить. Здесь было несколько иначе.

Ольга КОРАБЛИНА

ИТОГИ КОНКУРСА «АРАБЕСК-2020»

результаты основного конкурса

Гран-при – Приз имени Екатерины Максимовой не присужден.

Младшая группа

Девушки

Первая премия не присуждена.
Вторую премию поделили
Виктория Снигур (Россия, Пермь),
Диана Товтын (Россия, Пермь).
Третью премию поделили
Дарья Чугунова (Россия, Пермь),
Ульяна Мокшева (Россия, Пермь).

Юноши

Первая премия не присуждена.
Вторая премия – Иван Сорокин (Россия, Москва).
Третья премия не присуждена.

Старшая группа

Женщины

Первая премия не присуждена.
Вторая премия – Лири Вакабаяси (Япония).
Третью премию поделили
Камилла Исмагилова (Россия, Казань),
Александра Криса (Россия, Москва).

Мужчины

Первая премия – Кубаныч Шамакеев (Кыргызстан).
Вторая премия – Субедей Дангыт (Россия, Кызыл).
Третью премию поделили
Расмус Алгрен (Финляндия),
Марат Сафин (Россия, Пермь).

Итоги конкурса современной хореографии

БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ

Первая премия – Юлия Репицина (Россия, Челябинск)
за постановку номера «Наедине».
Вторую премию поделили:
Алексей Бусько (Украина) за номер «Вертикаль»,
Илья Козичев (Россия, Вологда) за номер
«О главном мне не успели сказать. О главном я не успею...»
Третью премию поделили:
Дарья Фотина (Россия, Санкт-Петербург) за номер
«Последний сон Офелии»,
Александра Сафронова (Россия, Санкт-Петербург) за номер «Сова».

ИСПОЛНИТЕЛИ

Первую премию поделили:
Лири Вакабаяси (Япония),
Кубаныч Шамакеев (Кыргызстан).
Вторую премию поделили:
Элина Кавалерова (Россия, Санкт-Петербург),
Ильдар Тагиров (Россия, Йошкар-Ола).
Третью премию поделили:
Данил Паршаков (Россия, Пермь),
Максим Паршаков (Россия, Пермь).



23 ДЕКАБРЯ 2020 ГОДА В РЕЖИМЕ ON-LINE СОСТОЯЛАСЬ XVIII ГЕНЕРАЛЬНАЯ АССАМБЛЕЯ МЕЖДУНАРОДНОЙ ФЕДЕРАЦИИ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

В ПЛЕНАРНОМ ЗАСЕДАНИИ ПРИНЯЛИ УЧАСТИЕ:

1. Международный балетный конкурс, Варна
2. Международный конкурс артистов балета и хореографов, Москва
3. Международный балтийский балетный конкурс, Рига
4. Международный конкурс-фестиваль «TANZOLYMP», Берлин
5. Молодежный конкурс балета «Гран-при Америки», Нью-Йорк
6. Международный конкурс балета, Сполето
7. Корейский международный конкурс балета, Сеул
8. Международный конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира», Сочи
9. Международный конкурс балета «Гран-при Сибири», Красноярск
10. Международный балтийский балетный конкурс, Рига
11. Международный конкурс балета Валентины Козловой, Нью-Йорк
12. Международный конкурс балета, Джексон
13. Международный конкурс балета «Орлеу», Алматы
14. Международный конкурс балета «Гран-при Киева», Киев
15. Международный конкурс балета, Хельсинки.

А также:

генеральный директор федерации С.А. Усанов (Россия, Москва);
заместитель генерального директора О.Г. Алекса (Россия, Москва);
заместитель генерального директора Г. Риччи (Италия, Генуя);
руководитель информационной службы В.И. Уральская (Россия, Москва);
ответственный секретарь федерации Е.А. Ширяева (Россия, Москва).

Пленарное заседание приветственным словом открыл генеральный директор федерации Сергей Усанов. Далее он объявил, что из 22 конкурсов – членов международной федерации присутствуют 15. Таким образом, имеется необходимый кворум для легитимности принятия решений на ассамблее. Он также проинформировал участников ассамблеи о состоявшихся конкурсах в 2020 году и общей ситуации с конкурсной деятельностью в мире за истекший период времени в обстановке глобальной пандемии. После чего пригласил делегатов – полномочных представителей конкурсов – членов федерации к обсуждению вопросов, обозначенных в повестке дня.

Обсудили:

1. Календарь балетных конкурсов на 2021-2022 гг.

Международный конкурс-фестиваль «TANZOLYMP» в Берлине	18–23 февраля 2021
Международный конкурс балета В. Козловой в Нью-Йорке	8–18 марта 2021, он-лайн
Международный конкурс балета в Киеве	9–11 мая 2021
Корейский международный конкурс балета в Сеуле	21–26 июня 2021
Международный конкурс балета в Сполето	июнь или после 12 июля 2021 (уточнить)
Международный балтийский конкурс балета в Риге	9–14 августа 2021
Международный балетный конкурс Ю. Григоровича в Сочи	30 сентября – 6 октября 2021
Международный конкурс и фестиваль «Орлеу» в Алматы	октябрь–ноябрь 2021
Международный конкурс балета в Красноярске	15–25 ноября 2021
Международный конкурс балета в Хельсинки	30 мая – 6 июня 2022

Международный балетный конкурс в Варне	15–25 июля 2022
Международный конкурс артистов балета и хореографов в Москве	Возникает вероятность переноса конкурса на 2022 год

Международный конкурс балета в Джексоне 10–24 июня 2023

2. Информационную деятельность федерации

В.И. Уральская обозначила основные текущие вопросы деятельности по освещению балетных конкурсов, входящих в состав федерации. Руководство федерации оповестило о создании нового, современного сайта. Для обновления и информационного насыщения сайта от конкурсов была запрошена презентационная папка, в которую должны входить:

- логотип конкурса в хорошем качестве;
- описание конкурса, включая историю;
- информация о руководителях конкурса, включая фото;
- актуальная контактная информация;
- новости и другая информация по усмотрению самого конкурса.

Информацию направлять на адрес aleksa.o@mail.ru до 20 января 2021 года.

3. Репертуарную политику конкурсов в младших возрастных группах

В связи с довольно частыми случаями на конкурсах в младших возрастных группах появления на сцене юных участников конкурса с непосильными для их возраста и уровня профессиональной подготовки вариациями, выражающегося в некачественном исполнении программы, приносящего определённый вред нормальному воспитанию и развитию молодого артиста балета и могущего способствовать развитию физических аномалий в детском возрасте, было рассмотрено предложение С.А. Усанова об основных критериях репертуара в младших возрастных группах конкурсов – членов федерации в целях приведения в соответствие конкурсных программ основным требованиям и уровню сложности репертуара в хореографических учебных заведениях этих возрастов. Чтобы конкурсные программы стали продолжением учебного процесса и помощником в профессиональном воспитании молодых артистов. По итогам рассмотрения этого предложения принято решение предоставить всем конкурсам разработанный специалистами перечень вариаций, рекомендуемых для включения в программы младших возрастных групп по усмотрению самих конкурсов.

4. Профессиональное продвижение лауреатов конкурсов

Обсуждался вопрос повышения заинтересованности молодых исполнителей в участии в балетных конкурсах, популяризации имён новых лауреатов непосредственно самими конкурсами, их договорённостей с театрами или фестивалями на приглашение победителей для выступлений в концертах или театральных постановках. Было также внесено предложение ежегодно, начиная с 2022 года, проводить гала-концерт победителей конкурсов (январь–февраль), входящих в федерацию по завершению календарного года. Было решено продолжить консультации по этой проблеме в наступающем 2021 году. На этом XVIII Генеральная ассамблея Международной федерации балетных конкурсов завершила свою работу. Следующая, девятнадцатая, генеральная ассамблея запланирована на начало октября во время проведения Международного конкурса Юрия Григоровича «Молодой балет мира» в г. Сочи.

PS. Международная федерация балетных конкурсов выражает большую благодарность ФГБУК «Росконцерт» за предоставление технической возможности проведения генеральной ассамблеи.

РЕЗУЛЬТАТЫ ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ В НОМИНАЦИИ «КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ»

Младшая группа

Девушки

1 премия не присуждена
Ульяна Васильченко (Москва) – 2 премия
Дарья Чугунова (Пермь) – 3 премия

Юноши

Иван Сорокин (Москва) – 1 премия
Богдан Плешаков (Москва) – 2 премия
Иван Одинцов (Якутск) – 3 премия
Егор Рачин (Санкт-Петербург) – 3 премия

Старшая группа

Женщины

Елена Свинко (Красноярск) – 1 премия
Александра Криса (Москва) – 2 премия
Алеся Лазарева (Москва) – 3 премия
Ксения Орел (Москва) – 3 премия

Мужчины

Георгий Болсуновский (Красноярск) – 1 премия
Арутюн Аракелян (Москва) – 2 премия
Тимур Дымчиков (Улан-Удэ) – 2 премия
Олег Карацев (Москва) – 3 премия

Специальные премии

«За лучшую хореографию номеров, специально поставленных для конкурса»

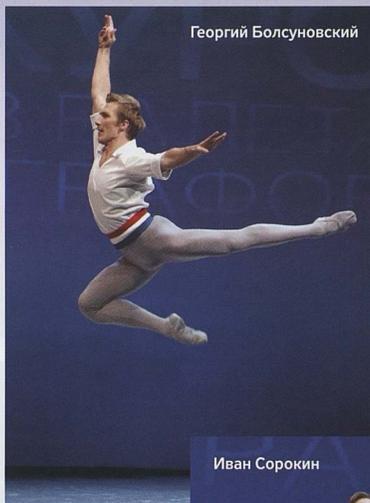
Алессандро Каггеджи (Казань) за номер «Шут»
Юлия Репицына (Челябинск) за номер «Хокку о гейшах»

«За успешную подготовку участника конкурса»

