

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
Марийский 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 Хантимирова
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)



Как бы сложно ни складывалась ситуация, на сценические подмостки вот уже 27 лет выходит «Душа танца» и ее новые призеры. Молодых исполнителей, лауреатов этого года, представили их учителя, получившие звание лауреата приза «Душа танца» на церемонии прошлого года, прошедшей 30 ноября и посвященной учителю. На этой церемонии мы высказали надежду увидеть зрителей в 2021 году в обычный для нас срок в конце апреля. Мы посвящаем этот праздник Международному дню танца в Москве, приуроченному к дате рождения крупнейшего в истории хореографа и ученого Жана-Жоржа Новерра. Наш приз свидетельствует о признании профессионалами высокой роли коллег в развитии отечественного хореографического искусства.

За эти годы приз получили восходящие звезды и звезды всех видов танца, учителя и мэтры в искусстве, маги, авторы хореографических произведений, спонсоры и продюсеры, ученые и критики – рыцари, посвятившие себя Его Величеству Танцу.

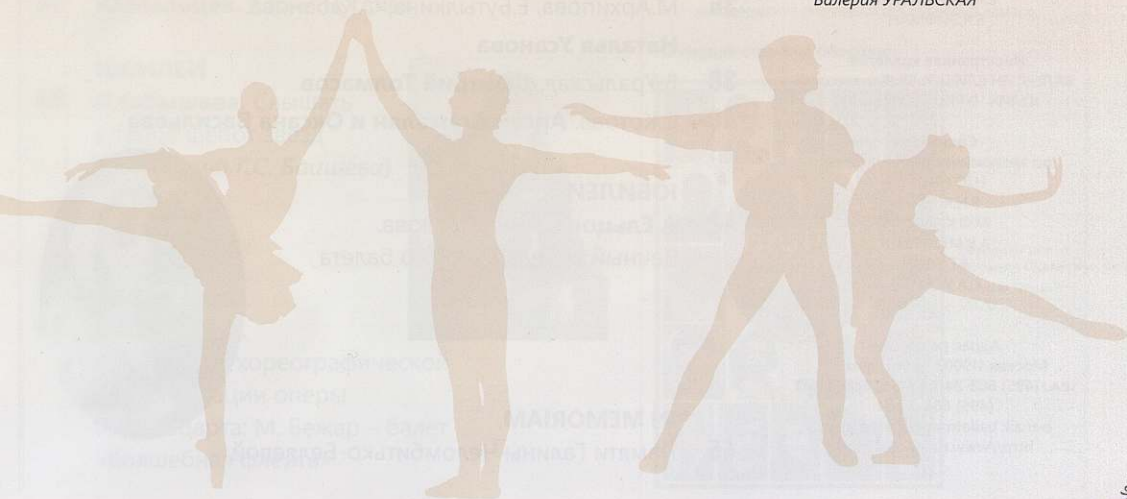
Вышло уже 2 издания книг о лауреатах «Души танца» (в 2014 и 2020 годах) – своеобразная энциклопедия деятелей театра, ансамблей академического, народного и современного танца.

Гала-концерт церемонии вручения приза «Душа танца» – это праздник хореографии. Надеемся, что и в этом году он порадует москвичей, любящих эмоциональное и всегда животворное искусство хореографии, и поздравит новых лауреатов отечественного искусства.

Нашу благодарность за помощь в проведении этого события мы передаем: Министерству культуры, Росконцерту, нашим постоянным помощникам.

И, конечно, Музыкальному театру имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, на сцене которого много лет проходит церемония награждения призом «Душа танца».

Валерия УРАЛЬСКАЯ





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
март-апрель
№2 (227) 2021
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BAILET

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

Творческий совет:

Б.БАКИМОВ
Г.МАПАНАЕВА
С.Р.БОБРОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
С.Ю.ЗАХАРОВА
А.В.ЗИНОВ
КА.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>

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» «ДУША ТАНЦА» 2020

1 В.Уральская. *Nota Bene*

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА» 2020

4 О.Розанова. *Мария Хорева*

6 П.Ященков. *Иван Михалёв*

9 Н.Иртеньев. *Артём Анисимов*

12 Р.Володченко. *Екатерина Первушина*

14 В.Лагунов. *Денис Захаров*

16 Н.Садыкова. *Ирина Хакимова*

18 В.Уральская. *Михаил Шарков*

20 Е.Коновалова. *Анна Федосова*

22 А.Максов. *Артём Веденкин*

24 М.Шакирзянов. *Сания Хантимирова*

26 В.Модестов. *Александр Литягин*

28 Ю.Бурлака. *Дмитрий Котермин*

30 А.Ельцова. *Людмила Доксомова*

32 А.Смирнова. *Константин Кейхель*

34 В.Захарова. *Дмитрий Дмитриев*

36 М.Архипова, Е.Бутылкина, О.Кабанова.

Наталья Усанова

38 В.Уральская. *Дмитрий Толмасов*

40 С.Котова. *Арсен Агамалян и Оксана Васильева*

ЮБИЛЕИ

42 А.Ельцова. *Анна Павлова.*

Вечный лебедь русского балета



IN MEMORIAM

45 Памяти Галины Челомбитько-Беляевой

ИМЯ В ИСТОРИИ

- 46 В.Котыхов.** Красавица с фиалковыми глазами (Карлотта Гризи)



ВЕСТИ ИЗ-ЗА РУБЕЖА

- 49 В.Игнатов.** «Дон Жуан» в дерзкой трактовке Йохана Ингера

ПРЕМЬЕРЫ

- 52 О.Розанова.** Две премьеры в Самаре
55 Л.Абызова. Самара. Шостакович. Балет



ХУДОЖНИКИ О БАЛЕТЕ

- 57 Ю.Мальцев.** Юрий Пугачёв

ЮБИЛЕИ

- 60 Л.Габышева.** Слышать в танце шёпот звезд (к 75-летию Г.С. Башева)



КАФЕДРА

- 62 О.Гасникова.** К вопросу о хореографической интерпретации оперы В.А. Моцарта: М. Бежар – балет «Волшебная флейта»

Над номером работали:

Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
(ответственный за выпуск)

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

Э.И.ВАСИЛЬЕВА (технический редактор)

А.Н.КУРБАТОВА (корректор)

Редакция:
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 01491-21
Тираж 1000 экз.

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

На первой странице обложки:



лауреаты приза
журнала «Балет»
«Душа танца» –
2020

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Мария Хорева

«Восходящая звезда» – этот приз журнала «Балет» идеально подходит Марии Хоревой. Ее стремительное восхождение на вершины балетной классики – случай исключительный. Выпускница Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой была принята в Мариинский театр и уже в конце своего первого театрального сезона, 13 июля 2019 года, станцевала Никию в «Баядерке». Накануне спектакля ей исполнилось девятнадцать лет.



Фото Анастасии ЛИВУН



Такого эта сцена еще не знала. Естественно, у многих коллег были сомнения, сможет ли дебютантка справиться со сложной ролью. Правда, она уже станцевала несколько ведущих партий, притом совершенно различных – Терпсихору в «Аполлоне», Солистку в «Бриллиантах», «Серенаде», «Сне в летнюю ночь», Машу в «Щелкунчике», Медору в «Корсаре» и Пахиту в одноименном балете, что само по себе достойно удивления. И все же «Баядерка» – случай особый. И этот балет, и роль Никии стоят особняком среди балетов классического наследия по разнообразию красок, по богатству и силе эмоций.

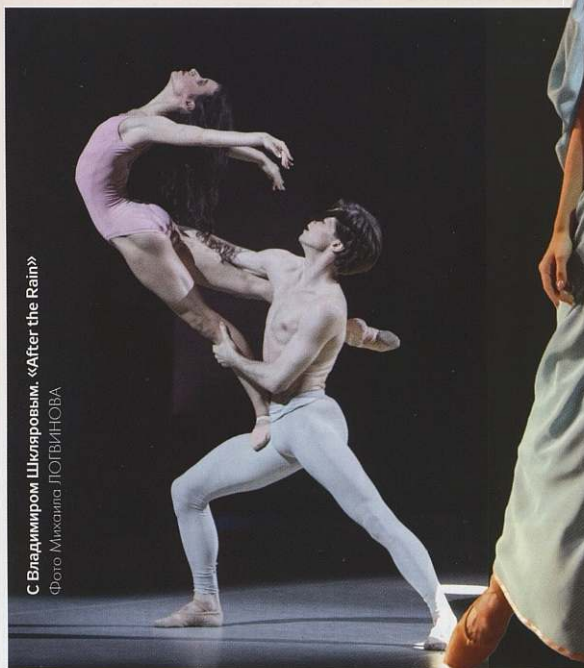
Равноценно воплотить все грани образа, придать ему соответствующий масштаб и к тому же выразить через него собственную индивидуальность дано далеко не всякой прима-балерине: здесь нужна

зрелая артистическая личность. Могла ли оказаться таковой юная балерина? Разумеется, нет, и потому ее дебют стал как бы эскизом настоящей роли. Но эскиз удался как нельзя лучше, а в той смелости, с какой Мария решилась на ответственной дебют, можно было увидеть личность будущей балерины.

Тоненькая, хрупкая Никия Хоревой выглядела девочкой, с тревогой и ожиданием чуда вступающей в новый для нее мир «взрослых» чувств. Зато в отношении техники у дебютантки проблем не было. Великолепные качества Хоревой-танцовщицы: безразмерный «шаг», уверенные вращения, красивые линии в полной мере проявились в заключительной картине «Тени». Надежная техника позволила высветлить настроения танца – от легкой грусти, сдержанного торжества до благородной патетики.

Через полгода, 18 декабря 2019-го, Хорева дебютировала в «Раймонде». В отличие от Никии, Раймонда свободна от драматических переживаний. Она не совершает поступков, не принимает решений. Ее миссия – выразить в танце различные настроения, возникающие по ходу действия, причем сделать это с благородной сдержанностью, как это и подobaет высокоуродной особе. Главное же – нужно мастерски исполнять разнообразные вариации (здесь, не считая антре, их пять!) и удерживать внимание зрителей в трех пространственных адажио. Словом, это прежде всего демонстрация танцевального мастерства, его различных аспектов, включая нюансировку хореографического текста.

Девятнадцатилетней Раймонде (первый случай в истории



С Владимиром Шлягровым. «After the Rain»
Фото Михаила ЛЮБИЧОВА

Никия. «Баядерка»
Фото Светланы АББАКУМ

балета!) удалось практически все. В филигранной вариации гран па (так называемой фортепианной) она услышала и затаенную печаль (восточный характер мелодии может напомнить о претенденте на руку и сердце Раймонды, арабском шейхе Абдеррахмане, смертельно раненном в битве с ее женихом), и невольное волнение при мысли о будущем, и крепнущую уверенность в ожидающем ее счастье с де Бриенном.

А вскоре юная балерина с блеском исполнила не менее сложную роль Принцессы Авроры в «Спящей красавице». Волнение ответственного дебюта ничуть не отразилось на чистоте танца, его изысканном рисунке, тонкости нюансов, подсказанных музыкой. Музыкальность – бесценное качество Марии Хоревой. С четырех лет она училась игре на фортепиано и делала такие успехи, что на концертах играла сложный репертуар музыкальной классики. До поступления в Академию Вагановой провела за инструментом по четыре-пять часов в день и не по принуждению, а из любви к музыке. Преподаватели неспроста видели в ней будущую пианистку. В 2010-м Хорева заслужила звание лауреата на международном конкурсе за лучшее исполнение произведений Шопена. Тогда же с наименьшей увлеченностью Мария занималась художественной гимнастикой. Победы на различных состязаниях множилось, тренеры прочили ей мировую карьеру. В 2010-м Хорева стала чемпионкой на турнире городов России по художественной гимнастике «Алые паруса». И быть бы Марии именитой спортсменкой, если бы буквально через день после этой значимой победы она, идя по улице Зодчего Росси, не увидела объявления о приеме в Академию Вагановой. Решила попробовать, и была принята. Чистая случайность определила судьбу! Напрасно сетовала тренер Хо-

Никия. «Баядерка»

Фото Светланы АББАКУМ



ревой Галина Уланова (поразительное совпадение!). Спустя годы, увидев ее на сцене, она признала: ее подопечная сделала правильный выбор.

Основы профессии Хорева пять лет постигала в классе Елены Алкановой, в старших классах оттачивала технику и выразительность танца у мастерицы своего дела Людмилы Ковалевой. На выпускном спектакле всемладшеклассница Мария с такой грациозной свободой исполнила центральную партию в «Сюите в белом» Сержа Лифаря, что стало очевидно: это многообещающий талант. Так решил и руководитель балетной труппы Мариинского театра Юрий Фатеев, предложив Хоревой и двум ее соученицам по классу Ковалевой – Дарье Ионовой и Анастасии Нуйкиной выступить в балете «Аполлон» Джорджа Баланчина (музыка Стравинского). Хоревой доверили центральную партию Терпсихоры. Уже через месяц после выпускного спектакля состоялся этот необычный дебют, а осенью юная «троица» танцевала балет Баланчина в Нью-Йорке на престижном фестивале имени великого хореографа XX века. Американские критики, ревностно следящие за точностью стиля в балетах Баланчина, одобрили начинающих русских артисток и особенно выделили Терпсихору-Хореву. Ее танец называли почти сверхъестественным, захватывающим, а ее самое – новым, большим явлением.

В этом же первом своем сезоне Мария танцевала Медору в «Жоржаре» на гастролях труппы в США. Реакция критиков оказалась еще более восторженной. Вот несколько отзывов: «Сногшибательная Медора Хоревой так же легко захватывает внимание аудитории, как и сердце Конрада»; «Мария Хорева – самая новая и, пожалуй, самая яркая звезда Мариинского балета»; «Все просто идеально. Она станет одной из главных балерин компании в будущем».

Не в пример иностранцам, отечественные критики не балуют Хореву вниманием, но и ей – не до них. Она поглощена работой: со своим постоянным репетитором Эльвирой Тарасовой осваивает новые роли, шлифует прежние. За полтора сезона (до эпидемии ковида) была на гастролях в США, Китае, Корее, Японии, Германии, Швейцарии, Голландии, Мексике, Италии, Испании, Англии, участвовала в программе «Творческая мастерская молодых хореографов», завоевала первое место в популярном телеконкурсе «Большой балет». Не опускала рук и во время эпидемии. Разработала собственный комплекс упражнений и ежедневно по несколько часов занималась дома. А еще написала и издала книгу-учебник «Научите меня балету», где поделилась накопленным опытом.

Последняя работа Хоревой осенью 2020-го – партии солисток в двух балетах Алексея Ратманского: «Семь сонат» Доменико Скарлатти и «Кончерто DSCH» Шостаковича. Премьеру «Сонат» готовила по Zoom с самим хореографом, выбравшим ее наряду с многоопытными примами – Е. Кондауровой и А. Сомовой, и заслужила его похвалу. Невероятная энергия, работоспособность вкупе с разносторонней одаренностью, интеллектом и уже достигнутыми успехами, позволяют верить в большое будущее «восходящей», а точнее – уже взшедшей звезды по имени Мария Хорева.



«Раймонда»
Фото Светланы АББАКУМ

«ЗВЕЗДА БАЛЕТА»

Иван Михалев

Достоинство, благородство, интеллигентная манера, исполнительская культура, а кроме того, перфекционизм, постоянная неудовлетворенность и стремление искать в творчестве всё новые и новые грани; убежденность, что идеал может и должен быть достигнут, а несовершенный результат работы не имеет права на существование. Все эти черты свойственны танцу премьеры Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Ивану Михалёву.



Фото Григория ШЕЛУХИНА



Лауреат такого престижного приза, как «Душа танца», да ещё в номинации «Звезда», вручаемого профессионалам от профессионалов. Это свидетельство того положения, которого блистательный танцовщик смог добиться в своей профессии, хотя начало карьеры, казалось бы, совсем не предполагало такого развития событий...

Иван родился в маленьком городе Ельце Липецкой области, подарившем, кстати сказать, миру балета не одного замечательного танцовщика (отсюда родом, например, и премьер, а сейчас уже и педагог Большого театра, Руслан Скворцов). Родители Ивана к балету никакого отношения не имели, и попадание будущего балетного премьеры в профессию, как и у большинства танцовщиков, выглядит чистой случайностью. Сначала танцевальная студия, где способности мальчика быстро заметили, потом школа Любови Соколовой, где Иван учится у замечательного педагога Елены Ивановны Тимофеевой, во многом и предопределившей его судьбу. Именно она порекомендовала продолжить обучение в Московской академии хореографии, куда, не смотря на конкурс 100 человек на место, Иван в 10-летнем возрасте поступил и проучился 4 года у педагога Коваленко. Ну а потом... из Московской академии будущая балетная звезда была отчислена за плохое поведение.

«Те, кто знают меня сейчас, не представляют меня того. А кто знал меня тогда, удивляются мне сегодняшнему. У кого-то воспитание было сдержанное, а у меня –

свободное, и я позволял себе делать то, что в балетном училище воспрещалось. Ничего глобального: какие-то прогулы уроков... Но, оглядываясь назад, я считаю, что все сделали правильно. Потому что, если бы так пошло дальше, неизвестно, куда бы это меня завело. А эта встряска пошла мне на пользу. После этого я четко понял, что всё – балет бросаю», – вспоминает Иван, сначала задумавшись, а потом улыбаясь, когда рассказывает мне о своей «жизни в искусстве».

Так бы и случилось, если бы не помогли бывшие школьные педагоги из Ельца, которые предложили незадачливому 14-летнему подростку поехать сначала на конкурс в Мюнхен, а потом и на «Танцевальный Олимп» в Берлин. Заняв там третье место, Иван поверил в себя, а та же Елена Ивановна обратилась с просьбой к известному пермскому педагогу Юрию Михайловичу Сидорову посмотреть мальчика. Так началось его обучение в Пермском хореографическом училище, заложившее крепкие профессиональные основы.

Интересно, что первоначально будущую звезду Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко по окончании училища в 2008 году в этот театр не взяли, так же как он не попал и в Михайловский театр – помешал рост (1 метр 92 сантиметра): солистом брать рано, а в кордебалет такой высокий юноша не вписывался. А кроме того (балетный мир узок), еще с московских времен за Иваном тянулась нехорошая репутация хулигана и «балетного плохиша».

Но всё же солистом, а вскоре и премьером, Иван Михалёв сразу после выпуска стал, когда вернулся в Пермь и начал работать в знаменитой балетной труппе Пермского театра оперы и балета имени Чайковского – театру требовались высокие солисты. В этом же сезоне Иван получил партию, являющуюся пределом мечтаний любого выпускника хореографического училища, партию принца Зигфрида в «Лебедином озере» (редакция Натальи Макаровой), станцевав, правда, перед этим ещё и в спектакле «Мастер и Маргарита». Премьер в тот год в театре было много, и новоиспеченный солист вскоре танцует партию главного героя Андре в балете Лео Делиба «Фадетта» по повести Жорж Санд, которую в тот год поставил в театре балетмейстер Николай Боярчиков. Оценить мастерство и актерские способности молодого танцовщика того



С Оксаной Кардаш.
«Восковые крылья»
(хореография И.Клилина)
Фото Карины ЖИТКОВОЙ

времени можно и сегодня: театр записал это выступление, свидетельствующее о немалом техническом и артистическом потенциале артиста. Потенциал этот вскоре оценил и находящийся в то время на посту художественного руководителя Большого театра Юрий Бурлака, куда после просмотра Иван и переходит, немало при этом рискуя: ведь он теряет премьерское положение и начинает свою карьеру заново, простым артистом кордебалета.

«Как не попробовать, если представляется такая возможность. От Большого

театра никто никогда не откажется. И сейчас, но тогда в особенности, я любил выходить из зоны комфорта. Тогда мне было 20 лет, а я уже премьер... И что дальше? Я просто уже видел в Перми много случаев, когда ребята говорили, они здесь на один-два года, а дальше будут искать что-то, прорываться. Но 90 процентов артистов там же и остаются. И я понял, что, если не сейчас, то потом все так и останется», – рассказывает Иван.

Тем не менее и в Большом театре он получает солидные партии: тут он танцует Коррехидора в балете Алонсо «Кармен-сюита», и танцует не с кем-нибудь, а с главной примой Большого, Светланой Захаровой; с Екатериной Шипулиной он выходит на сцену Большого в партии ведущего солиста в балете Баланчина «Серенада», а также в роли одного из четырех кавалеров Авроры в балете «Спящая красавица» (редакция Григоровича), помимо этого – солидные двойки-четверки.

А потом контракт с Юрием Бурлака закончился, в Большом пришел новый художественный руководитель, и начинать свою карьеру Ивану Михалёву снова пришлось с нуля. «Новая метла», как известно, метёт «по-новому»: у нового руководства были свои вкусы и представления о балете, своя команда и свои артисты. В общем, обыкновенная история...

Ничего не танцую при новом руководстве, Иван показывает характер и пишет заявление об уходе, произведя сенсацию.

«Что я мог на тот момент делать? У меня было несколько вариантов: оставаться в Москве или уехать в Европу. Я немножко потерялся в Большом театре, прежде чем уйти, ведь почти полтора года ничего не танцевал – мне просто не давали... В то время я даже в театре у Гордеева станцевал «Жизель», сам напросился. А кроме того, ездил по России, танцевал в концертах па де де... После Большого театра я ещё и немножко морально был просевший. И могло быть несколько путей развития событий: я заново начинаю карьеру в академическом театре или это дело бросаю, катаюсь по труппам, зарабатываю деньги. Надо было думать, что делать дальше как артисту».

И Иван принимает решение: поскольку он уже побывал однажды премьером пермского театра, он попробует продолжить строить карьеру в какой-нибудь из академических трупп. Давал себе 2-3 года. А Музыкальный театр Станиславского и Немировича-Данченко был очевидным вариантом.

И опять новый этап... Новый театр, тот самый, где сегодня он и занимает позицию премьера. Художественным руководителем в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко тогда работал руководитель харизматичный и строгий, хотя и очень авторитетный, знаменитый танцовщик Мариинского театра Игорь Зеленский. А это совсем не тот человек, который сразу раздаёт партии направо и налево. Артисту надо показать, на что он способен. Так что одной из ролей, в которых бывшему премьеру пермского театра пришлось выходить в новой труппе вначале, была роль могильщика в психологически насыщенном балете английского классика Кеннета Макмиллана «Майерлинг». Роль состояла в том, что в начале и в конце балета надо было на сцене опускать гроб с останками

кронпринца Рудольфа. Иван же грезил о партии не могильщика, а самого Рудольфа.

«Конкуренция в театре Станиславского была тогда большая. Один Сергей Полушин чего стоил. Кроме того, меня не было «в списке» Зеленского в самом начале. Но Большой театр мне помог, я понимал, что надо пробиваться. До меня, конечно, все доходило в последнюю очередь, но я все равно понял, что даже в условиях такой

сложной конкуренции я могу показать себя, и что здесь вполне реально чего-то добиться, станцевать интересные партии...» Тем не менее именно сэр Кеннет Макмиллан и стал тем хореографом, в балете которого у Ивана случился «поворотный момент» в карьере. Если первоначально у руководителя труппы были не слишком обширные планы на Михалёва, то всё изменил один из самых популярных балетов британского классика «Манон». Репетиторы и постановщики из фонда Макмиллана даже настаивали, чтобы именно Михалёв танцевал премьеру, и это послужило танцовщику несомненным толчком.

Надо учесть то обстоятельство, что премьеру балета «Манон» Музыкальный театр Станиславского и Немировича-Данченко показывал в экстремальных для себя условиях: через две недели после гастролей в Большом театре английского Королевского балета, то есть труппы, где это произведение, ставшее главным украшением гастрольной афиши, собственно говоря и родилось в 1974 году. С тех самых пор балет (на основе романа аббата Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско»), сделанный на подобранную из различных опер музыку Массне, является воплощением знаменитого британского стиля и неотъемлемой частью английского репертуара. Так что спектакль, представленный московским театром, поневоле пришлось сравнивать с английским оригиналом. Однако незаурядное актерское мастерство артиста, его прекрасные партнерские качества, точное исполнение хореографии Макмиллана вполне



Фото
Михаила
ЛОГВИНОВА

«Призрачный бал» (хореография Д. Брянцева)



С Оксаной Кардаш. «Серенада» (хореография Д. Баланчина)
фото Анны КЛУШКИНОЙ

убедили его руководителя в широте артистического диапазона танцовщика. И дальше Иван стал получать ведущие партии уже во всех классических балетах. «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Жизель» артист станцевал ещё при Зеленком.

Как и у его педагога Виктора Дика, красота линий, наполненность образа строятся у этого танцовщика прежде всего на исполнительской культуре, понимании стиля балета, а также на анализе психологических качеств того или иного героя.