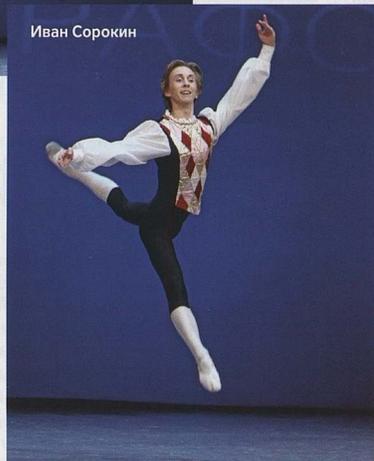
Валерий Викторович Анисимов (Москва)
Жанна Владимировна Богородицкая (Москва)
Александр Эдуардович Куимов (Красноярск)
Вера Николаевна Суворецева (Красноярск)

«За партнерство»

Юрий Выборнов (Москва)
Марчелло Пелиццони (Красноярск)



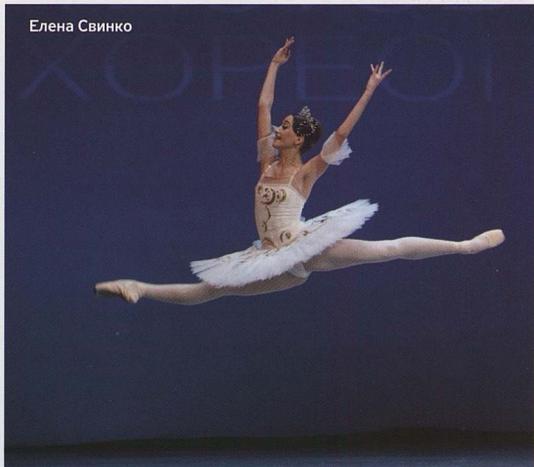
Георгий Болсуновский



Иван Сорокин



Ульяна Васильченко



Елена Свинко



Балет и зритель.

Дети – зрители будущего

Сергей Усанов – генеральный директор Международной федерации балетных конкурсов: С подачи журнала «Балет» стало доброй традицией проводить на этом, и не только на этом, конкурсе круглые столы по разным проблемам хореографического искусства. Мне хотелось бы поблагодарить компанию «Содружество» при «Росконцерте», благодаря которой был организован этот конкурс в столь непростых условиях пандемии. И хотел бы также поблагодарить редакцию журнала «Балет» и Валерию Иосифовну лично за то, что был организован этот круглый стол. Сегодня мы будем обсуждать проблему детского зрителя – будущего зрителя балетного спектакля. Хочу передать слово Валерии Иосифовне Уральской, которая будет вести круглый стол.

Валерия Уральская – главный редактор журнала «Балет»: Как вы уже поняли, тема была выбрана неслучайно и была вызвана проблемой, которая не сегодня возникла и для всех нас очень важна. Это проблема взаимодействия между хореографическим искусством и зрителем. А так как мы должны думать о зрителе будущего, то так и возникла тема «Дети – зрители будущего». Проблема не случайна, так как мы живем в период слома всей жизни: в политике, идеологии, в науке и технике, и, соответственно, в искусстве. Надо сказать, что эта проблема возникает периодически в истории – сегодня она не нова. Возникла она на рубеже XIX–XX веков с появлением искусства модерна; в двадцатых годах прошлого века, когда решали, каким быть театру в России, какие тенденции стоит развивать, а что не принимать. Возникла она в 50–60-х годах. И вот она возникла вновь. Это вопрос сохранения традиционного академического искусства и тех новых направлений, которые, когда возникают,

считают, что главная их задача – уничтожение предшествующего. Не утверждение какого-то своего «я», а именно в активной агрессии против того, что уже существует. Хотя возникающее искусство уже впитало в себя все, что было создано культурой мира и только поэтому имеет ту нишу, которая позволяет развиваться новому. Я недавно читала брошюры 1923 года, в которых Волынский и Радлов, не сговариваясь друг с другом, писали о том, как новое искусство, возникшее на рубеже XIX–XX веков, в спорах пыталось уничтожить искусство прошлого – искусство академическое и классическое. Время изменилось, а те же споры остались и идут в достаточно активной форме. Недавно это перешло на уровень популяризации: в газете «Вечерняя Москва» появилась статья «Зачем нам мамыны сказки?», где автор противопоставляет мамыны и новые сказки, утверждает, что дети не воспринимают старые сказки, они иначе ощущают время, им чужды эти образы, динамика развития действия, они не понимают о ком и о чем эти сказки. Поэтому им гораздо ближе сказки, которые сочиняют сегодня, хотя они часто не имеют художественной ценности. И, например, Смешарики как герои сказок детям намного ближе. Сказка нашла в балете свое идеальное воплощение. Сказка – это мудрость времен мира, в разных странах существуют схожие сюжеты, окрашенные своим национальным колоритом. Как же должна сказка воплощаться в балете, какие аспекты должны учитываться, может ли она «переодеваться» в Смешариков? Это для балета и для хореографии в целом насущные вопросы. Поэтому я обратилась к вам с этой темой. Я понимаю, что журнал «Балет» не сможет найти какое-то определенное решение. Но мы можем вместе проанализировать ситуацию, и это как-то скажется на решении непростых

вопросов в развитии искусства. Это необходимо для того, чтобы балет оставался не просто красивым искусством и радовал глаз, но и обновлял умы и заставлял думать. Красивое искусство должно сохранять себя, понимая и поддерживая то, что развивается сегодня в новом мире с новыми зрителями – с детьми. Это связано и с вопросами обучения, и с жизнью театров, хореографических коллективов. Поэтому я призываю вас выполнить свою задачу и принять участие в обсуждении достаточно острой проблемы конфликта поколений на стыке времен.

Я хочу начать с мэтров хореографического искусства и попросить Вас, Андрей Борисович, начать эту дискуссию, потому что именно Вы поставили не один детский спектакль на самые разные темы.

Андрей Петров – художественный руководитель и главный балетмейстер театра «Кремлёвский балет»: Театр – это базовая основа культуры общества, а не просто услуга. И сказки, народное творчество – это тоже основы общества. Нельзя отменять культурные основы общества. Наш театр ориентирован на семью (сейчас ведь в театр ходят семьями). Мы стараемся делать качественные, хорошие спектакли, чтобы и родители, и дети были довольны. Но если спектакль оставляет разочарование у детей – может быть, стоит говорить о неубедительной музыкально-хореографической драматургии. Детскими спектаклями должны заниматься профессионалы, а не случайные люди. Они должны иметь соответствующее образование, пройти определенный путь в искусстве. Ведь и Петипа, и Горский, и Иванов, и Григорович – высокопрофессиональные хореографы, это философы, которые давали нам определенное мировосприятие. Благодаря таким личностям театр влияет на зрителя опосредованно, он расширяет кругозор, интеллектуальное мышление. А наша искусство отличается тем, что оно служит красоте, раздвигая эмоциональные горизонты. Надо, чтобы это понимали люди, от которых зависит жизнь театра, его репертуар. Важно, чтобы театр имел соответствующую машинерию и спецэффекты. Чтобы это давало ему возможность превосходить по качеству оформления любое шоу. Детский театр должен быть. Мы должны воспитывать детей, так как школа во многом сняла с себя эту обязанность. И я знаю, что театр влияет – даже дошкольники, бегаящие по залу, потом вдруг садятся и замирают.

Главное – первоначальный посыл, который во многом утерян. Как относиться к балетному театру? В свое время ведь поставили вопрос о закрытии Большого театра, но Ленин сказал: «Вы, видимо, не понимаете, что такое театр и какое влияние он оказывает на человека». И кончилось выделением дров и бархата на сценический занавес. Хотелось бы, чтобы современными чиновниками было пересмотрено отношение к театру, особенно в этот тяжелый момент, когда театр не может работать в нормальном режиме. Все мы боремся за то, чтобы артисты выходили на сцену, а в зале был зритель. Хотелось бы, чтобы нас поддержали и люди, пишущие о балете. Ведь еще Новерр говорил, что балет – это искусство, которое может сравниться по глубине с Шекспиром.

В.И. Уральская: Спасибо большое, Андрей Борисович. Я бы хотела чередовать докладчиков по их роли, которую они выполняют в нашем искусстве. Поэтому сейчас я представляю слово Наталии Зозулиной – заведующей кафедрой балетоведения Академии русского балета имени А. Вагановой. Она – ученый, историк, автор очень большого количества книг по балету и его истории.

Н. Зозулина: Спасибо, Валерия Иосифовна. Конечно, детская тема – не совсем моя. Но я постараюсь рассказать, что происходит с детскими балетами в Петербурге. Должна сказать, что всем нам известные коллективы нашего города, конечно же, не могут обойтись без детского репертуара. Но дело в том, что детским репертуаром считается высокая классика – «Спящая красавица»,

«Щелкунчик», «Дон Кихот», «Золушка». Другого детского репертуара нет. Но здесь мы говорим о том, что должны создаваться и собственно детские балеты. Потому что дети должны иметь свой репертуар именно детских балетов. В нашем городе есть муниципальный детский театр балета. Создан он уже тридцать лет тому назад энтузиастами – артистами Кировского театра, которые до сих пор стоят по главе его. Это Анатолий Никифоров и Людмила Сафонова, которой недавно исполнилось девяносто лет. Они авторы-балетмейстеры всех идущих там спектаклей. У них в репертуаре есть и оригинальные детские балеты – «Дюймовочка», «Принцесса на горошине», «Золотая рыбка», и высокая классика – «Спящая красавица», «Щелкунчик». Но, к сожалению, жизнь этого детского театра очень трудна: маленькая труппа, редкие выступления. И, конечно же, такое положение дел не способствует привлечению детей к искусству балета. Если мы отойдем в более профессиональное русло, то увидим, что академия Вагановой, кроме традиционного «Щелкунчика», который идет под Новый год, включает в свой репертуар балет «Фея кукол». Его показывают осенью, зимой, весной – в любое время года. Иногда как выпускной спектакль. Этот балет идет только у нас – это своего рода детский эксклюзив.

Что касается больших театров. Мариинский театр обходится взрослым репертуаром. Там была попытка создания детского спектакля по мотивам «Маугли» (точно не помню название, по-моему, «Джунгли»). Но попытка крайне неудачна – балет не прошел и одного сезона. Видимо, поэтому театр отказался от идеи детского спектакля – сейчас в утреннее время там идут классические спектакли. Но зато в Мариинском театре есть просветительские программы: концерты, которые сопровождаются лекциями.

Что касается Михайловского театра. То там есть один детский балет – «Чиполлино». Спектакль знаковый для детского репертуара, идущий во многих театрах страны. Остальные спектакли – из взрослого репертуара. Например, недавно поставленные «Копеллия», «Тщетная предосторожность».

А вот что касается балета «Золушка» (он идет и в Мариинском, и в Михайловском театрах). Для меня «Золушка» – это, прежде всего, детский балет. И я против того, чтобы трактовать эту историю как нечто взрослое. Конечно, каждый хореограф имеет право на свое видение. И Рудольф Нуреев, и Алексей Ратманский трактовали его по-взрослому. Но все-таки, если делать из него взрослый балет, то получается, мы лишаемся важного спектакля для детей. Когда «Золушка» Ратманского сменила на сцене Мариинки «Золушку» Сергеева, то детям этот спектакль, с моей точки зрения, смотреть было категорически нельзя. Он ничему не мог научить, постановка не совпадала с тем, что содержится в музыке и в самой идее этой сказки. И только сейчас, когда в репертуаре Михайловского театра появилась «Золушка» в редакции Ростислава Захарова, дети вновь обрели этот спектакль. Думаю, не нужно отнимать у детей их любимые сказки.

А как добиться того, чтобы появлялись оригинальные детские балеты? Во-первых, нужна музыка. Без композиторов не один балет не родится. Сегодня, когда хореограф хочет ставить балет на музыку современного композитора, он, как правило, не выходит. Все из-за плохой музыки, из-за того, что композиторы не понимают балетной специфики. Во-вторых, детские балеты хорошо бы ставить молодым балетмейстерам, потому что это хорошая школа для них. Вы помните, как начинал Григорович – он поставил детский балет «Аистенок» в народном театре. А сейчас молодые балетмейстеры лишены такой возможности, потому что народных театров не стало, в большие театры их не пускают. Как решить эту проблему? Непонятно... Спасибо за внимание.

В.И. Уральская: Я хочу сказать, что дети остаются детьми в любое время. Они всегда хотят верить в добро, слышать о приключениях. Но как-то стремятся делать

это, не очень утруждаясь (возможно, в силу технического прогресса). Они спешат, у них рассеянное внимание. Некоторые ученые считают, что у детей меняется физиология и психика. Вот я вам представлю детского психиатра Владимира Москвичева. Он знаток театра, меломан и последние время активно смотрит балетные спектакли.

Владимир Москвичев, детский психиатр: Я хотел бы поговорить о тех зрителях, для которых собственно и делается детский балет.

Что из себя представляет сегодняшний ребенок? Есть радости, есть и тревоги. Детские психиатры имеют дело не только с патологиями, но и с обычными детьми. Ты удивляешься, насколько развит его кругозор в пять лет, он знает многие вещи, которые в его возрасте не должны быть ему известны. А семнадцатилетний подросток не может объяснить значение простой поговорки «Без труда не выловишь и рыбки из пруда». Наблюдая за общей массой детей, мы выявили некоторые моменты, которые нас очень сильно беспокоят. Первое: быстрая утомляемость. С каждым годом ребенок имеет все меньшую резистентность к нагрузкам. Это напрямую касается и музыкальных мероприятий. Как не утомить ребенка? Ведь через небольшое время внимание рассеется, и он будет не способен воспринимать происходящее на сцене.

Вторая проблема: нарастание количества детей с неусидчивостью (гиперактивностью). В данном случае мы просто не сможем заинтересовать ребенка, приобщить его к балету.

Третье: современные дети малообщительны. Большое количество гаджетов, с которыми они имеют дело, замыкает детей. Они перестают общаться между собой. И плюс ко всему – клиповое мышление, при котором глубины понимания того или иного явления у ребенка не существует. Он знает гораздо больше, чем знал его сверстник пятнадцать лет назад, но все неглубоко, по чуть-чуть. Сегодня, чтобы заинтересовать ребенка, нужно постоянно менять тему, картинку. В том числе, и на сцене.

В.И. Уральская: Спасибо. Сейчас мы обратимся к педагогам. Я хочу вам представить *Мацаренко Татьяну Николаевну. Она кандидат педагогических наук и советник Федерального института цифровой трансформации в сфере образования.*

Т.Н. Мацаренко: Я много лет работала в Академии повышения квалификации учителей на кафедре педагогики и психологии и проводила исследования по социально-профессиональной адаптации артистов балета к педагогической деятельности. Я опросила 230 артистов балета, чем они думают заниматься по окончании сценической карьеры. Тридцать семь процентов сказали, что будут заниматься руководящей деятельностью и создадут свой коллектив, преимущественно детский. Но помимо желаний необходимы организационно-управленческие, обучающе-развивающие, постановочные способности. Многие артисты балета пытаются организовать детские коллективы, но у них ничего не получилось. Во многом поэтому у детей не формируется усидчивость, и они с трудом переключаются с одной деятельности на другую, у них нет желания кропотливо постигать профессию артиста балета.

В.И. Уральская: Давайте послушаем того, кто сегодня пытается понять и большого, и маленького зрителя с точки зрения современных течений хореографии. Я хочу вам представить сотрудника нашего журнала *Вольфович Татьяну Владимировну. Она – кандидат педагогических наук и известный балетный критик.*

Т.В. Вольфович: Мне много приходится посещать детских фестивалей хореографического искусства. Причем уже очень долго, и я вижу, как с течением времени меняется детское искусство, и как оно все больше и больше отдаляется от того, что идет в театрах оперы и балета для детей. На мой взгляд, этот разрыв представляет очень большую проблему, так как именно

танцующие дети чаще всего составляют основной контингент театральной публики.

Ко всему прочему, современная наука уже неоднократно и настойчиво свидетельствует о том, что современные дети весьма существенно отличаются от своих родителей, все чаще вновь рождающиеся дети приходят в этот мир уже качественно иными.

Теория поколений была описана в 1991 году Нилом Хау (Neil Howe) и Уильямом Штрауссом (William Strauss). По этой теории поколения сменяют друг друга раз в 20-25 лет. Однако современные социокультурный процесс обнаруживает большую спрессованность смены поколений, каждое из которых уже получило свое название. За поколением миллениалов следуют центениалы, их ещё называют поколением Z. Пожалуй, впервые в истории дети настолько отличаются от родителей. Факт массового прихода в мир новых детей впервые был публично обнаругован на международной конференции «Новая эпоха – новый человек» центра Рерихов в Москве в 2000-ом году.

Однако и поколение Z не является последним. Те, кто родился после 2010 года, уже принадлежит к поколению альфа (А). Это название придумано с целью подчеркнуть, что старая хронология поколений обнулилась и человечество начинает новый алфавит. У этих детей ни на что не похожий интеллект, и даже демографы не понимают, какими вырастут люди-альфа и какие у них будут ценности.

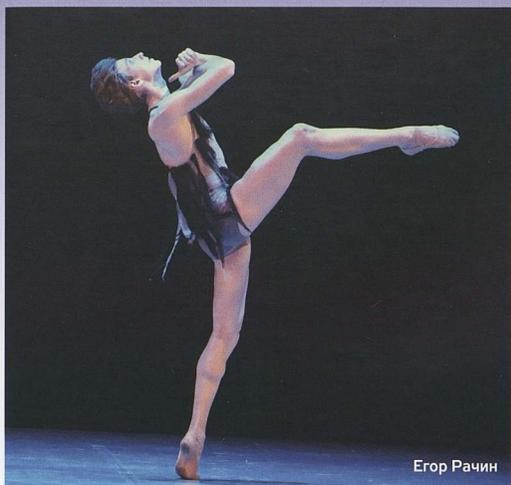
Каковы же наиболее часто встречаемые характеристики новых детей?

Большинство ученых определяют у них достаточно высокий уровень интеллекта, мощную развитую интуицию, высокую степень самостоятельности, высокий творческий потенциал, полное отторжение системы дисциплины (они не могут выполнять какое-либо действие, если не понимают для чего это необходимо). Ко всему прочему, исследователи отмечают их гиперактивность и неспособность к длительному вниманию. Однако стоит отметить, что это не мешает им воспринимать информацию, просто у них другой способ и другая скорость ее переработки.

Прошедший не так давно в Москве уже третий детский фестиваль спектаклей современной хореографии явственно показал, что современные дети могут глубоко и осознанно рассматривать существующие в нашем обществе проблемы, и сказочки, которые им предлагает театр, от них далеки. Я думаю, это представляет на сегодняшний день весьма серьезную проблему, не ставящую которую было бы ошибкой.