«С ним очень интересно работать! Но так было не сразу. Нередко приходилось на чем-то настаивать. Даже были определенные тренировки. Я оказался, видимо, не то чтобы репрессивным педагогом, но поначалу мне приходилось немножко на него давить. Потом это вошло в гармонию, со временем мы достигли взаимопонимания, и я теперь не так рьяно, но спокойно настаиваю на своем. Иван не терпит сильного давления», – говорит Виктор Дик.

Герои, которых не только танцует, но и играет на сцене Иван Михалёв, не являются стандартными лирическими персонажами, каких мы имеем в исполнении очень многих артистов. Его Арман в балете ещё одного английского классика Фредерика Аштона «Маргарита и Арман» или герой классика американского балета Джерома Роббинса «В ночи» были не менее пылки и эмоциональны, чем его де Грие. Такую же эмоциональность и нестандартность подходов к роли и её прочтению демонстрирует и его Альберт в «Жизели», Солор в «Баядерке», Данила в «Каменном цветке» и многие из героев его репертуара. Иван вообще не любит шаблонных героев и шаблонных подходов к ним. Красота линий, которые подразумевает весь его облик (рост, длинные ноги и руки) является лишь удачным подсобным материалом, который он использует при выстраивании образов своих героев.

«Я каждый раз стараюсь не то что менять образ, но искать. Если говорить об Альберте, иногда я осознанно играю обманщика, такого аристократа-соблазнителя. В романтическом образе достаточно сложно вытянуть глубокие детали, такие ничтожки. А в заведомо обманщике и обольстителе есть что-то, за что можно хватиться и показать его нестандартно. И когда мне говорят, что ты был «отвратительный», я считаю это комплиментом. Зигфрида я исполнял со времен Перми, и эта партия не является возбуждающей мое творческое сознание. Сейчас мне интересны более глубокие роли. С Солором у меня почему-то до конца не сложилось. Я танцую его не так часто, но мне не хочется танцевать его стандартно, как базовую роль и я продолжаю искать. Мы с моим педагогом сначала отталкиваемся от внутреннего наполнения героя и дальше уже выстраиваем свой образ. Эта партия мне тоже очень интересна, но не могу сказать, что я уже нашел что-то окончательное... Характер у этого героя, конечно, сложный и это-то и интересно. Он не то чтобы сильно ведомый, но твердости характера у этого знаменитого воина немного, так аккуратно скажем».

Приход на смену Зеленкому нового руководителя балетной труппы театра Станиславского и Немировича-Данченко этуали Парижской оперы Лорана Илера служившего положение Ивана как первого танцовщика труппы только закрепил. Именно при Илере Иван Михалёв добивается наконец звания премьеры.

«Иван – артист, в котором есть благородство, поливалентность, который с каждым выходом на сцену демонстрирует всё большее владение своим телом и раскрытие своих творческих возможностей, своего потенциала», – такую характеристику танцовщика даёт мне Илер. И действительно – те свойства, которые подчёркивает в творчестве Ивана Михалёва нынешний

художественный руководитель балетной труппы музыкального театра, артист ярко демонстрирует, например, в новом репертуаре, привнесённом месье Илером в афишу театра. Особенно хорошо «прозвучал» этот артист в нуреевской постановке «Дон Кихота». Этот спектакль стал настоящим вызовом как для самого танцовщика с его высоким ростом и длинными ногами, так и для всей труппы в целом.

«Мы настолько не заточены на это... У нас и классы немного другие, более спокойные. В школе же Парижской оперы более быстрый класс, там большее количество тандю, рондов. К нам приезжали педагоги этого театра, и конечно, после такого класса чуть легче танцевать нуреевскую хореографию. Но с моим ростом «Дон Кихота» танцевать не просто вообще».

Казалось, излюбленная Нуреевым филигранная мелкая техника придется артисту не по ногам: его конечности при одолении каверзных па должны будут непременно запутаться.

К тому же у Базиля в нуреевском балете большая нагрузка. В первом акте, например, после дуэта подряд, без паузы идут две вариации, где к обычной, «стандартной», Нуреев прибавляет «необычную» – новую. Однако в итоге, после кропотливой работы, артист ловко преодолевает хитросплетения и рифы нуреевской хореографии и выходит победителем.

Хорошо чувствует Иван и современную хореографию, которая утвердилась в репертуаре театра именно «в правление» Илера. «Тюль» Александра Экмана, «Прогулка сумасшедшего» Йохана Ингера... Странно, что он так и не станцевал балет Сержа Лифаря «Сюита в белом»... Весьма интересно было наблюдать, насколько отважно отрывается этот образцовый классический премьер в знаменитом балете Охада Нахарина «Минус 16». В самом конце представления он даже попытался перейти на нижний брейк! По словам артиста, когда он танцевал этот спектакль, испытывал настоящий «кайф», для него это был «крутой опыт».

Для того чтобы свободно танцевать хореографию Нахарина, нужно вначале обучиться системе гага, изобретенной израильским балетмейстером. Гага – это особый способ познания себя через понимание собственного тела. Он учит слушать тело, чувствовать свои мысли и настроения, наконец, что особенно важно, позволяет двигаться с полной свободой и в гармонии с самим собой. При этом хореограф совершенно отказывается от необходимого любому танцовщику в классе зеркал. Не смотря на своё премьерское звание, Иван Михалёв с головой погружается и в эту стихию.

Очень яркими были последние работы танцовщика, которые он танцует в дуэте с Оксаной Кардаш: «Таис» из балета «Моя Павлова» Ролана Пети, а также дуэт из балета «Радио и Джульетта» Эдварда Клюга на музыку группы «Radiohead». Вообще-то Иван с удовольствием танцует с разными приммами этого театра, но во время дуэта с Оксаной Кардаш между танцовщиками пробегает какая-то особая искра, они великолепно чувствуют друг друга.

«Карьера танцовщика очень короткая, танцевать, как кто-то, мне не хочется... Я хочу найти что-то своё. Делать академично, красиво, как исполняют некоторые танцовщики, мне не очень интересно. Конечно, у меня не всегда всё получается, я это прекрасно понимаю, но я всегда ишу», – говорит Иван, и всё его творчество свидетельствует о таком стремлении.

Павел ЯЩЕНКОВ



«ЗВЕЗДА НАРОДНОГО ТАНЦА»

Артём Анисимов

Артём Анисимова нетрудно выделить в массовых танцах, которыми славится Государственный академический ансамбль имени Игоря Моисеева. Похожие на бурю и натиск, на ликующий девятый вал, они неизменно восхищают зрителей в разных уголках планеты своей энергией и эмоциональностью.



Можно только догадываться, сколько упорства, труда и тщания вложено в эти восхитительные композиции каждым из танцовщиков, какими физическими силами и какой волей должны обладать артисты, выбравшие народно-сценический танец своей профессией. Стремительный темп, мгновенные перестроения массы, контрастные перемены хореографического рисунка, сложный ритм, свойственные творческому почерку Игоря Моисеева, чье наследие бережно и надежно сохраняют в ансамбле, казалось бы, не должны оставлять и мгновения, чтобы разглядеть в общих сценах «солистов», почувствовать в хоре индивидуальности. Это предположение обманчиво. По той простой причине, что любой хор складывается из отдельных голосов и, стремясь к единому звучанию, собирается из тембров, которыми наградила его певчих сама природа. А тембры у всех разные, что очень хорошо понимал Игорь Александрович Моисеев, не запрещая, а, наоборот, приветствуя индивидуальное проявление эмоций своих подопечных. От таких проявлений, считал он, массовое действо звучит еще ярче, еще красочнее.

Вот и Артём Анисимов – ладный, выразительный, воспитанный в школе-студии при ансамбле по всем



Фото Евгения МАСАЛКОВА



«Танго Del Plata»

Фото Евгения МАСАЛКОВА

На репетиции

Фото Евгения МАСАЛКОВА

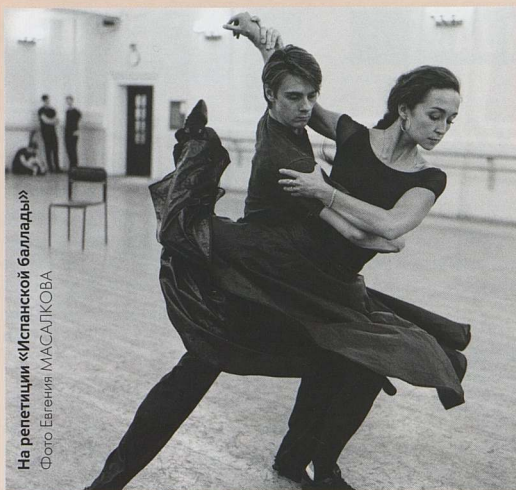


правилам моисеевской грамоты, послушно подчиняясь единой линии танца, отличается «лица необщим выраженьем». Что заметно в этом лице среди других, что останавливает на нем, Анисимове, внимание своеобразным «стоп-кадром» в промельках быстрых переборов, летучих прыжков, виртуозных и мгновенно сменяющих одна другую фиоритур ансамблевых каскадов?

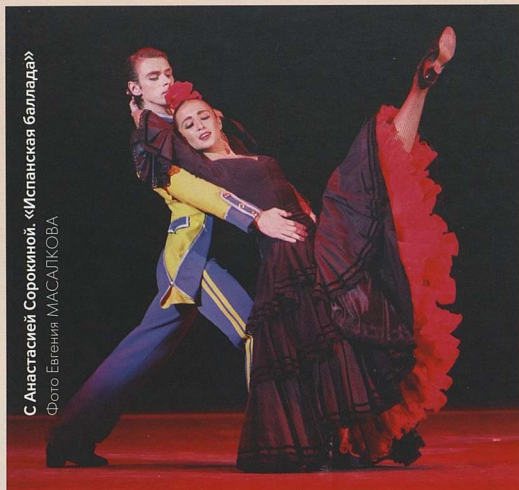
Следуя нерушимому порядку сложнейших комбинаций, Анисимов успевает сказать зрительному залу о своей радости соучастия и сотворчества с теми, кто рядом, и кто четко и без сбоев ведет «одну-единственную» партию, выстроенную Игорем Моисеевым по законам оркестрового «tutti», что значит – полным составом. Радость как эмоциональный отклик по поводу происходящего или как краска, которую необходимо вписать в общую палитру танца, – это одно. Радость как выражение сценического самочувствия и состояния души – другое. Вот этим – другим и особенным – обращает на себя внимание Анисимов, этим выделяется.

Табель артистических типов, как и список амплуа – дело особое: там много отличий и характеристик, нюансов и оттенков. Но совершенно точно, что там не встретить определения «счастливый». Глядя на Артёма Анисимова, добавим в оба перечня новое понятие – «счастливый артист».

Как правило, состояние счастья, в каком бы возрасте не находился человек, расслабляет, умиротворяет,



На репетиции «Испанской баллады»
Фото Евгения МАСАЛКОВА



С Анастасией Сорокиной. «Испанская баллада»
Фото Евгения МАСАЛКОВА

качает «на крыльях». Не всем удастся понять, что счастье – не остановка, а импульс к движению и развитию. Маленькому Артёму, чье детство так и протекало – безмятежно – в Самаре, домашние вовремя подсказали, что важно день ото дня двигаться вперед и добиваться цели. Он поверил, хотя долго думал над тем, какую цель выбрать: семейные традиции предполагали, как минимум, несколько вариантов. Ни с исполнительскими искусствами, ни со сценой никто из родни Артёма связан не был. Чего не скажешь о творчестве как таковом. Разве не творчество военное искусство – профессия отца. Дзюдо, которым занималась мама, тоже; недаром его называют боевым искусством и философией, а переводится само слово как «гибкий путь». Прадед же ходил по морям, бороздил океаны и нередко укрощал стихию. Вдохновение и дисциплина, искусство и труд: какое из дел не возьми – каждое предполагает настоящее созидание. Обо всем этом Артём всерьез задумается потом, когда переступит порог школы и впервые узнает, что такое танец. Впервые попробует освоить подскоки, хлопки, повороты, столь не похожие на его любимый футбол, который пока занимает его, с утра до вечера гонящего мяч. Он не просто делает успехи и получает приглашение принять участие в районном чемпионате, но и испытывает ни с чем не сравнимое удовольствие: с одной стороны, полная свобода и самостоятельное творчество, с другой – командная игра и точный расчет.