В.И. Уральская: Я хочу представить вам *Анастасию Кадрулеву – хореографа театра «Балет Москва». Она знакома с этой проблемой не только теоретически, но и на практике – поставила уже третий балет для детей.*

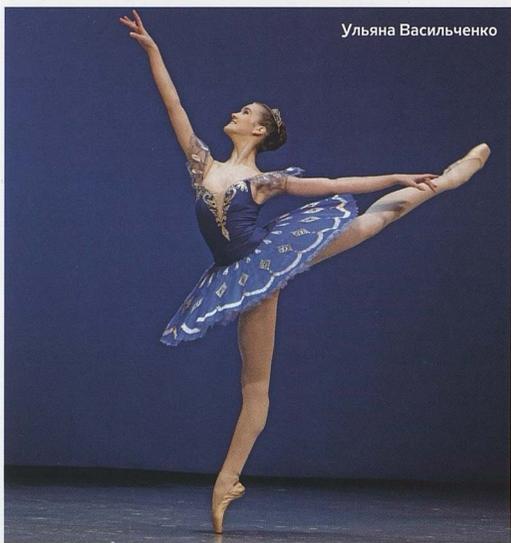
А. Кадрулева: Недавно у нас прошла премьера уже третьего балета для детей. Первым был «Лебединое озеро» для малышек (0+). Там все сидели на полу, и все находилось на полу. Тогда мы досконально изучали реакцию детей. Второй спектакль – это «Дюймовочка», также 0+. Моя дочка с двухлетнего возраста (а ей сейчас шесть лет) ходит на этот спектакль. Сейчас мы делаем балет по мотивам «Волшебника Изумрудного города» Н. Волкова. У нас он будет называться «Волшебник из страны Оз». Я сама молодая мама, у меня два ребенка. Мне кажется, когда ставишь для детей, надо самому стать ребенком. Когда я работаю, я становлюсь моей Таисией, пытаюсь увидеть мир ее глазами. Мне нравится с ней общаться – у детей другое восприятие и они видят какую-либо картину совсем иначе, чем взрослые. Детям нравится импровизировать, реализовывать свои фантазии. Вот сейчас мы ставим «Волшебника Изумрудного города», и дети, знакомые с фабулой этого произведения, смогут фантазировать. Мне важен тот жест, когда ребенок приходит в театральное пространство и сам находит свои смыслы произведения. Театр – это особый мир. Ребенок различает фальшь



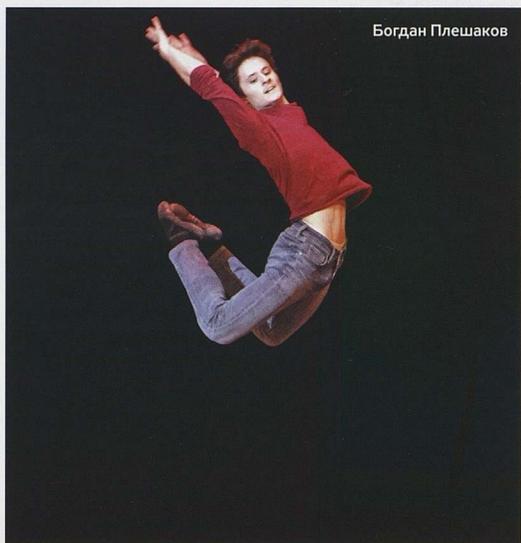
Егор Рачин



Иван Сорокин



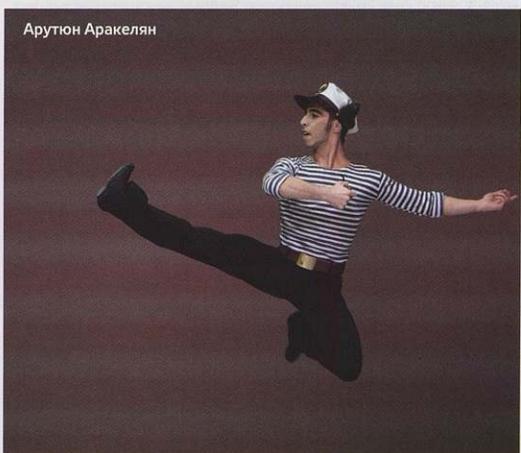
Ульяна Васильченко



Богдан Плеваков



Ксения Орел



Арутюн Аракелян

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

и искренность гораздо лучше взрослых. Когда мы делаем спектакль для детей, мы стараемся общаться с ребенком максимально честно, но, конечно же, на его уровне. Мне кажется, чем ближе мы, взрослые, будем к ребенку, когда ставим детский спектакль, тем лучше ребенок поймет его.

В.И. Уральская: *Поскольку мы говорим о балетном искусстве как таковом, то эта тема актуальна для любых театров. Поиски идут как в репертуарных, так и в авторских коллективах. Идут они и на сценах театров танца. Один из них – театр танца «Гжель», соединяющий в себе современную хореографию и народный танец. Представляю вам директора этого театра Марину Фёдоровну Кулину.*

М.Ф. Кулина: Круглый стол существует не только для того, чтобы поставить ту или иную проблему, но и для обмена мнениями. Он дает возможность послушать друг друга на нейтральной территории. У нас нет задачи найти решение вопроса, что такое детский спектакль. Казалось бы, такая простая тема, но какая же она сложная! Нет универсального подхода к вопросу, каким должен быть детский спектакль. Сейчас большое внимание уделяется и семейным ценностям, и сохранению семьи, и развитию детского творчества. Поэтому детские спектакли являются прерогативой таких государственных учреждений, как наш театр. У нас в государственном задании есть позиция: создание детского спектакля. Но как ему быть? Да, нынешние дети неусидчивы, нетерпеливы, у них клиповое сознание. Но все это пропадает, когда они попадают в пространство, где им интересно. Это может быть спектакль в любом формате: классическом, современном, народном. В нашем формате этот должен быть спектакль в старых, можно сказать, кондовых традициях. Где добро побеждает зло, добрых героев больше, чем злых, где должна царить красота. Это то, что близко ребенку от рождения. Конечно, очень многое зависит от тех условий, в которых воспитывается ребенок. Если он воспитан на маминых детских сказках, то это очень хорошо. Они заряжают его позитивом. Вместе с тем, имеют право на существование и абстрактные спектакли для детей. Вообще, всё имеет право на существование. Что касается системы продаж, то сейчас мы ориентируемся на семейные просмотры: ходят не классами, ходят семьями. Другое дело, что родители зачастую предпочитают какие-то «попсовые» мероприятия. Вот, например, Смешарики собрали шесть тысяч зрителей в Крокус Сити Холле. Конечно же, это связано, в первую очередь, с мощным пиаром. К сожалению, у нас в статье расходов не заложено ни копеечки средств на рекламу. Но, несмотря ни на что, мы будем делать детские спектакли хотя бы раз в два года. Чаще не имеет смысла – ведь наш театр находится в так называемом спальном районе, и у него ограниченная аудитория. В заключение хотела бы всем сказать, что детские спектакли должны быть в репертуаре любого коллектива.

В.И. Уральская: *Спасибо. Вот говорят, что власти и практики часто не находят общего языка. Но это не всегда так. В лице Константина Иванова мы имеем и то и другое. Он в прошлом премьер Большого театра, ныне художественный руководитель Государственного театра оперы и балета имени Э. Сапаева и министр культуры Республики Марий Эл.*

К. Иванов: На самом деле тема достаточно животрепещущая. Для меня не существует разделения понятий детский или взрослый спектакль. Ведь ребенок не сам собрался и пошел в театр. С ним приходят родители. В результате актуальна тема семьи. Как и чем живут родители, так они и воспитывают ребенка. Не так давно я поставил у нас в театре балет «Бахчисарайский фонтан», а затем прошли спектакли «Раймонды», на которые приехали телевизионщики и брали интервью у зрителей. И вот одна молодая женщина сказала, что, посмотрев «Бахчисарайский фонтан», влюбилась в балет, стала активно посещать

балетные спектакли и отдала дочь в балетную школу. (А я еще возглавляю балетную школу в Йошкар-Оле). Вот для этого мы все и существуем. Когда я вижу в зрительном зале семьи, я всегда радуюсь. Неважно, что показывают в этот момент на сцене – «Лебединое озеро» или «Цветик-семицветик» (а такой балет идет в нашем театре в постановке выпускницы ГИТИСа Мари Фаринской). У нас идет балет «Василиса Прекрасная», его поставила Анна Лемешонок – тоже выпускница ГИТИСа, это была ее дипломная работа. Есть еще «Герой нашего времени» в постановке Андрея Петрова. И, конечно же, «Чиполлино» Генриха Майорова. Вот четыре полноценных спектакля для детей, которые идут в данное время на сцене нашего театра. Но я радуюсь, когда вижу, что дети приходят и на «Ромео и Джульетту», и на «Мастера и Маргариту» (этот спектакль поставила у нас эстонский хореограф Май Мурдмаа). Что касается детских спектаклей, то здесь стараюсь убить двух зайцев. Учащиеся хореографической школы танцуют на сцене, и в зале сидят дети. Плюс это возможность самореализации для молодых хореографов. И теперь, став министром культуры республики Марий Эл, я могу заниматься этим в расширенном масштабе. Я ставлю задачу постановки детских спектаклей для всех шести театров нашей республики – не только для балетных, но и для драматических. Власть должна ставить эту задачу. Мы поддерживаем театры юного зрителя, театры кукол. Но подчеркну, все начинается с семьи. Помню, как моя мама водила меня, маленького мальчика, буквально на все балетные спектакли. Это захватывало меня, пробуждало фантазию. Детей необходимо приобщать к театру. И здесь самое главное – репертуар. Дети не должны видеть на сцене пошлость. Мы в ответе за качество постановок. Вообще, детский театр – тема очень важная и многогранная. Благодарю за приглашение на этот круглый стол.

В.И. Уральская: *Я хочу вам представить Юрия Юрьевича Ветрова. Кроме своей артистической карьеры, он работает в МГУ и имеет свое мнение по ряду вопросов.*

Ю.Ю. Ветров: Когда мы говорим о народе, о нации, у нас 3 составных: история народа, язык народа и культура народа. Сегодня в МГУ столкнулся с тем, что с каждым годом история народа, вопросы по литературе у наших поступающих студентов провисают все ниже и ниже. Что касается русского языка, те, кто получают 100 баллов по ЕГЭ, на журналистике делают по 25 ошибок. Если мы с вами разучимся говорить, если мы не будем знать нашу историю, нашу культуру, я имею в виду знания прошлого, будущее становится бессмысленным.

Еще Петр первый повелел во всех казенных учреждениях преподавать танец. Да, сейчас у нас этого нет. Но П.И. Чайковский любил балы, любил танцевать, то есть знал эту культуру. Сегодня и в консерваториях не знают, я с вами согласен.

Мы сегодня с вами должны задуматься о том, каким будет театр в целом и, в частности, детский театр. Я согласен с тем, что сегодня образование и театр, школа и театр стоят по разные стороны. Такого не было раньше, и целые классы ходили в театр. Но, допустим, на «Руслана и Людмилу» в Большой театр вести нельзя. Вести детей на «Героя нашего времени» в Геликон-оперу, на «Горе от ума» тоже нельзя. Но для этого должны быть спектакли, которые могут воспитывать художественными средствами.