Как пригодятся, однако, полученные сзымальства навыки в тот момент, когда презренный мальчишай-футболистом танец неожиданно покажется ему интересным и достойным внимания, а репетиционный класс – ничуть не менее любопытным пространством, нежели футбольное поле. Конечно, прадед возразит против «подскоков, хлопков, поворотов», мол, не мужское это дело, но интуиция самого Артёма подсказает не бросать

начатого, и он не бросит. Наоборот, поступит в детский музыкальный театр «Задумка», где после занятий по классическому и народному танцу сможет ходить в кружок рыцарского искусства, заниматься рукопашным боем и метать ножи, гонять в любимый футбол и ездить с веселой компанией в спортивный лагерь. Но пришло время, и возникла необходимость пожертвовать чем-то одним во имя другого, на все времена не хватало. Казалось, само счастье подмигивало: решай, чтобы меня не упустить. Артём выбрал танец.

Видел, что отстает от сверстников по многим статьям, вспоминал наставления прадеда, что «мужское дело» – добиваться цели и совершенствовать себя, и – добивался, совершенствовался. Занятия под руководством создателя театра «Задумка» Елены Геннадьевны Колотовкиной и ее супруга Виктора Васильевича уже не казались такими скучными и однообразными, как поначалу. Стало получаться, появился кураж – как на футбольном поле. Понравилась сцена, лучи софитов, внимание зрителей. В 2007-м, когда Артёму исполнилось 14, самарская «Задумка» отправилась в северную столицу, чтобы принять участие в IV Международном конкурсе детских хореографических коллективов «Петербургская метелица» и соревноваться с 37 коллективами из 6 стран: России, Украины, Казахстана, Латвии, Литвы и Эстонии в номинациях по классическому, эстраднему, народному танцу и соло. Председатель жюри «Метелицы», народный артист России Юрий Петухов, открывая юношеское ристалище, объявил: «Цель конкурса – координация деятельности детских хореографических студий, сравнительная оценка деятельности коллективов. У детей есть стимул показать себя с лучшей стороны».

Есть стимул, есть – Артём не сомневался. Накануне отъезда в Петербург вместе с бабушкой он смотрел по телевизору концерт, в котором выступал знаменитый ансамбль Игоря Моисеева с номером «Партизаны». Сначала скучал, но вдруг – когда партизаны сбросили бурки, как будто соскочив с лошадей, и понеслись



С Юлией Шutowой. «Tanguera»
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

в стремительную атаку – сердце его забилось сильнее: вот бы, как они – вперед, вместе, лихим полетом! Бабушка словно поймала его на мысли: «Вот бы попасть тебе к Игорю Моисееву! Вот где настоящее искусство!» Словно напорочила. На фестивальной сцене Артёма Анисимова в числе других участников увидела член жюри Гюзель Апанова, директор школы-студии при ансамбле, и пригласила в Москву.

На экзамене в столице неожиданно прервалась музыка, и педагоги-экзаменаторы стали подпевать его танцу. Кто-то сказал, что это похоже на выступление Ирины Родниной и Александра Зайцева на Чемпионате мира в Братиславе в 1972-м, когда оборвалась фонограмма «Калинки» и добрую часть обязательной программы те катали под аплодисменты зрительного зала. Артём, унаследовавший волевые черты характера и от прадеда, и от отца с матерью, тоже не растерялся. Его зачислили на второй курс, в Москву из Самары с ним поехала мама. Стоит ли говорить о том, что годы обучения пролетели быстро. За полгода до окончания школы-студии Анисимова зачислили артистом в ансамбль, и, совмещая учебу с работой, он то и дело вспоминал слова своей бабушки: «Вот бы тебе к Игорю Моисееву!»

И вот он уже на сцене Государственного концертного зала имени Петра Чайковского, на родной для ансамбля, куда принят, сцене – в знаменитых «Партизанах». Вот в легендарной хореографической картине «Футбол» (пригодилось дворовое детство с мячом и участие в чемпионате между районами!). Вот – танцует двойку в сцене «Яблочко» из сюиты «День на корабле» (и рассказы прадеда о морских походах даром не пропали!). Вот – солирует в «Сапатео» из Сюиты мексиканских танцев. В «Сапатео» вошел практически без репетиций, проявив характер: легендарный Лев Голованов, сподвижник Игоря Моисеева, народный артист СССР, давно подметив Анисимова и разгадав в нем особенный дар – природой подаренную отзывчивость к хореографическому языку любой сложности, решил выпустить его к публике взамен получившего травму танцовщика. И Анисимов не подвел – станцевал так, как будто причалил на прадедовском корабле к залу на Триумфальной площади из самой Мексики, показал вкус, культуру, образ. «Сапатео» стал творческим крещением Артёма в ансамбле, после его дебюта уже никто и никогда не сомневался, что «моисеевцем» ему быть!

Сегодня Анисимов востребован во всем «собрании сочинений» Игоря Александровича Моисеева. Танцует много, ярко, запоминается сразу – что в массовых танцах, что в сольных. Из последних: его визитной карточкой стал шедевр Игоря Александровича – семиминутный спектакль о Кармен «Испанская баллада» на музыку Пабло де Луна, поставленный в свое время на Ларису Аристову и Сергея Аникина, нынче – педагогов-репетиторов ансамбля. После Аникина влюбленного в Кармен сержанта танцевали и Николай Огарев, и Владислав Озерянский, и другие артисты. И Артём мог бы повторить их, скопировать, но он привык вникать в образ по-своему, идти от себя, от собственных ощущений, тем более что время меняется, и нестареющие моисеевские шедевры допускают новые прочтения, новые интерпретации. Герой Анисимова – совсем юн и впервые встречается с испытаниями, о которых не подозревал. Не подозревал, какие препоны жизнь может выставлять сильной страсти, любви, счастью. Без доверчивости и без открытости, поселившихся в его душе, он жить не может и, убивая возлюбленную в пароксизме отчаяния, он, конечно же, убивает самого себя.

Анисимову уже 27 лет, или – всего 27. Его персонажи взро- слют вместе с ним, подсказывая все чаще и чаще, что быть счастливым артистом – значит постоянно вести с ними диалог, спорить или соглашаться, искать истину – всегда находиться в движении.

Николай Иртенев

Елена Щербакова, народная артистка России, художественный руководитель-директор ГААНТ имени Игоря Моисеева:

Артём Анисимов – артист и танцовщик, которого природа наградила редкой органикой. Все, что он делает на сцене, никогда не выглядит заученным или отрепетированным; не видно, какие силы затрачены на то, чтобы всегда оставаться легким, естественным, живым в любых хореографических композициях. Легкость, органика и естественность – это и есть те свойства, которые отличают Анисимова как исполнителя и выразителя идей автора. Он сразу осваивает незнакомые ему стили, у него великолепная координация, высокая трудоспособность, он одинаково интересен и в репертуаре Игоря Моисеева, и в тех новых «пробах», которые мы предпринимаем, чтобы двигаться вперед и развиваться. Анисимов блестяще танцует в новом спектакле «Танго del Plata», поставленном аргентинским хореографом Лаурой Роатта. Техника танго другая, чем та, которую дает школа классического и народно-сценического танца, но Артём ее свободно присваивает себе – настолько, что создается ощущение, будто он танцевал этот танец, названный королем среди других, с самого детства и вот теперь делится со зрительным залом радостью творческой свободы. Свобода тела, свобода души – все это отличает индивидуальность настоящего артиста, настоящего «моисеевца», каким мы и видим Артёма Анисимова.

С. Дмитрием Ивановым. «Сапатео»

Фото Евгения МАСАЛКОВА



«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Екатерина
Первушина

В балете карьера удачно складывается у одаренных везунчиков или у способных мечтателей-романтиков. Иногда и то и другое сочетается в одном исполнителе, и тогда выходит почти идеальный артист балета, у которого внутренний мир гармонирует с внешними данными. К таким артистам можно отнести балерину Екатерину Первушину, сумевшую реализовать свои мечты и соединить их с жизненными реалиями.

В наши дни за право называть Екатерину Первушину своей могут поспорить крупные города России. Их география – от Владивостока до Москвы – впечатляет, дает весомый повод разным регионам считать себя причастными к формированию творческой биографии этой русской, с очень говорящей фамилией, балерины.

В двенадцать лет Катю привезли из родного, далекого от центра страны Владивостока в третью по значимости балетную столицу России Пермь. Еще с молодотвских времен Пермь удерживала лидерство

в балете, и до сих пор ее хореографическое училище оста-

ется одним из самых профессиональ-

ных в мире.

Здесь, как

представляли

себе родители

Кати, ее при-

родные данные

могли полу-

чить достойную

огранку. В пермском

училище Екатерина

Первушина оказалась

в условиях достаточно

строгой дисциплины и по-

пала в класс одного из луч-

ших педагогов – Светланы

Ивановны Сидоровой (Гу-

биной), в прошлом ведущей

балерины Музыкально-дра-

матического театра Карелии,

многолетнего преподавателя

классического танца.

Уже будучи выпускницей,

Екатерина Первушина по-

казала себя способной тан-

цовщицей нового поколе-

ния. Красивые, стройные,

с необыкновенно выра-

зительными стопами и легким шагом ноги Первушиной словно убеждали, что пермское училище умеет хранить лучшие традиции русской балетной школы. А хорошо поставленная спина, пластичные, не зажатые руки и техническая смелость Кати прямо свидетельствовали об удачном соединении школы и природных данных.

Такую привлекательную, с ладной фигурой, юную танцовщицу, как Первушина, трудно было не выделить. Правда, некоторые подмечали ее небольшой рост, который мог ограничить репертуар будущей солистки партии вроде Лизы из «Тщетной предосторожности» или Маши-Мари из «Щелкунчика». Но в истории балета немало бэби-балерин, доказавших, что талант и характер на сцене способны преодолеть любые штампы. Все эти факты были очевидны известному танцовщику, хореографу и педагогу Кириллу Шморгонеру, наблюдавшему за Екатериной еще с учебной скамьи (Шморгонер вел дуэт в классе Первушиной). Только оказавшись на посту главного балетмейстера Самарского театра оперы и балета, он не замедлил пригласить Катю и вместе с ней других талантливых пермских выпускников к себе в труппу.

В городе на Волге, богатом историей академического театра России, Екатерина Первушина сразу же заняла положение ведущей солистки, а статус прима ей принесли главные партии мирового классического репертуара, количество которых год от года только прибавлялось. За уникальную работоспособность и танцевальную «всеядность» (балерина не отказывалась от самых сложных и разнообразных танцевальных ролей) ее даже стали называть Екатериной Великой.

Роль строгого наставника Первушиной в театре оставил за собой Кирилл Шморгонер. Именно он по долгу службы не только поручал Первушиной роли, но и репетировал их с ней, проявляя требовательность и неравнодушие ментора. В данной работе Шморгонеру помогала педагог-репетитор Ольга Бараховская (Гимадеева) – ученица Феи Балабиной в Ленинградском хореографическом училище, балерина Куйбышевского (Самарского) театра оперы и балета эпохи хореографа Игоря Чернышёва. Такой педагогический тандем и поддержка балетного коллектива, во многом собранного из выпускников Пермского хореографического



Фотоэтиюд

Одетта. «Лебединое озеро»

училища, сыграли большую роль в профессиональном формировании Екатерины Первушиной, помогли ей удачно исполнить немало танцевальных ролей.

В Самарском театре оперы и балета Екатерина Первушина с 2008 по 2016 годы станцевала около 30 ведущих и сольных партий. В ее исполнительскую копилку вошли академические роли Мариуса Петипа, а также классические партии в постановках Кирилла Шморгонера («Дон Кихот», «Тщетная предосторожность», «Жизель») и его же оригинальные балеты. Балерина стала настоящей музой самарского руководителя, увидевшего ее главной героиней таких своих балетов, как «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Танго... Танго... Танго» на музыку А. Пьяццоллы, «Дама пик» А. Чайковского.

«Если человек хотя бы один раз не попытался стать богом, то он не человек», – эта мысль французского поэта и философа Поля Валери («Об искусстве») помогла Кириллу Шморгонеру найти оправдание, чтобы поставить после великого Джорджа Баланчина свою «Серенаду» на музыку П.И. Чайковского. В этом балете от природы музыкальный, образно мыслящий хореограф особо выделил Первушину, сочинив на нее и Александра Петриченко лирико-драматический дуэт на вторую часть произведения (Вальс).

Участвуя в Самарском театре в подготовке премьер «Спящей красавицы», «Шопенианы» (обе в 2011 году) и «Баядерки» (2012), Екатерина Первушина многое переняла от мастера

ском конкурсе «Арабеск» в 2010 году, став обладателем третьей премии и звания лауреата. Екатерина Первушина – лауреат Всероссийского конкурса «Молодые дарования России – 2008» и лауреат Всероссийского конкурса «Девятые молодежные Дельфийские игры России» (г. Москва).