Я пришел в одну семью и спросил у мальчика 6 лет, кем он хочет стать. Он сказал – менеджером средней руки. На вопрос «почему?» он сказал, что меньше ответственности. На сегодняшний день я считаю, что нашей первостепенной задачей должно быть сохранение нашего золотого прошлого. Экспериментировать надо, но вопрос сохранения наследия – это один из главных вопросов сегодняшнего дня в той кризисной ситуации, которая у нас есть.

В.И. Уральская: *Спасибо. Я хочу представить руководителя академического репертуарного театра, в котором*

в последнее время появляются спектакли современных направлений, где пускают молодых хореографов для того, чтобы они ставили современным, ярким языком. Представьте вам художественного руководителя Воронежского театра оперы и балета Александра Литягина.

А.А. Литягин: Добрый день. Спасибо за приглашение, Валерия Иосифовна. Я думаю о том, о чем я буду говорить, потому что каждое важное слово уже было сказано уважаемыми мэтрами, которые всю жизнь отдали театру, и под всеми хочется подписаться. Для чего мы ставим детский спектакль, какова его цель? Чтобы воспитать образованное поколение детей. Мне хочется показать своему сыну, что такое хорошо, что такое плохо, что такое добро, что такое красиво, что такое некрасиво. Для чего мы делаем это? Я смотрю с точки зрения театра оперы и балета, куда приходят зрители. Мы не можем себе и физически, и даже нефизически позволить, чтобы дети сидели на сцене. Мы говорим о спектакле, о балете. Я согласен с тем, что воспитание ребенка идет из семьи. На каждом спектакле я вижу, когда ребенок приходит с семьей или с классом на спектакль, он по-разному его воспринимает. Но при этом, если класс в течение 2 недель с классным руководителем вышивали куклу Золушки или Чиполино и они знают либретто спектакля, а на уроках немного послушали той или иной музыки, при этом посмотрели мультфильм, и их уже увлекли. Я вас уверяю, что на эти 2 часа они забудут о гаджетах, когда они услышат качественную игру оркестра, увидят технические перемены, происходящие на сцене, когда мы убираем занавес, им будет все это интересно. Мне кажется, так будет происходить и в XXI, и в XXII веке. Я лично занимался приходом класса из одной образовательной школы, где я для себя придумал, что на примере спектакля «Руслан и Людмила» мне хотелось показать работу артистов балета. Мне хотелось воспитать нового зрителя для театра. Когда ты приходишь в школу с артистами, которые через 2 дня будут стоять на сцене, ты говоришь: «Вот Elizaveta Корнеева, вот Иван Негрбов – они для вас станцуют спектакль. Каждый из них рассказывает о своем персонаже. После этого ты проводишь детей в театр и показываешь маленький фрагмент балетного класса. После этого ты ведешь этих детей по мастерским, потом ты заводишь их в гримировальный цех, где из солиста Вадима Мануковского делают Черномоора: наклеивают бороду и отправляют на сцену. Когда ты рассказываешь, о чем спектакль, и раскрываешь тайну профессии и театра, то, как он работает, детям в течение 2 часов будет очень интересно. Когда на сцену выходит завлит (при всем моем уважении к ней, которой на тот момент было 82 года) и рассказывает со своей точки зрения, как она видит этот спектакль, со своими выводами об этом спектакле, то детям с самого начала неинтересно его смотреть.

На сегодняшний день проблема есть и с музыкой для детей, есть много проблем в системе взаимодействия департамента культуры и департамента образования. Если мы говорим о том, что есть человек, желающий заинтересовать маленького зрителя, который впоследствии будет рассказывать в своей семье о чем спектакль, когда он первый раз был в том или ином театре, он будет это делать с любовью. Воспитание ребенка идет из семьи с самого младшего возраста. В 2020 году кому-то интересно слушать бабушкины сказки? Мне кажется, это интересно детям. Вопрос в том, как вы их рассказываете. Что вы в это вкладываете. То же самое происходит и со спектаклем. Я являюсь постановщиком спектакля на 32 минуты «Красная шапочка». Этот спектакль композитор пытался вписать в репертуар театра 32 года, и 32 года музыка была никому не нужна. Эту музыку я услышал на компакт-диске, записанном в Липецком филармоническом молодежном оркестре. Композитор так и не дождался этого. Парадокс ситуации заключается в том, что это кому-то нужно, и мы создаем качественный, красивый, профессиональный спектакль для детей, в который вкладываем всю душу.

Сейчас я приехал в Москву и мне задают вопрос: мы ставим спектакль для семейного просмотра, нужно ли хореографически повторять двухминутный отрезок в конце акта? Я для себя делаю вывод: значит, этот хореограф живет тем, что он делает, значит, он переживает, значит, он думает о том, если есть музыкальная реприза, нужно ли повторять хореографически, значит, он вкладывает в это душу. Мне кажется, из этого не может выйти плохой спектакль. Если мы каждый будем относиться к тому, что мы делаем, с большой любовью (и мне бы хотелось, чтобы нам в этом, как минимум, не мешали), мне кажется, из этого будет какой-то толк в дальнейшем.

В.И. Уральская: Спасибо, Александр Александрович. Не так давно балетмейстер Константин Уральский поставил детский спектакль. Я не знаю, о чем он сегодня вам расскажет, но из его опыта тоже можно сделать какие-то выводы.

К.С. Уральский: Добрый день всем. С удовольствием принимаю участие в этом важном разговоре, но, как практик, я хочу поделиться теми сложностями, с которыми мне приходится сталкиваться на теме детских спектаклей. Хотя я не люблю название «детский спектакль», поддержку тему, которая здесь уже неоднократно прозвучала. Я называю это семейными спектаклями, потому что дети в театры не ходят одни. Ребенок должен быть подготовлен в семье, потому что он идет в театр. И что самое замечательное, когда с детьми обсуждают спектакль, потому что ребенок хочет поделиться тем, что он увидел, и родители – это именно те люди, с которыми он делится. Поэтому клиповое мышление, наверное, не у детей, а у родителей, надо начинать отсюда: сунули ребенку гаджет, и они свободны.

Андрей Борисович начал с того, что культура стала услугой. Дело в том, что театр – это образовательный центр, он таким был и таким остается. Мы про это стали забывать. Я буду говорить про то, с чем сталкивался я. Это не значит, что так во всех регионах. Я с удовольствием слушаю, что в Республике Марий Эл с этим обстоят дела немного лучше: наоборот, даже делают театры. Ну, видимо, это зависит от того, в каком регионе какие руководители, и руководители не только региона, но и театра. Первое, что меня очень пугает, это отношение к детскому репертуару. Могу сказать, что в конце спектакля «Приключения Винни-Пуха» дети не хотели уходить из дома, где живет Винни-Пух. Премьера была не так давно. Десять лет назад я был готов поставить этот спектакль. Никто не отказывался, но приоритетным он не был. Зачем? Большинство регионов, большинство театров готовят новогоднюю сказку для так называемых елочных представлений. Почему? Мы должны зарабатывать деньги. Ставится следующая задача перед такими, как я: как можно меньше истратить и как можно больше заработать. Это отношение. Зачем нам нужен детский репертуар? У нас есть «Щелкунчик». Ставится так вопрос очень часто, и нет никаких государственных программ, которые бы установили, что это должно быть по-другому. Более того, если вы посмотрите в программы поддержки Министерства культуры и других организаций, вы столкнетесь с тем, что там вы не найдете поддержки ТЮЗов, кукольных театров, музыкального театра. Это уже региональная политика, когда какие-то регионы это берут на себя и говорят, что им это нужно. Дальше правильно Александр сказал: мы должны как-то отчитываться. Отчитались новогодним представлением. Разовая продукция, естественно, денег много тратить не надо. Надо спать и все. Такое же отношение рождается и у артистов, которые принимают в этом участие, такое же отношение и к постановщикам: пригласить кого-то подешевле. Это исходит от руководителей театров.

Спектакли бывают хорошие и плохие. Так было всегда, и это никогда не изменится. Есть талантливые, есть интересные, есть неинтересные. Тут уж не сделать ничего, но они должны быть, и чтобы они были, нужно понимать, что происходит подмена.

Театр – это ценность; исходить из театра, откуда расходятся лучи, которые поднимают культуру в городе, в регионе, в стране. Зачастую я вижу не понимание этого, а понимание того, что давайте проводить мероприятия с детьми различного рода – это замечательно, но должен быть центр. Так же, как в спорте. Есть интересный спортивный клуб в городе, и тут же открываются спортивные школы, потому что детям интересно. Эта подмена, что театр перестает быть главным центром, она очень опасна в воспитании детей, и отсюда идёт отношение и к репертуару. Мы сегодня общаемся с новым поколением, но и 50, и 30, и 100 лет назад тоже общались с новым поколением. Технологический процесс всегда развивался, и я тоже был в таком тяжелом положении, и Константин Иванов был в тяжелом положении, Юрий Васюченко был в тяжелом положении, только если мы об этом говорим, а не ищем к этому подхода, то ничего не изменится. Да, клиповое мышление, да, гаджеты... И делая свой спектакль, я прекрасно понимал, что мне нужно заинтересовать. Ведь просто с красиво нарисованным задником не заинтересуешь, нужно искать что-то современное, нужно вовлекать детей, чтобы сказка была, это та же самая сказка, которую и мне рассказывала бабушка, но им надо рассказать немножко по-другому, чтобы это было интересно, и чтобы это в то же время осталось академическим. А это уже, извините, задачка. Когда мы не хотим тратить деньги, мы повесим некачественную тряпку. Потому что это не та, на которой рисуют задник, который будет висеть весь мятый, на котором будет черт знает как это нарисовано – ребёнок больше в театр не придёт. Это отношение. Это самая сложная проблема. Когда ты приходишь с предложением делать семейный спектакль-балет, то отношение к нему, как ко второму сорту, а, может быть, и как к третьему. И с точки зрения процесса его создания, и с точки зрения финансирования этого процесса. Я считал, что на спектакль должна быть сочинена музыка. Композитор Сергей Дягилев написал замечательную музыку для двухактного балета. Хотя долго спорили, говорили делать одноактный балет. Я сказал: «Нет, он будет двухактный, чтобы дети привыкли, что в театре будет полный вечер». Мы учили те взгляды, которые сегодня есть у детей, как их заинтересовать. Мне было очень приятно, что на спектакле было очень много пап. Буквально через несколько минут после того, как мы подняли занавес, дети стали разговаривать со сценой, они разговаривали с персонажами, но через полчаса я услышал голоса взрослых, т. е. произошел вот этот контакт, который нам был необходим. И это произошло только благодаря тому, что мы отнеслись к этой работе с большим интересом, для ребят. Артисты балета загорелись этой идеей, им было это самим очень важно, и спектакль именно поэтому получился. Это не было разовое мероприятие, которое нужно 30 дней отыграть и скинуть с себя эти костюмы. Здесь вопрос нужно разделять на 2 вещи: отношение к спектаклю тех, кто играет, т. к. не все зависит от балетмейстера. Как ставится вопрос там, так и будет в постановочной работе. Нужно привлекать интересных, конечно, молодых, но это тоже нельзя скидывать только на молодых, потому что, например, Генрих Александрович Майоров. Этот спектакль на века. Уже сколько поколений смотрят этот спектакль, он стал главным детским спектаклем в стране, но как он сделан! В общем, это основное, что я хотел сказать. Здесь надо разделять творческое и организационное, и когда и та, и другая сторона сойдутся, то в этом случае у нас будет этот репертуар. Он абсолютно необходим, хорошо, чтобы дети приходили и на «Лебединое озеро», и на «Спящую красавицу», приходили с родителями, но детский репертуар он был, должен быть и должен развиваться. Нужно сохранить наше наследие, одно из наследий русского театра. Создание иных балетных спектаклей, это форма жизни, форма развития. Если этого не будет, то и театр начнет умирать.

В.И. Уральская: Спасибо. Что у нас в театре национальная республика с детскими спектаклями? Художествен-

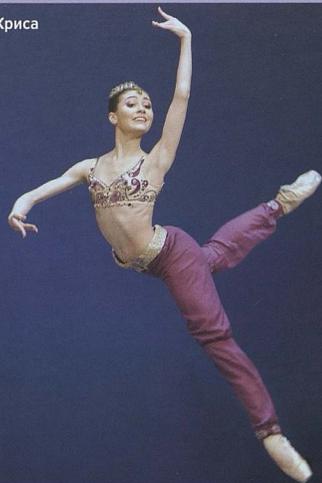
ный руководитель балетной труппы Казанского театра оперы и балета им. М. Джалиля Владимир Алексеевич Яковлев.

В.А. Яковлев: Мне кажется, что балетный театр эту функцию воспитания юных зрителей единственный и выполняет. И по традиции во всех театрах академических есть детские спектакли. В одном театре чуть больше, в другом чуть меньше, но они есть. Если сейчас, например, все театры поднапрягутся и поставят еще по одному детскому спектаклю, это ничего не изменит. Посчитаем, сколько раз в год ребенок 10 лет сходит в театр? Ну, один-два раза в год, а он каждый день смотрит телевизор. Если мы будем ставить по 10 детских спектаклей, мы эту задачу воспитания не решим. В наших театрах с этой задачей справляются на 100 процентов. Если взять нашу Казань, то у нас в рамках хореографического училища делалась новая постановка, которую мы зрителям показываем на сцене театра. Для студентов училища – это хорошая практика. Все сходятся на том, что это семейные спектакли. Академический театр – это уже высшая ступень. Ты должен уже приходиться и чуть-чуть быть готовым. Это семейные спектакли, я помню, когда я был молодым танцовщиком, ходили в культпоходы школами, это был кошмар. И из рогатки стреляли зрители. Ребенка надо готовить к походу в театр, в музей. Нельзя просто так взять и привести. В этом отношении я спокоен за балетный театр. Они свою миссию выполняют, а вот когда мы смотрим телевизор, где стреляют, пожениться не могут, наследство начинают делить – это невозможно. Должен быть какой-то контроль в области культуры. Как раньше цензура была – это чересчур, но сейчас вообще все отсутствует. Я считаю, что сейчас основная задача – сохранение классического наследия и тех ценностей, которые есть. Когда Советский Союз рухнул, денег нет, продуктов нет, а люди пошли в театр. Почему? Тогда театр – это была возможность хоть чуть-чуть оторваться от этой серости и унылости. Сейчас театр тоже выполняет функцию очищения. Сейчас есть все: и национальный балет, и «Спящая красавица», и «Лебединое озеро», и «Копелия». Конечно, надо ставить новые спектакли, и театры эту задачу выполняют.

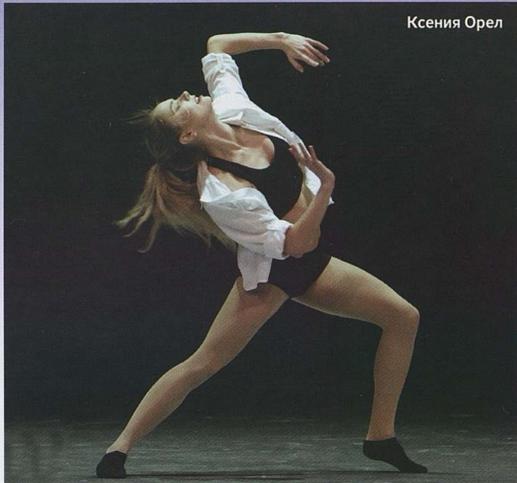
В.И. Уральская: Спасибо. Я хочу дальше представить вам Юрия Васюченко – в прошлом премьера Большого театра, педагога-репетитора.

Ю.В. Васюченко: Сегодня так все интересно, живо. Я просто вспомнил, с чего начинал я, когда был маленький. Во-первых, я ходил во Дворец архитекторов в городе Ленинграде, занимался балетом у Ганны Евгении Эдуардовны, которая была уже очень старой. Это была самодеятельность. Мне тогда было года четыре. Это был замечательный дворец, где вообще просто нравилось находиться. Я стоял один единственный среди 20 девочек там, стеснялся, но мне там настолько нравилось, что я продолжал ходить заниматься. Потом, когда повзрослел, поступил в хореографическое училище, ходил занимался дополнительно еще в ДК им. Горького в народный театр, где я танцевал в детских балетах: «Аистенок», «Цветик-семицветик», «Каменный цветок», и мне безумно нравились эти детские спектакли. В хореографическом училище я танцевал в «Фее кукол», «Щелкунчике», в выпускных спектаклях, «Времена года». Это был детский репертуар, и по годам это было интересно и доступно физически. Сейчас я смотрю в хореографических училищах практически вообще не уделяют внимание детской хореографии, и от этого все это идет. Я работал очень много с профессионалами, которых спрашиваю: чему вас учили? Грубо говоря, к примеру, вариация из «Дон Кихота». Он приходит, хочет идти на конкурс, но не знает текста. Мы выпускались, мы знали всю классическую хореографию, все па де де. Несмотря на то, что у нас не было видео. Сейчас дети не ломают голову, имея гаджеты, в которых можно посмотреть все. Но что, они смотрят? Когда ты приходишь, даешь ему так, как было поставлено хореографом. Почему сейчас на конкурсах разрешено ломать хореографию? Когда

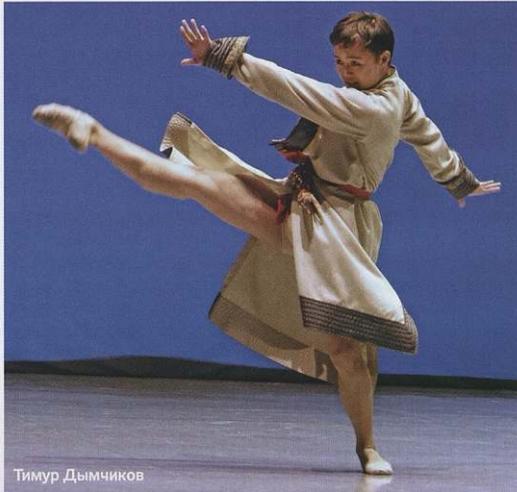
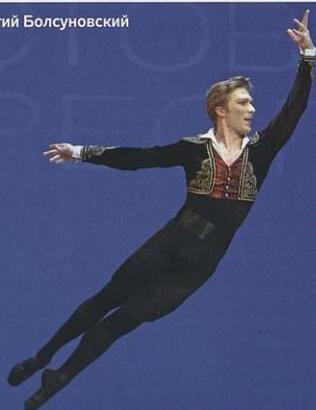
Александра Криса