Расти в профессии, поднимаясь выше достигнутого – желания, понятные любому профессионалу, человеку, живущему будущим. Так и Катя Первушина, достигнув высот в Самаре, решила попробовать силы в столице, где перспектива раскрыться в балете могла оказаться гораздо большей.

И вот Москва допускает ее до самого сердца, до Кремля, где в театре «Кремлёвский балет», основанном хореографом Андреем Петровым, Катя становится ведущей балериной. Стиль Петрова, талантливого руководителя, хореографа с масштабным режиссерским мышлением, понимающего истинную значимость традиций, подошел исполнительнице, всегда готовой к новому балерине. Да и репертуар Первушиной с солидным арсеналом партий позволял ей войти в классические спектакли не с нуля. Ведь и «Спящая красавица», и «Лебединое озеро», и «Жизель», и «Баядерка» у нее уже были станцованы. Другое дело – оригинальные балеты Андрея Петрова. Вот именно они и обогатили артистический багаж танцовщицы, почувствовавшей иной стиль творчества, уровень, критерием которого был московский коллектив.

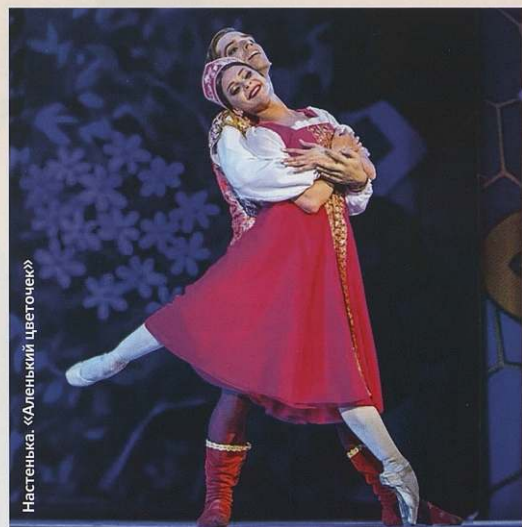
Среди главных партий Екатерины Первушиной в балетах Андрея Петрова нет ни одной проходной, до подробностей и нюансов не отработанной. В чем большая заслуга ее педагога-репетитора, в прошлом прима-балерины «Кремлёвского балета», Жанны Богородицкой и самой артистки, требовательной к своей форме, к деталям хореографии. Вероятно, эта требовательность, помноженная на обдуманный репетиторский подход, и помогла Кате создавать такие яркие, технически насыщенные партии в петровских спектаклях, как Шехерезада («Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова), Людмила («Руслан и Людмила» М.И. Глинки – В. Агафонникова), Мари («Щелкунчик» П.И. Чайковского) и Настенька («Аленький цветочек» В. Купцова). Здесь же, в столичном театре, на одной из лучших театрально-концертных площадок Европы Екатерина Первушина станцевала в спектаклях выдающегося хореографа XX века Юрия Григоровича «Ромео и Джульетта» (Джульетта) и «Корсар» (Медора).

Нынешняя гастрольная афиша балерины из-за мировой пандемии ограничена, но зато география ее российских выступлений только расширяется: Саратов, Казань, Улан-Удэ, Петрозаводск, Уфа, Чебоксары. И везде, куда бы ни приезжала Первушина, танца по персональному приглашению или на гастрольях с «Кремлёвским балетом», она привлекает мастерством и обаянием. У балерины к себе почти перфекционистское отношение: допустить технический промах или не выполнить поставленную актерскую задачу – это не про Катю. Ее танец, даже если возникают случайные помарки, всегда прозрачен, свободно читается, без упрощений. Артистка старается танцевать по-честному, оставаясь верной образцовым примерам и кодексу профессионализма.

Сегодня рядом с Екатериной Первушиной появился молодой хореограф, Никита Иванов. С ним, изобретательным выдумщиком, креативным сочинителем танцевальных номеров, ей оказалось интересно идти и по жизни. А тот немалый путь в искусстве, который Катя уже прошла, удостоился внимания известных деятелей хореографии, оценивших ее заслуги авторитетным призом журнала «Балет» – «Душа танца».

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Фотографии предоставлены пресс-службой театра



Настенька. «Аленький цветочек»

петербургского балета Габриэлы Комлевой. Выдающаяся балерина и педагог, переносившая из северной столицы на волжскую сцену шедевры Петипа и Фокина, помогла Кате грамотно освоить технику и стиль классических произведений. В «Анюту» Владимира Васильева, также появившейся на самарской сцене, Екатерине Первушиной удалось приблизиться к чеховскому образу, некогда созданному незабываемой балериной Екатериной Максимовой.

Культурная общественность и официальная власть Самары не оставляли без внимания одаренную и трудолюбивую балерину, награждая ее престижными губернскими премиями «Самарская театральная муза» (2008, 2010, 2011), удостоила Первушину звания заслуженной артистки Самарской области (2015). Международного уровня награды она удостоилась на перм-

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Денис Захаров

Мое поколение было свидетелем неповторимого, необыкновенного художественного взлета балетного искусства. Какие высокие имена танцовщиков, балетмейстеров, педагогов! Сегодня я думаю о том, как сохранить высокий уровень поднятой планки, как продолжить лучшие традиции русского балета. Имея великолепный багаж выдающихся своих наставников, я всегда трепетно, внимательно, с большой любовью относился к своим ученикам. И первым из них был Денис Владимирович Медведев, сегодня старший преподаватель классического танца московской академии хореографии.



Его ученики рассыпались по многим городам страны и зарубежья. Некоторые работают в Большом театре. Один из них, Денис Захаров – первый солист Большого театра, работает в театре третий год и уже имеет за плечами 15 станцованных сольных партий. Вот такую динамику развития ему предлагает наш активный руководитель Махар Хасанович Вазиев.

Непростой путь прошел Денис Захаров в своем творческом росте. Приехав из Уфы по рекомендации хореографа Юрия Бурлака, где он занимался в колледже имени Рудольфа Нуриева, Денис оказался в академии в классе Д. Медведева. И с тех пор мы наблюдаем их плотный творческий союз – вот уже шестой год. Я очень рад, что руководитель дал возможность репертировать в театре молодому артисту со своим педаго-

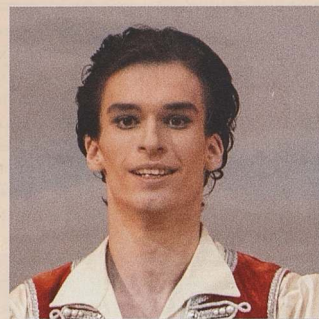
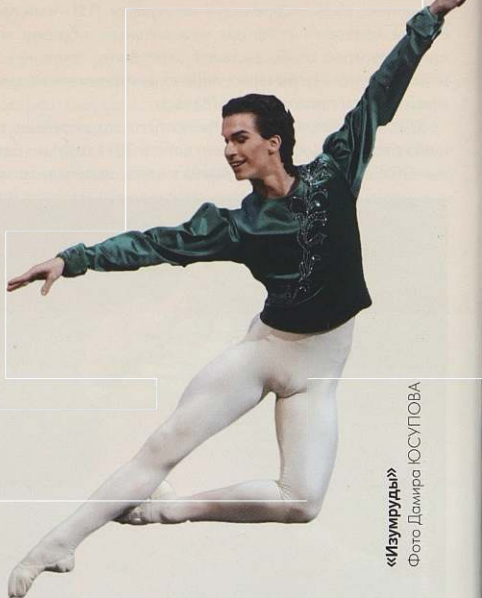


Фото Михаила ЛОГВИНОВА

«Традиция – это передача огня, а не поклонение пеплу»
Густав Малер



«Измурды»
Фото Дамира ЮСУПОВА

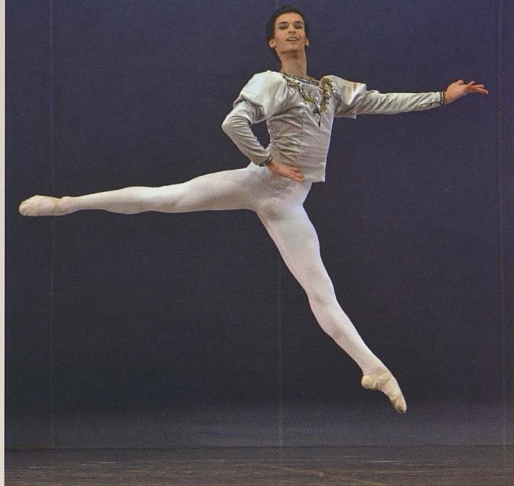
гом и наставником. Понятно, что все партии станцованы Д. Захаровым на одинаковом уровне. Однако потенциал налицо. Постоянно идет тщательная отработка движений, деталей, нюансов роли. Ведь Д. Медведеву есть, что передать. Он работал с выдающимися мастерами, такими как: Ю. Григорович, Дж. Ноймайер, В. Васильев, М. Лавровский, Г. Майоров и так далее. Денис Захаров сразу отличился прекрасными физическими данными классического танцовщика: отличная форма и пропорция, свободный шаг, легкий прыжок, однако это все способности. Талант – это когда ученик артистичен, умеет донести состояние персонажа, понимает, зачем он находится на сцене, и может донести до зала психологию героя. Ведь чувствовать научить нельзя, можно только подсказать, чтобы не было фальши в выражении. Органичность исполнения мы увидим в Захарове уже в первой роли экзаменационного спектакля «Тщетная предосторожность» Московской академии с партнершей, очаровательной Елизаветой Кокоревой.



С Елизаветой Кокоревой. «Тщетная предосторожность»
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

«Раймонда»

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Их юный дуэт сверкал непосредственностью, искренностью, детским обаянием и свободой выражения. Этот спектакль завершается давно ставшим классическим наследием па де де, где в адажио было продемонстрировано партнером владение дуэтным танцем, внимание и бережное отношение к партнерше. В сольных вариациях: отличное гран жете, легкие заноски, вращение, стиль, в коде – воздушные кабриоли, с баллоном итальянское ассамбле, круг-манеж жете. Все было на достойном уровне и принято зрительным залом тепло. Нельзя также не отметить то, что еще будучи учеником школы, Д. Захаров был приглашен М. Вазиным станцевать на сцене Большого театра па де

де «Голубой птицы» в балете «Спящая красавица». Согласитесь, случай достаточно редкий, и Денис получил одобрение своего выступления от великого Ю. Григоровича.

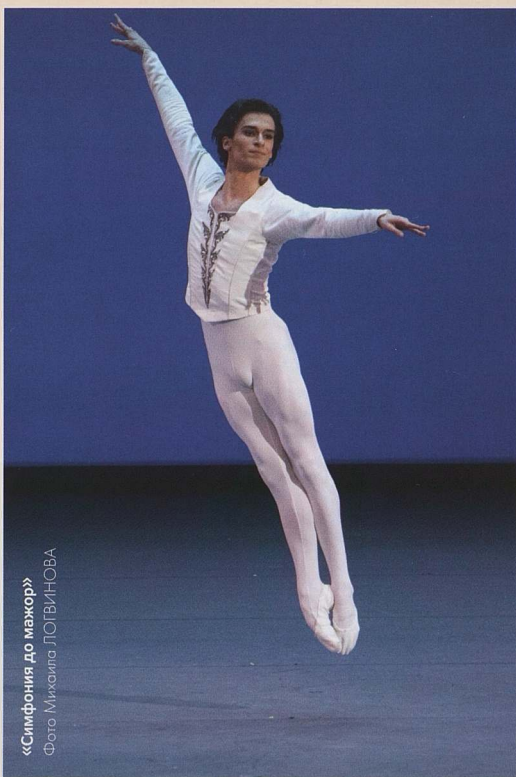
Денис Захаров – человек достаточно самостоятельный, его воспитывала мать Елена Валерьевна, в школе он жил в интернате, сейчас, работая в театре, он снимает квартиру. Поэтому ему так

важно внимание такого педагога, как Д.В. Медведев, к которому он относится как к отцу, ведь именно этого ему не хватало в жизни. Я заметил, как он вдумчиво выслушивает замечания, с уважением относится к старшему поколению, требовательно и критически относится к себе. Очень благодарен руководителю, который дает возможность выразить себя на сцене. Стоит также вспомнить, что Д. Захаров учится в институте на исполнительском отделении и станет педагогом-репетитором. Конечно, счастье, что он много танцует, приобретает опыт, учитывая свои недостатки, над которыми постоянно работает.

Его Джеймс в Сильфиде, как говорят, попал в точ-

ку – прямое попадание в роль. Здесь он продемонстрировал не только отличную технику и масштаб, но и романтическую приподнятость над бытовым сюжетом, где убедительно показал драму своего героя. Совсем противоположные эмоциональные, отрицательные и жесткие краски артист показал в интересной партии Злого гения в «Лебедином озере» Ю. Григоровича. Видно было, с каким громадным удовольствием артист танцует эту партию. Роль была отмечена критиком Анной Галайдой. Агрессивная наступательность движения была продемонстрирована сполна, артист не отпускал от себя внимания. Здесь также был отмечен отличный контакт с Одиллией – Ольгой Смирновой.

Крепко пришлось поработать обоим Денисам над ролью принца Дешире в «Спящей красавице». И это только начало вдумчивой работы над серьезным академическим спектаклем! Здесь важна не только чистота исполнения движения, но



«Симфония до мажор»

Фото Михаила ЛЮТВИНОВА

и стиль, притом разных в каждой картине. Стоит привести слова М.Л. Лавровского, увидевшего молодого артиста в вариации последнего акта: «Он мне напомнил молодого Н. Фадеечева, такое же чистое исполнение, спокоен, галантен и значителен».

Свободно Д. Захаров справился и с техническими сложностями в балете «Щелкунчик» в роли принца. Партнершей в первом спектакле была Е. Кокорева, во втором – прима-балерина А. Никулина. По-моему, этот балет вечный! Настолько он восхитительно воспринимается и зрителем и исполнителями, которые танцуют с нескрываемым удовольствием.

Академическое балетное искусство сложное, сохранить лучшие исполнительские традиции очень непросто. Они передаются «из рук в руки», «из ног в ноги». И этому яркий пример – замечательное доверительное обоюдное творчество талантливых людей: Дениса Медведева и Дениса Захарова.

Валерий ЛАГУНОВ

«МЭТР ТАНЦА»

Ирина Хакимова

Двадцать девятого марта 2021 года отметила свой юбилей балерина, в прошлом – прима Татарского академического театра оперы и балета имени М. Джалиля, а ныне – преподаватель Казанского хореографического училища Ирина Хакимова, народная артистка России и Татарстана, лауреат Государственной премии Татарстана имени Г. Тукая.



Ирина, Ирочка, Иринка – так называли ее родители, растившие дочь без подсказок и давления относительно будущей профессии. Спасибо им, вечная память мудрым, дорогим, любимым – Антонине Макаровне и Шарифьяну Фазыльяновичу Хакимовым.

У будущих артистов балета детство по большому счету заканчивается с поступлением в хореографическое училище: огромные физические, эмоционально-психологические нагрузки и профессиональные требования, а вместо мамы интернат – ноша подчас непосильная. Но ученица Хакимова выдержала это испытание, заполняя будни трудом и прилежанием, поднимаясь по ступеням сомнений и надежд. Ученица Людмилы Павловны Сахаровой (а именно у нее Ирочка заканчивала обучение в Перми) чаще других «умывалась слезами»: методы преподавателя были жесткими и не обсуждались.

На уроке



На занятиях

на «Шурале». Волею не совсем благоприятных обстоятельств – пришлось экстренно заменить заболевшую балерину – премьера приблизилась внезапно, но прошла вполне достойно, выветив при этом важные для балерины качества, которые были заложены суровым воспитанием школы.

На всю жизнь Ирина Хакимова сохранила верность одному театру, на сцене которого ее талантом была создана галерея образов, ярких и запоминающихся, более чем в 30 балетах. В очереди героинь, наиболее дорогих сердцу балерины-актрисы, прослеживаются натуры сильные, страстные, преданные, любящие нежно и жертвенно. Такова Одетта в «Лебедином озере» П.И. Чайковского, Жизель в одноименном балете А. Адана, Никия в «Баядерке» Л. Минкуса и, конечно, Джульетта в балете «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. Жемчужина национального репертуара – Сююмбике в балете «Шурале» – как первое свидание, всегда в сердце балерины: они росли и крепили вместе, неся людям надежду и счастье. Со временем присоединились Зюгра и Нжери из балета «Две легенды» на музыку татарского классика Н.Г. Жиганова, а позднее – «Бессмертная песня» на музыку А.З. Монасыпова, где Хакимова блестяще исполнила собирательный образ

С Виталием Бортяковым.
«Ромео и Джульетта»



женщины-Родины, Музы, Песни поэта-героя М. Джалиля. Знаменательным событием 70-х стала постановка балета Ж. Бизе – Р. Щедрина «Кармен-сюита», перенос которой на казанскую сцену осуществил А.М. Плисецкий, брат известной балерины Майи Плисецкой. Откуда что взялось у совсем молодой Кармен-Хакимовой, но она была пленительно, отчаянно хороша: на наших глазах рождалась женщина, обжигающая красотой и неприступностью, не уронившая своего достоинства! Особняком стоит Аня из одноимённого балета В. Гаврилина в хореографии В. Васильева: спектакль согрет образом блистательной Екатерины Максимовой, творчество которой глубоко почитает и ценит Ирина Хакимова.

Судьбоносной для Ирины Хакимовой стала встреча с Натальей Михайловной Садовской, балетным критиком, историком хореографического искусства, организатором и душой балетных фестивалей имени Р. Нуриева. Так, с лёгкой руки Н. Садовской, друга и профессионала, родилась интересная концертная программа И. Хакимовой, составленная из наследия русской балерины Анны Павловой: «Ночь» А. Рубинштейна, «Калифорнийский мак» П. Чайковского. Удивительно хороша была Хакимова в тончайших образах гениального К. Голейзовского: с замирающим дыханием, растворяясь в атмосфере танца, следили зрители за «Русской» П. Чайковского и «Прелюдией» С. Рахманинова. Хакимова-балерина не могла «надышаться» и «Тарантеллой» Баланчина, и прощальным дуэтом Фригии и Спартака Хачатуряна – Якобсона. Актрисе было подвластно и удавалось многое из, казалось бы, несвойственного ей амплу – от наивной скромности, превращающейся на глазах в юную блудницу в «Ваханалии» К. Сен-Санса, до божественной чистоты «Умиряющего лебедя», который всегда был в репертуаре танцовщицы как охранная грамота состоявшейся звезды.

Удачей балерины всегда является умный и понимающий партнёр, умеющий «слышать» балерину, помогать и облегчать её существование в головокружительных поддержках, умеющий дать ей эмоциональную опору в построении образа. Ирина Шарифовна сегодня с благодарностью вспоминает своих рыцарей: Ревдара Садыкова, Камиля Гайнуллина, Игоря Жукова, солиста театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Владимира Кириллова, солиста театра Санкт-Петербургской консерватории Михаила Черкашина.

Конечно, главным партнёром, опорой, другом и советчиком Ирины Шарифовны был и остаётся её супруг – Виталий Бортяков. Танцевальный дуэт Хакимовой и Бортякова сумел стать хорошей семьёй, вырастить и воспитать прелестную дочь, названную в честь Е.С. Максимовой Катюшей. С детства Екатерина Витальевна была рассудительна и очень самостоятельна в решениях: «Я буду как папа с мамой», – отвечала она на все вопросы. У нее получилось – быть примерной ученицей, стать хорошей балериной и заботливой дочерью.

Более 25 лет Ирина Шарифовна служила украшением не только татарской сцены; её искусству аплодировали в Африке, Японии, США, Мексике, Португалии и многих странах Европы. Своим трудолюбием, честностью и благородной скромностью она удивляла недоверчивых (так, мол, не бывает!) и восхищала молчаливых, вызывая уважение тем, что ничего не просила для себя.

Сегодня Ирина Хакимова – педагог Казанского хореографического училища. Выпускники Ирины Шарифовны работают в Казани и в других театрах России. Шумного внимания к своей персоне, громких восклицаний Ирина не любит до сих пор, она придирчиво-внимательна к похвалам, которые, по её мнению, – лишний повод к сомнению. О себе и своем пути в искусстве Хакимова говорит без лишнего пафоса: «Я благодарю судьбу за любимую профессию, за встречи с замечательными людьми, за творческое общение и дружбу с ними!»

Наталья САДЫКОВА

Фотографии предоставлены Казанским хореографическим училищем

С Виталием Бортяковым. «Лебединое озеро»



«УЧИТЕЛЬ»

Михаил Шарков

Выпускной экзамен в хореографических школах (академиях, училищах, колледжах) – всегда праздник. К нему готовятся, его ждут. Это своеобразная театральная премьера. Сдают экзамен учащиеся, но тем не менее проявляется дар педагога и его профессиональное мастерство и стиль.



Фото Алексея БРАЖНИКОВА

За 7 выпусков в Московской академии хореографии стиль педагога Михаила Шаркова не только сложился, он стал знаковым, читаемым и заслуживающим самой высокой профессиональной оценки.

Ученик Петра Антоновича Пестова, Шарков – достойный продолжатель его принципов преподавания. Экзамен сдает класс, в нем, естественно, проявляются способности и возможности каждого ученика. Они не равны, но нет ни одного ученика, невыученного, не освоившего профессиональные основы школы классического танца.

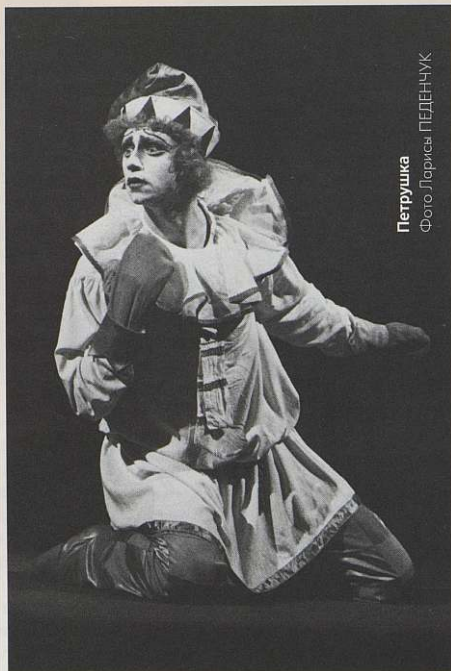
Смотрю на построение урока, на подачу элементов в композициях и понимаю, что традиции живы. Мастер мужского танца, профессор Николай Иванович Тарасов, его главный преемник, Пётр Антонович Пестов, – все органично внутренне функционирует в классе Михаила Юрьевича Шаркова. В развитии элементов классического танца, строгости поз, движений – святок, в самом дыхании, комбинациях и строгой академичности исполнения. Ученики Шаркова не только «проучены», они профессионально выносливы, как и требует школа классического танца. И тем не менее они ученики

именно его класса – узнаваемого по художественности почерка, самого педагога Шаркова.

Вспоминаю свое впечатление от увиденного выступления Михаила в знаменитом «Золотом божке»: диагональный прыжок с зависанием в воздухе с особым акцентом – до сих пор перед глазами. Понимаю, что это не главная роль в его послужном репертуарном списке, но очень показательная. А в репертуаре – заглавные партии в «Тщетной предосторожности», «Щелкунчике», «Сильфиде», «Чиполлино», «Петрушке» и самая любимая – Меркуцио в «Ромео и Джульетта»



Меркуцио. «Ромео и Джульетта»
Фото Лорисы ПЕДЕНЧУК



Петрушка
Фото Лорисы ПЕДЕНЧУК

Григоровича. Потому и звание «Заслуженный артист Российской Федерации», полученное в 1994 году – результат большого труда, успехов и заметных проявлений таланта.

Как складывается биография после окончания карьеры? Работа заведующим труппы в «Кремлёвском балете», затем педагог-репетитор в национальном театре в Корее и нынешняя роль: педагог старших (выпускных) классов МГАХ (с 2005 года). Его выпускников можно встретить в Большом театре, в Музыкальном театре – имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, в «Кремлёвском балете» в Москве, в Михайловском театре в Санкт-Петербурге, в Приморском Мариинском во Владивостоке и во многих российских и зарубежных труппах. И они всегда узнаваемы, по профессионализму, по стилю. Их награды (а их больше 20 на международных и российских балетных конкурсах) – это и его награды, результат педагогического дара и труда.

И еще одна краска. Как-то поднимаясь в лифте гостиницы в городе Красноярске, где проходил международный балетный конкурс, я встретила Михаила Юрьевича с большими пакетами.
– Что это? – спросила я.

– Да вот ходил в магазин. Купил фрукты. Надо поддержать учеников, ведь им завтра выступать на конкурсе.

Да, педагог – это учитель, это воспитатель, наставник. Но его человеческая, скажем, родительская забота – это тоже часть профессии «учитель», которой полноценно владеет продолжатель традиций русской школы классического танца, наш современник Михаил Шарков.