Ксения Орел



Георгий Болсуновский

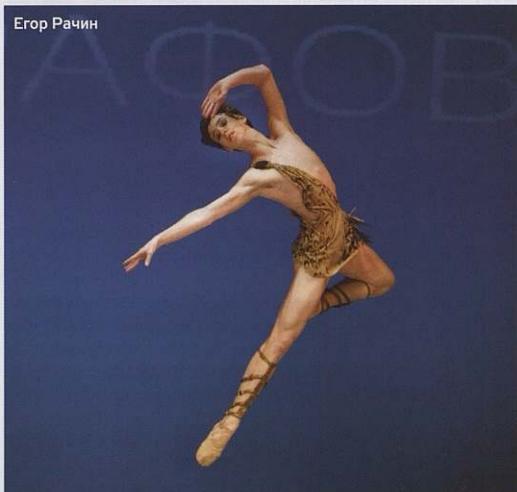


Тимур Дымчиков

Елена Свинко и Марчелло Пелиццони



Егор Рачин



я в Большом театре подходил к Юрию Николаевичу и спрашивал, можно ли вот здесь заменить, он говорил, что нельзя, танцуй. Но я не об этом, я о детях. Дети как лакмусовая бумага. Они впитывают все – либо хорошее, либо плохое. И когда, как Костя сказал, родители уходят, оставляя мультики, ребенок сидит и привыкает, у него нет физического развития. Мы гуляли, ездили на велосипеде, играли в лапу, в пятнашки. Дети сейчас вообще физически не подготовлены. Они инвалиды. Им не хватает сил для того, чтобы заниматься балетом. Я даже не знаю, с чего начать. Они и психологически балет не любят. Что мы можем от них требовать? Я очень много с детьми занимаюсь и сейчас, и с маленькими, и с девочками, и с мальчиками, они физически не подготовлены. И самое страшное, что они не подготовлены головой. Они занимаются, а у их там телефоны, они бегут к ним и смотрят, кто им что прислал, картиночки. И в театрах очень плохо, что балеты детские исчезают. Я в Одессе переносил хореографию «Чиполлино» Генриха Александровича Майорова. Это был триумф, это был успех. Они тоже ходят на взрослые спектакли, но все-таки детские спектакли должны быть. А откуда все идет, дирекция начинает экономить деньги на детских спектаклях, им невыгодно стало делать детские спектакли. Они приходят и начинают думать, сколько они с этих спектаклей будут иметь. Это было на моих глазах, и сейчас происходит то же самое. Самое безумное в том, что руководителями балета и театров становятся не хореографы, а эффективные менеджеры. Не может эффективный менеджер управлять балетом, потому что идет только вычисление денег. Партия стоит столько-то, выход столько-то. Есть свои люди, которым доплачивают, а есть чужие, которые, возможно, гораздо более талантливые, но их туда не пускают.

В.И. Уральская: *Маргарита Сергеевна Дроздова – педагог-репетитор Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.*

М.С. Дроздова: Я не буду много говорить, потому что все, что мы здесь услышали – все очень правильно. Все, что выступал, все говорили о том, что мы должны воспитывать детей, потому что сегодня дети, а завтра они взрослые. Руководители вообще, не только театров, не заинтересованы в воспитании детей, потому что они, наверное, как раз попали в тот период, когда это было сложно, не было денег, что красиво детей в театр. Следствие этого пришло сегодня, потому что им неинтересно самим ходить в театр, они не водят детей в театр. Есть такие высказывания, наверное, все это слышали, когда одна женщина сказала: «А кто вас просил рожать этих детей?» Это говорит о том, что человек, наоборот, должен думать о детях, чем они будут интересоваться. Сегодняшнее поколение таково: малыш берет гаджет и все знает, все понимает. Это замечательно, что они шагнули вперед, но это совсем не значит, что их не интересует то, что красиво, то, что приносит вот это творение. Мы сейчас говорим о балете. Балет – это что? Пришли послушать красивую музыку и посмотрели то, что красиво на сцене. Это детям все равно должно понравиться. Весь вопрос в том, что сейчас театрам действительно невыгодно ставить спектакли, или какой есть спектакль, такой и поставили. У нас ставят, например, «Снегурочку» и родители приводят детей, и дети сидят. Первый акт идет час с лишним, и дети сидят. Никто не кричит, не разговаривает, все сидят и смотрят, потому что ребята поверили в эту красоту. Сейчас есть все другое: дети смотрят телевизор, все эти мультфильмы, детские передачи, иногда я смотрю, и мне становится страшно, как это можно передавать по детскому каналу.

Если разговор о том, что надо ставить по-другому, по-современному – та современная хореография, если она надлежащего уровня, она тоже может воспитать ребенка, но классические подходы к спектаклю, к балету, они живут, и их все будет смотреть. Конечно, мы сейчас не можем, даже взрослые, не говоря уже о детях, посмотреть полный объем «Спящей красавицы»,

которая была поставлена продолжительностью 4,5 часа. Это было в те времена, когда приходили в театр, садились, отдыхали. Я думаю, что если взор будет направлен на то, чтобы видеть на спектаклях детей, надо срочно этим заниматься. И именно воспитанием на нашей культуре, на наших достижениях во всех сферах, пусть это будет и музыка, и живопись, и балет. Всё. Мы должны учить их на нашем наследии, потому что, если мы будем приучать только к тому театру, который есть, да, оно интересно, есть выдающиеся хореографы, которые уже есть, которые с удовольствием смотрим. Но понимаете, в чем дело. Они свое поддерживают, а мы свое – бросаем. А если мы будем свое поддерживать, мы вырастим образованное поколение во всех смыслах. Нужно не только учить читать и считать до 10 или 100 миллионов, а именно чтоб они понимали искусство, тогда это будет совсем другое поколение. Вот о чем надо сейчас заботиться. Нужно воспитывать с маленького возраста поколение, которое и дальше будет так же своих детей воспитывать на прекрасном.

В.И. Уральская: *Спасибо, Маргарита Сергеевна. Как я обычно делаю, я прошу критиков выслушать, а потом только сказать свои мнения. Пожалуйста, Александр Максов.*

А. Максов: Спасибо. Добрый вечер. Уже набросано столько тем, все равно невозможно все обсудить. Мне кажется, очень символично, что тема балетного театра и маленького зрителя проходит в Детском музыкальном театре им. Н. Сац. Я бы начал с провокационного вопроса: должен ли человек любить балет? Кто-то любит футбол, кто-то – оперу, кто-то – драматическое искусство, и тут, конечно, насильно не привьешь любовь. Но есть разные дети. Один ребенок придет в театр и откликнется на медленно гаснущую хрустальную люстру. Его душа откликнется на звуки арфы, его душа откликнется на волшебство превращения лебедя в прекрасную заколдованную принцессу. А другой останется глухим к этому. Конечно, может быть, ребенка надо подготовить, сегодня об этом тоже много говорилось. Поскольку тоже уже было сказано, что упущено поколение 90-х годов, а это поколение, которое сегодня стало родителями или только готовится стать, они проявляют тотальное невежество, и что можно от них ожидать в плане подготовки ребенка к восприятию балетного спектакля, тем более, мы говорим о том, что ребенка надо учить с детского возраста, с детсадовского возраста приводить в театр. Я никого не хочу учить, но мне кажется, что, может быть, переведа в плоскость реальности, когда я смотрю новые мультфильмы, в которых добрые очеловеченные персонажи заменены какими-то геометрическими фигурами, трансформирующимися в пространстве, их моральный облик, их отношения порой просто вызывают оторвать. Наверное, можно балетный спектакль поставить и на языке эмодзи, и в каком-то современном ключе. Может быть, эти мультфильмы, эти спектакли адресуются детям альфа, бета, гамма, зета – я не знаю какого поколения. Может, они воспринимают что-то в этом, это их свобода интеллектуального восприятия, так пусть в этом разбираются психологи и психиатры. Если это не шизофрения – это хорошо; может, это прогресс какой-то, может быть, регресс – не знаю. Это уже сфера научных исследований.

Возвращаясь к родителям. Мне кажется, для того, чтобы образовывать родителей, а начать нужно с них, надо делать какие-то более информативные программы, буклеты содержательные, которые позволяли бы, например, родителям узнать о русской народной сказке, если мы говорим о сказке. Хотя у Андрея Борисовича диапазон замечательный. От «Аленького цветочка» до большой литературы, постановки Марка Твена. Здесь дело не только в узкой специализации сказочности. Все дело в таланте балетмейстера, художника-постановщика, о композиторах говорили много. В Большом театре был поставлен спектакль «Мойдодыр». Танцевали премьеры, поставил Смекалов – не

последний балетмейстер, Большой театр – не последний театр в стране. Танцуют высочайшего уровня исполнители, но спектакль не прошел, может, проблема в музыке? Может, пойти путем Эйфмана? У нас есть композиторы Могучей кучки. Есть Аренский, Глазунов, Мусоргский; может, надо аранжировать их музыку и использовать для постановки балетных спектаклей. Не рождаются композиторы, которые могут быть доступны в своих концепциях. И, конечно, правильно Константин говорил и Андрей Борисович, что это спектакль, который требует больших средств. Для того чтобы отвлечь ребенка от гаджета, недостаточно повесить тряпку, расписанную и мятую, уже требуются и лазерная какая-то техника, и новые технологии. Это деньги. Не каждый театр имеет такие возможности, поэтому соперничать с компьютерной графикой, которая у тебя в руках, не так просто, поэтому комплекс проблем огромный. Что сказать, конечно, балет – это искусство, которое, и театр в том числе, – это средство примирения зрителя. И маленького, и большого – с огромным спектром позитивного и негативного влияния нашей жизни.

Да, если говорить о программке, чтобы вовлечь ребенка в творчество и придать интерактивность, Александр Литягин говорил о том, что важна подготовка ребенка, сделать какой-то раздел, например, раскраски, где ребенок, посмотрев спектакль, мог бы проявить свое творческое начало и таким образом большее сопряжение иметь с балетом и театром, которые он посетил. Может быть, какие-то загадки на тему спектакля поместить в программку. Для того чтобы ребенок, который увлечен огромным количеством информации, которая его захлестывает, мог сфокусировать свое внимание на том, на чем мы хотим. И, конечно, не каждый ребенок станет посетителем балетных спектаклей. Но наша задача – попытаться сфокусировать его внимание, а дальше он уже может выбирать. Когда я смотрю передачи «Умники и умницы», у меня рождается надежда, что у нас рождается не только поколение бета, зета, а все-таки рождаются люди, которые будут ценить академическое искусство. Что академическое искусство будет жить. Кодекс морали, добра и чести, и всех положительных вещей, которые заложены в балетном театре, они действительно будут востребованы и актуальны.

В.И. Уральская: Спасибо. Я хочу представить Майнице Валентину Александровну, балетоведа.