«Мне часто приходится вести учеников средних классов (5-6). Совсем дети, они должны поверить в меня и, став моими соратниками, взрослеть. Ведь способности, т. е. физические возможности для профессии у детей разные. Одни одарены физически, другие награждены природой координацией, главное, музыкальной. Все это учитывая, я ищу наиболее точные подходы к каждому.

А успех в учебе – это совместный творческий процесс, и это возможно только при взаимной вере и стремлении достичь успеха, скажем честно, в непростом освоении нашей профессии «артист балета». Профессия педагога – это постоянный труд изо дня в день, от урока к уроку. Он незаметен, т. к. в итоге педагог остается в тени, аплодисменты получает артист». Михаил Шарков скромно (излишне) и в оценке себя, и в умении быть незаметным. Известная формулировка «педагог, да растворись в своих учениках» – как нельзя о нем. Поэтому пусть о нем скажет выпускник прошлого года Дмитрий Смилевски, уже в школе получивший Гран-при и золотые медали на престижных балетных конкурсах, ныне артист Большого театра: «Как ни странно, несмотря на мою балетную семью, начало моего обучения в академии шло не очень гладко. Я хулиганил, отлынивал от занятий. Огромное спасибо педагогам и Марине Константиновне Леоновой, что терпели меня. Но в тот момент, когда Михаил Юрьевич Шарков взял меня в свой класс, во мне вдруг что-то щелкнуло, переключилось, и я стал понимать, зачем я учусь в академии, чего я хочу до-

На уроке

Фото Алисы АСЛАНОВОЙ



Михаил Шарков –
Щелкунчик

Фото Алексея
БРАЖНИКОВА

биться. И это – заслуга Михаила Юрьевича. Главное для ученика – почувствовать, что твой педагог верит в тебя, в твои силы, и еще, когда ты сам полностью доверяешь своему учителю. Только тогда идет настоящая работа и можно добиться хороших результатов. Михаил Юрьевич никогда не ссылался на моих родителей. Я это я, и все зависит только от меня самого, умения слышать педагога и желания трудиться. Я благодарен судьбе, что она дала мне в учителя такого прекрасного педагога и замечательного человека, как Михаил Юрьевич. Огромное спасибо и низкий Вам поклон за все, что Вы для меня сделали, за все, чему Вы меня научили! От всей души поздравляю Вас с присвоением приза «Душа танца»! Здоровья Вам, обязательно крепких, стальных нервов – с нами по-другому нельзя! Ну и, конечно, как можно больше хороших, талантливых учеников! Очень Вас люблю!»

Михаил Шарков всегда в пути со своими новыми воспитанниками. Ждем следующих и поздравляем с увеличившимся количеством наград призом журнала «Балет» – «Душа танца».

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Фотографии предоставлены Московской академией хореографии



Класс М.Ю. Шаркова (МГАХ, 2021)

Фото Алисы АСЛАНОВОЙ

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Анна Федосова

Балерина Анна Федосова седьмой сезон танцует в Красноярском театре оперы и балета. С первых же шагов она привлекла к себе внимание – мало какой начинающей солистке доверят сразу дебютировать в «Лебедином озере», да еще в главной роли. За прошедшие годы она станцевала больше десятка ведущих партий в классике, была признана лауреатом нескольких региональных и международных конкурсов.

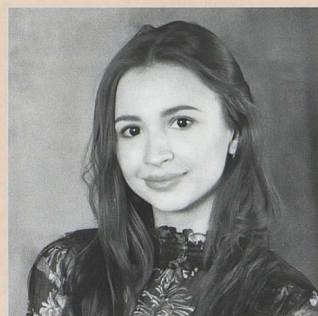


Фото Михаила ЛОГВИНОВА

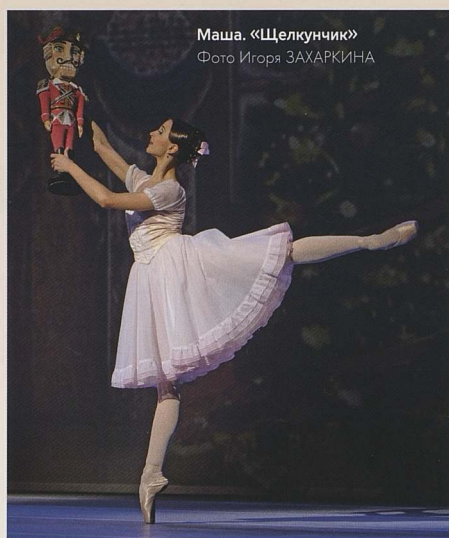


Анна Федосова родом из Криворожья. В детстве занималась в театральном кружке, пела в хоре, училась шить – пробовала найти себе интересное занятие. Но только в балетной школе ощутила себя абсолютно на своем месте. Лидер по натуре, она всегда стремилась быть первой – и это ей неплохо удается до сих пор. Когда пришла в хореографический класс в школу искусств, там все садились на шпагат, группа давно занималась. Аня не умела. Но за месяц упорных тренировок добились нужной растяжки. А уже через полгода она успешно утвердила свое лидерство в классе.

Следующим этапом была балетная школа в Перми, где Федосова проучилась восемь лет. То время балерина вспоминает как самое счастливое, самое беззаботное. Хотя признает, что трудностей хватало. В пермской балетной школе всегда была сильная конкуренция, и доказывать свою состоятельность приходилось постоянно.

В студенчестве Анна не раз участвовала в конкурсах, дважды становилась дипломантом престижного «Арабеска». По окончании школы ее приглашали остаться работать в Перми. Но в Красноярске юной балерине сделали предложение, от которого она не смогла отказаться – кто же устоит от соблазна станцевать в «Лебедином озере»? Хотя

здесь ей тоже пришлось пройти через серьезное испытание: в училище у нее была травма, на четыре месяца вынудившая полностью отказаться от тренировок. И только в театре при поддержке педагогов балерина начала вновь входить в форму и благополучно преодолела все



Маша. «Щелкунчик»

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

трудности.

Хореографы видят в ней преимущественно лирическую героиню, но самой Анне ближе характерные персонажи: они эмоциональнее, ярче, более харизматичные. Поэтому, хотя приглашали ее в театр на партию Одетты в новой постановке художественного руководителя театра Сергея Боброва, в «Лебедином озере» Федосова предпочитает роль злодейки Одиллии (в спектакле Боброва этих персонажей исполняют разные балерины). Хотя с того времени станцевала обеих героинь и в привычной, классической, хореографии.

На самом старте карьеры меньше чем за два года Анна Федосова также исполнила Сванильду в «Копелии», Аврору в «Спящей красавице», Мирту в «Жизели», Микаэлу в «Кармен», Машу в «Щелкунчике», подготовила партию Джульетты. Позже в ее репертуар добавились Жизель, Никия и Анюта. А в 2016 году Анна стала еще и лауреатом Красноярского краевого фестиваля «Театральная весна» – за Купаву в «Снегурочке». Награда стала для нее приятной неожиданностью, тем более что Купава – одна из самых любимых партий в репертуаре балерины: ей интересен этот характер,



Одетта. «Лебединое озеро»
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

С Дмитрием Соболевским.
«Лебединое озеро»
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



живой, озорной, в нем можно актерски многое показать. И это отношение к своей героине, погруженность в образ передается и зрителям.

Особенную склонность балерины к партиям, где есть не только что станцевать, но и сыграть, отмечает и ее педагог Вера Николаевна Суровцева: «Она любит такие партии, они ей больше удаются. На сцене она романтичная, ей близка классическая хореография. Но Ане нравятся и роли, противоположные ее собственному характеру. Воплотить на сцене образ непохожего на тебя человека – это очень интересно и исполнять, и наблюдать со стороны. Например, недавно она станцевала Шурочку Азарову в «Гусарской балладе». Это игровая танцевальная партия, там приходится перевоплощаться – то в жеманную девицу, то в молодого гусара – широкий простор для актерской фантазии. Для балерины это большая редкость: она исходит в танце не от себя, а от характера того, кого исполняет. В балете очень ценно не просто выполнять заученные движения, а пропускать в танце через себя какой-то образ. У Ани это есть».

Для самой балерины решение переехать с Урала в Сибирь во многом также было обусловлено тем, что здесь, как ей сказали, есть очень сильный педагог. Вера Николаевна Суровцева начинала свою балетную карьеру в Красноярске, была первой Чагой в «Половцевских плясках» в опере А. Бородин «Князь Игорь», которой в 1978 году открывался театр. Сейчас она занимается с ведущими солистами труппы. Прошлым летом Вера Суровцева готовила Анну Федосову и ее партнера Марчелло Пелиццони к еще одному ответственному выступлению в их жизни – участию в телепроекте «Большой балет» на канале «Культура». Помимо современной хореографии, артисты танцевали номера из балетов «Красный мак», «Лебединое озеро» и «Эсмеральда». А в скором времени начнут готовиться к Международному конкурсу на форуме «Балет. XXI век», который должен состояться в Красноярске в ноябре 2021 года.

Не так давно Анна Федосова очень хотела станцевать Китри в «Дон Кихоте», но, исполняя эту партию, обнаружила, что образ озорной испанки ей уже не

столь близок как какие-то лирические героини – например, Снегурочка в одноименном балете на музыку Петра Чайковского, над которой она сейчас работает. Или Манон, Фригия в «Спартаке» – эти партии балерина тоже надеется однажды исполнить. Может, Китри потеряла для нее былую привлекательность еще и потому, что, преодолев в этой роли все технические трудности, балерина больше не видит в ней для себя какие-то новые заманчивые высоты. И стремится ставить и воплощать все новые и новые цели. Сергей Бобров приступил к реконструкции балета Цезаря Пуни «Катарина – дочь разбойника» (преьера его намечена на осень), и Анна уже начала репетировать в нем партию Катарины. А из самых желанных образов для нее сейчас – гордая, страстная Кармен. Та самая партия, где не только роскошные танцы, но и богатство ярких красок в самом характере персонажа. Дебют Анны Федосовой в этой роли в хореографии Сергея Боброва ожидается в мае.

«У Ани есть все данные, чтобы стать хорошей прима-балериной, – говорит о своей подопечной Вера Суровцева. Танцевальность, физические пропорции, вращение.

А уж трудолюбие на таком уровне, что не каждый артист этим отличается. Она очень внимательная на репетициях и требовательная к тому, что делает. Даже когда какие-то спектакли долго не появляются в афише, Аня продолжает над ними размышлять, искать новые краски к своему образу. Про таких балерин, как она, говорят, что у них работают не только ноги, но и голова – и успешно работают. Единственное, чего ей пока не хватает, и чего я ей искренне желаю – больше любить себя в балете. Не жалеть, а именно любить. Не грызть себя поедом, когда что-то не получается, сохранять требовательность к себе, но не принимать неудачи слишком близко к сердцу. Не занижать планку, но и не изводить себя ненужными разочарованиями. В искусстве это очень важно – верить в себя и любить себя в том, что и как ты делаешь».

Елена КОНОВАЛОВА

Маша. «Щелкунчик»
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Артём Веденкин

Кто-то из служителей Терпсихоры однажды шутиливо заметил: «В колесницу легкого Аполлона на фронтоне Большого театра недаром впряжены четыре взмыленных коня». Не таково ли соотношение в балете труда и природных способностей, работы и вдохновения? Эта мысль могла бы стать девизом, отражающим творческое восхождение Артёма Веденкина.

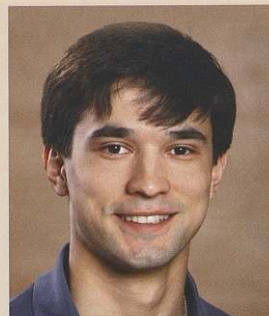


Фото Евгения НИКИФОРОВА

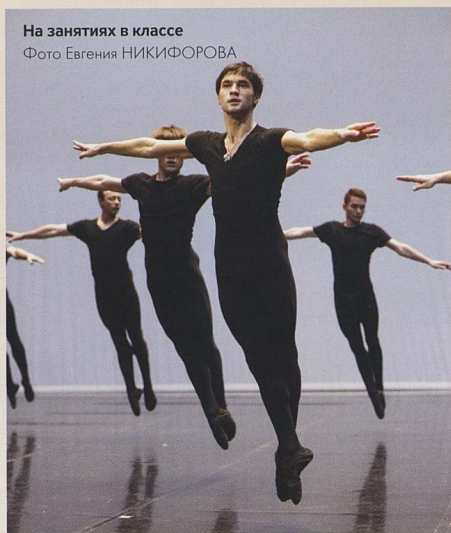


Танцовщик с неплохим прыжком, достаточным для сцены ростом и привлекательным лицом, но отнюдь не наделенный красотой пластических линий, рано понял: чтобы «высечь» волшебный огонь искусства, ему необходимо усиленно тренировать мышцы и волю. Возделывая свою хореографическую «ниву», он уподобился муравью, упорно ползущему по травинке к солнцу. И потому, рассуждая об успехах Веденкина, приходится подчеркнуть прежде всего его способность работать. Сегодня трудно представить, с какими физическими и моральными трудностями столкнулся в учебном классе мальчик, вовсе не хватавший звезд с неба. Да и сравнение с физическими данными сверстников оптимизма ему не прибавляло. Безусловно, физические и психологические нагрузки были большими, но Артём не жаловался, а лишь, плотно сжав зубы, преодолевал боли и усталости учебного процесса. И у него многое получилось, став подтверждением того, что не только от физических данных зависит сценическая судьба танцовщика. Определяющим здесь является талант к осмысленному труду.