В.А. Майнице: Здравствуйте. Я балетовед Московской академии хореографии, читаю еще с Костинского поколения. Добрым «Я» согласна абсолютно со всеми, кто считает, что надо воспитывать не только детей, но и родителей, потому что иногда люди небалетные (я читаю лекции онлайн) более заинтересованно слушают объяснения, рассказы и т. д. И то, что нужно и родителей, и детей подготовить к классическому спектаклю – это однозначно. Мы сегодня случайно попали с моей коллегой в квартиру-музей Улановой, где была какая-то дама, которая 3 спектакля балетных видела, и очень увлеченно об этом потом рассказывала. Т. е. можно убедиться, что есть масса людей, которые вместе с детьми всегда обязательно придут в театр. И дело в том, что если интересно подать любой классический спектакль с помощью какого-то видеоряда, кто что играет, кто исполняет, не длинную лекцию кто что играет, а просто конкретно про этот спектакль – это будет очень совершенно просветительская миссия. И мне кажется, что мы все должны нести это тоже; от нас зависит, какое поколение будет расти. Я сейчас веду в академии хореографии для педагогов лекции, им бывает интересно что-то узнать новое. И читаю маленьким. Конечно, по-разному нужно читать, но это всегда можно подать.

Дальше мне хочется сказать, что у нас несколько неправильное мнение. Не только молодым хореографам надо давать ставить исторические спектакли. Есть совершенно замечательный исторический пример: уважаемый английский хореограф Сэр Фредерик Аштон, который получил свое звание за деятельность

в области балета. Когда он кончил свою активную карьеру в Королевском балете, он тут же летом снял фильм, который стал классикой. Это сказки Беатрис Поттер для детей. И все знаете этот спектакль. И когда у него спросили, почему он не поставил это в театре, он сказал, что не мог себе позволить, я ведь уважаемый сэр. Надо учитывать, что детские спектакли – это также интересно. И он сам там станцевал ежику и считал, что это одна из потрясающих его ролей. Если мы можем себе позволить применять детские спектакли, как нечто низкое, никогда ничего не будет. Но я считаю, что интерес к этому всему навсегда должен сохраниться. И хочу нам пожелать успехов в этой области, и благодарю за дискуссию.

В.И. Уральская: Спасибо большое. Мы должны закончить. Я позволю себе сказать несколько слов в конце. Что-бы подытожить.

Является ли новое современное течение революцией? Как объявляют по телевидению – революция. После показа тех или иных классических или народных, достаточно традиционных балльных композиций выхватывается какой-то фрагмент, и это называется революцией. Революция у нас не происходит. Происходит непонимание, что есть и на нашем круглом столе. Есть разные направления, виды и жанры в хореографии. Есть театры: репертуарные, авторские, работающие на основе академического творчества, театры, в которых хореографы и исполнители верят в классический танец, его развитие. Классический танец – это открытая система и его развитие. Классический танец XIX века и XXI века – это разный классический танец, но это академизм. И эти театры будут развиваться и включать в себя произведения современные, но театральные. И есть направления, которые возникли в пространстве мира, которые себя называют по-разному: модерн, contemporary dance и т. д. Это другое направление имеет право не только на развитие, но и на свое будущее. Оно меняется, меняются стили в этой хореографии. И вопрос спора возникает там, где одно направление подменяется другим, и оно претендует на большую сцену, где жизнь другая. Отсюда некое недопонимание. Что касается детей. К какому бы поколению они не относились, они есть, и они будут всегда стремиться к определенному познанию. Учитывать это надо всем жанрам хореографического искусства, во всем видам и направлениям, но при этом нельзя подчинять одно другому. И наш спор связан именно с тем, что одни претендуют на пространство другого. Пространство у каждого свое. И театр есть театр. Он воспитывает, он должен эту миссию выполнять, и я думаю, что наш круглый стол имеет целью, как я уже сказала, чтобы мы задумались над теми проблемами, которые надо решать всем, каким бы видом танца люди ни занимались. Знали о возможностях и интересовались другими направлениями хореографического искусства. Оно многолико, многозначно и будет развиваться еще все новыми вариантами и проявлениями. Нам только надо знать, что нужно беречь, что нужно сохранять, что нужно защищать, что нужно поддерживать, чему искать свое место в развитии хореографического искусства. Во имя тех детей, которые придут в зал и в академический театр, будут танцевать в современной классике, будут танцевать что-нибудь другое, а мы обязаны все это поддерживать. Это к моим коллегам, критикам, балетоведам, журналистам, которые подчас не ценят свое и поэтому оказывают не самую добрую услугу нашим деятелям хореографии, давая иногда не ту рекламу, подчеркивая не ту позицию. Мне хотелось бы видеть в своих коллегах интерес к проблеме, которую мы сегодня поднимаем, чтобы она помогла нам сохранить то, что достойно сохранить, помочь развиваться тому, что делает первые или вторые шаги, но которое имеет право на жизнь, на свою жизнь, идет своим путем. Всем спасибо за внимание. Я ценю ваш сегодняшний труд.

*Материал подготовили Анна Ельцова,
Ольга Панферова*



К 40-летию журнала «Балет»

В приветствии Министерства культуры СССР, открывавшем первый номер журнала «Советский балет», говорилось: «Каждую статью в газете или журнале, каждую передачу по телевидению и радио надо рассматривать как серьёзный разговор с людьми, которые ждут не только правдивого и оперативного изложения фактов, но и глубокого анализа, серьезных обобщений. Это в полной мере относится и к новому журналу «Советский балет».

Поздравляем деятелей хореографии, всех любителей балетного искусства с выходом в свет первого номера журнала, желаем его редакции, всем сотрудникам, авторам больших творческих успехов, глубокой разработки теоретических и практических проблем искусства балета, широкой популярности у читателей».

Свои поздравления журналу прислали ведущие деятели хореографии страны: Г. Уланова, И. Моисеев, Ю. Григорович, В. Васильев, С. Головкина, Р. Захаров, К. Сергеев, О. Виноградов, А. Эшпай, П. Гусев, В. Гордеев – первые члены редакционной коллегии журнала.

Редакция журнала сразу определила, что круг ее авторов – это профессионалы балетного искусства. Была заявлена и балетоведческая задача журнала в статьях академика В. Ванслово о мировом значении отечественного балета и ведущего балетного критика Н. Эльяша о гармонии национальных мотивов – отличительной черте отечественного балета.

В обращении к читателям редакции говорилось: «Журнал рассчитан на широкий круг читателей, как специалистов в области хореографического искусства, так и любителей искусства балета. Новый спектакль в музыкальном театре, новая программа ансамбля, новая работа талантливого артиста или балетмейстера – словом, все интересное в области танцевального искусства всегда встречает у нас в стране живейший отклик». Задача журнала рассказывать об этом читателю.

Два следующих больших раздела первого номера журнала вводили читателя в круг его тем. Прошел международный конкурс артистов балета в Москве. Журнал печатает развернутый отчет о событии. Содержание разделов: дневники, события, факты, впечатления. Награждение победителей и представление читателям... Ответная благодарность участников «с чувством признательности». Итоги, мнения, размышления, споры, в обсуждении участвовали члены жюри и почетные гости конкурса: композитор Кара Караев (СССР), Алисия Алон-

со (Куба), Роберт Джоффри (США), Том Шиллинг (Германия), Марина Семёнова (СССР), Бетти Олифант (Канада), Йожеф Форгач (Венгрия), Иржи Немечек (Чехословакия), Галия Измайлова (СССР), Вера Кирова (Болгария), Мария Кишиковска (Польша), Катарина Обрадович (Югославия), Анна Масколо (Португалия), Эльза Марианна фон Розен (Швеция), Магдалена Попа (Румыния), Олимпия Гелодари (Греция), Ханц Майстер (Швейцария), Мари Рао (Индия).

Конкурсы, позволяющие оценить состояние исполнительского искусства мира, стали постоянной темой журнала.

Журнал ориентируется, заявила редакция, и на зрителей, чье участие в рождении тайны искусства – важная составляющая. И в первом своем номере публикует подборку «Встреча в клубе зрителей». Вот они первые знатные зрители – мастера искусств, любители театра балета: И. Баграмян (Поэзия и красота), З. Церетели (Балет – любовь моя), С. Капица (...Именно поэтому он есть), В. Ермилов (Интернациональное искусство), В. Зельдин (В дружестве муз), О. Швидковский (Служение прекрасному), Е. Чайковская (Неумимность поиска), Н. Мордюкова (Это волшебное слово «фузете»), Ю. Каменский (Колдовство перевоплощений).

Журнал как научно-теоретическое, критико-публицистическое, иллюстративное издание Министерства культуры СССР заявил о себе. Таков был первый номер издания. Его ждали читатели. Не всё и не всегда удавалось, но стремление и поиски путей к зрителю-читателю, и ответственность перед профессионалами стали задачами на многие годы.

Пошел отсчет нашего юбилея.

Интересно, что еще один журнал вышел под номером 1 (с пометкой 2 – в скобках), это был уже номер 1982 года.

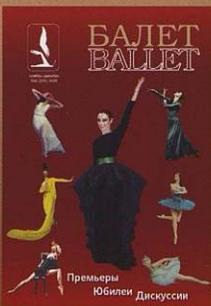
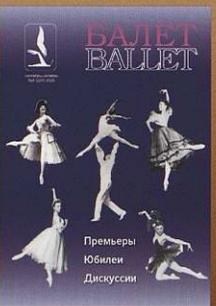
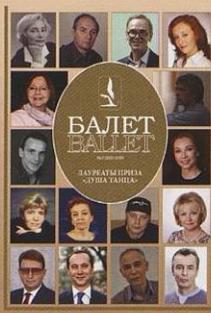
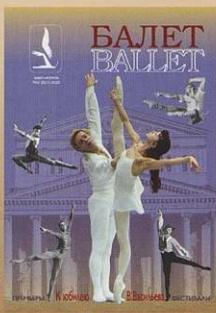
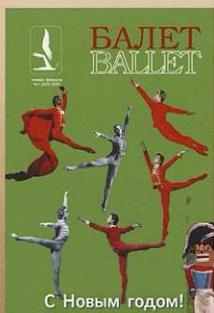
Валерия УРАЛЬСКАЯ

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

**Информация о всех важных
событиях в хореографии**

6 номеров в год



Вниманию читателей журнала «Балет»!

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

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

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

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

А также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Новый адрес редакции: 119002, Москва, Арбат, дом 35

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