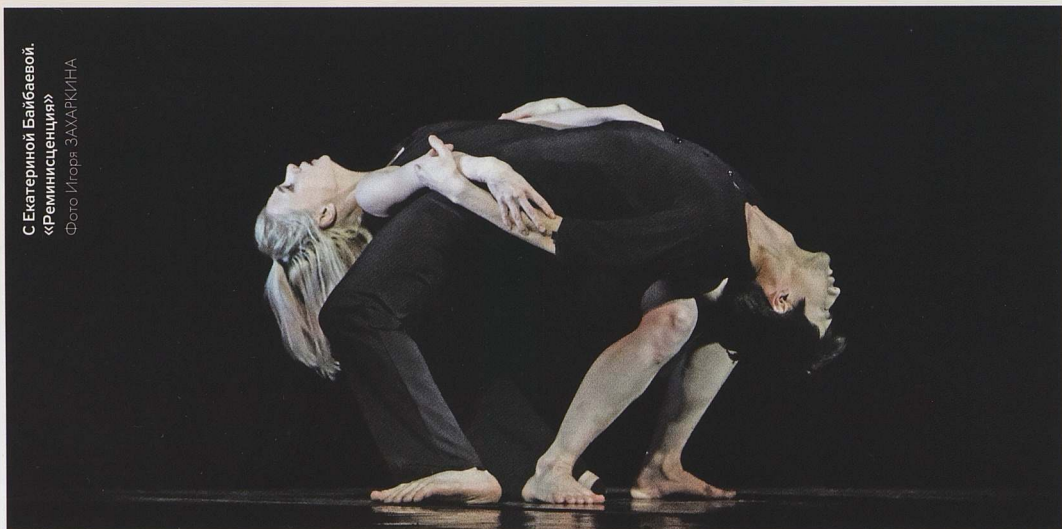
Веденкину пришлось изрядно попотеть, совершенствуя свое мастерство в области классического танца.

На занятиях в классе

Фото Евгения НИКИФОРОВА



С Екатериной Байбавой.
«Реминисценция»
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Мужчина. «Болеро»

Фото Евгения НИКИФОРОВА

Так что своего нынешнего положения ведущего солиста Марийского балета он добился далеко не в одночасье.

В труппе театра юноша оказался, еще будучи студентом отделения «Хореографическое искусство» Колледжа культуры и искусств, которое затем окончил в 2013 году. Поначалу личность Веденкина не казалась



любопытной. Заглянуть в душу темноволосого парня-интроверта, добросовестного на сцене, но внешне бесстрастного, желания не возникало. Его мускульная энергия не позволяла судить ни об актерской индивидуальности, ни о границах темперамента. Творческий огонь разгорался в душе Веденкина постепенно, и со временем все изменилось. Сегодня танцовщик исполняет партии в классических балетах, участвует в современных экспериментах Театра оперы и балета имени Эрика Сапаева. И даёт немало поводов все пристальнее к нему присмотреться.

Список ролей Веденкина насчитывает двадцать четыре позиции. Какое разнообразие! От Тимура в балете Владислава Агафонникова «Тимур и его команда, или Герои нашего времени» (балетмейстер-постановщик Екатерина Парчинская) и Младшего сына Ивана в балете «Василиса Прекрасная» (хореограф Анна Лемешонок) до Мастера в балете «Мастер и Маргарита», где необычная и сложная хореография Май Мурдмаа на столь же непростую музыку Эдуарда Лазарева потребовала от молодого артиста предельной концентрации. Не сразу все получилось, зато Веденкин обрел уверенность.

Образы Оберона («Сон в летнюю ночь» Феликса Мендельсона в постановке Озак Акихико), Артиста в комическом балете «И смех, и слезы, и балет» Павла Глухова на музыку Йоганна Штрауса, Мужчины («Болеро» М. Равеля, постановка Игоря Маркова), Аксая в национальном балете «Лесная легенда» Анатолия Луппова в постановке Константина Иванова открыли зрителям новое имя в марийской труппе. Эти работы помогли самому танцовщику лучше узнать себя, свои творческие возможности. Оказалось, что они значительно шире, чем можно было предположить на первых порах сценической деятельности Артёма. Неоспоримая заслуга в столь впечатляющем росте Веденкина принадлежит его наставнику – Константину Иванову. Именно он с первых же шагов танцовщика помогал отработать наиболее сложные моменты партий, находить точные пла-

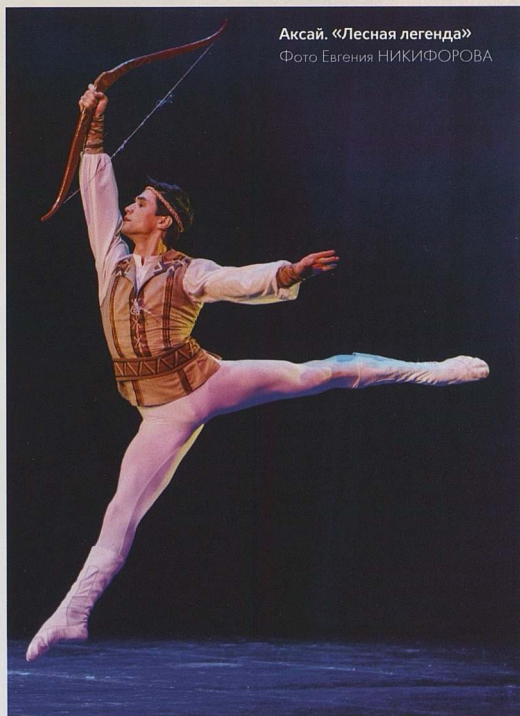
стические и актерские интонации в мизансценах, расставляя логические акценты интерпретаций.

Это особенно пригодилось в освоении роли Красса в балете «Спартак – триумф Рима» Арама Хачатуряна в хореографии Константина Иванова, где исполнитель предстал холодным, ограниченным и жестоким диктатором. А роли в классических балетах, напротив, явили публике храбрца пирата Конрада («Корсар»), эгегически задумчивого Принца Зигфрида («Лебединое озеро»), недалёкого деревенского воздыхателя Колена («Тщетная предосторожность»), не по годам серьезного и благовоспитанного Графа Вишенку («Чиполлино»). Базиль («Дон Кихот») потребовал от Веденкина усложненной и яркой техники, а Ромео («Ромео и Джульетта») – трагедийных красок и стилистического соответствия музыке Прокофьева. Конечно, неверно было бы утверждать, что работа над интерпретациями уже знакомых и полюбившихся ролей завершена. Наблюдения последних лет показывают, что артист все выше взбирается по крутым склонам Геликона к обители муз. Пришли и первые оценки усилий восхождения. Ими стали диплом Международного конкурса Юрия Григоровича «Молодой балет мира» (Сочи, 2012 г.) и Национальная театральная премия имени Йивана Кырли (специальный приз жюри «Надежда»).

В 2018 году Артём окончил бакалавриат балетмейстерского факультета Российского института театрального искусства, в какой-то степени определив своё будущее в пространстве балета. А пока вместе с родным коллективом Веденкин участвует в гастролях – в Москве, Сочи, Самаре и других городах России. Ему аплодируют зрители Китая, Мексики, Франции, Италии, Германии. Сам же Артём предпочитает путешествие по дорогам малой родины на автомобиле, и что особенно удивительно для этого кажущегося угрюмым и тихим парня, так это его желание прыгнуть с парашютом. Вот уж поистине – в тихом омуте и чертик водится.

Александр МАКСОВ

Фотографии предоставлены пресс-службой театра



Аксая. «Лесная легенда»

Фото Евгения НИКИФОРОВА

«УЧИТЕЛЬ»

Сания Хантимирова

Любовь к театру будущей прима казанского балета привила мама, которая водила дочь на многие спектакли, сама будучи заядлой театралкой. Самым сильным детским впечатлением маленькой Сании, запомнившимся на всю жизнь, был балет «Лебединое озеро», который ввиду отсутствия в то время здания оперного театра шел на сцене в помещении театра имени Г. Камала.



Сказочная героиня балета настолько очаровала девочку красотой и грациозностью, что она буквально заболела хореографией. Позже, как вспоминала сама Сания Хасановна, она узнала, что главную партию танцевала звезда казанского балета пятидесятых годов, народная артистка России и Татарстана Нинель Даутовна Юлтыева. В том, что Хантимирова стала балериной, Нинель Юлтыева сыграла огромную роль. Позднее они встретились, подружились. Прима стала наставницей юной «грации».



С Ревдаром Садыковым. «Шурале» (1985)

Реализовывать свою мечту Сания Хасановна отправилась в одно из лучших учебных заведений не только нашей страны, но и мира – в Вагановское хореографическое училище. Проучившись в Петербурге (тогда в Ленинграде) девять лет, она закончила его с отличием в 1965 году. До сих пор Сания Хасановна не устает благодарить своих выдающихся наставников, которые

помогли ее профессиональному становлению. Вернувшись в родные пенаты – в Театр оперы и балета имени М. Джалиля, она едет на гастроли в Чебоксары, где после двух репетиций вместо заболевшей актрисы была введена в испанский танец в «Травиате», затем была Мазурка в балете «Лебединое озеро» и другие постановки. В дальнейшем прима нашего балета танцевала много, репертуар ее рос стремительно. Он очень внушителен и многообразен. Однако балерина всегда отдавала предпочтение лирическим партиям. Неслучайно среди ее самых любимых партий – Жизель, Мария, Аврора. В 1966 году С. Хантимирова подготовила с будущей балериной театра, Н.Д. Юлтыевой, партию Сююмбике из балета «Шурале» Ф. Яруллина в хореографии Л. Бордзиловской. И эта партия достаточно долго оставалась в ее репертуаре.

Часто многих удивляло быстрое вхождение балерины в спектакли и глубокое вживание в роль, удивительная способность перевоплощения. Это происходило неслучайно, ибо многие классические и характерные партии актриса знала наизусть еще со времени обучения, к тому же помогал актерский талант. «Меня всегда привлекала в балете возможность актерского самовыражения, – говорит Хантимирова, – исполняя одни и те же па во многих балетах, я всегда искала несхожесть хореографических интонаций при их воплощении, чтобы тот же арабеск был неповторим в балетах разных стилей». Отзывы критиков тех лет дают возможность представить многогранный творческий облик танцовщицы. Ее романтические танцы всегда отличались легкостью, воздушностью. Особая теплота, задушевность – эти черты ее внутреннего «я» во многом наполняли образы мягким звучанием, непосредственностью, выделяли «пением в характере». Преодолевая физическое, нервное напряжение и перегрузки, проявляя настойчивость и волю, она окрашивала роли своим вдохновенным трудом. В ее искусстве танца всегда присутствовали и яркая правда, и философская мысль, и психологическая глубина. Творческим идеалом для балерины всегда была великая Галина Уланова. «Это актриса от Бога», – говорит она.

В дальнейшем, с 1967 по 1969 годы, Сания представляла Татарстан с Ревдаром Садыковым в Канаде, Индии, ГДР, Таиланде, Польше, Австрии, Югославии. За 21 год творческой исполнительской деятельности в ее послужном списке свыше 40 партий. Среди них – Сююмбике, Жизель, Аврора, Китри, Одетта-Одиллия, Ла-

урения в одноименном балете, Николь в «Мещанине во дворянстве», «Болеро», Керри в балете «Сестра Керри», Джульетта, Золушка, Сильфида и другие.

С 1975 года Сания Хантимирова активно и плодотворно занимается педагогической деятельностью. Работала педагогом-репетитором в Казанском музыкальном училище имени И. Аухадеева, с 1987 года – в Театре оперы и балета имени М. Джалиля, с 1994 года по настоящее время – педагог Казанского хореографического училища. Уже многие годы Сания Хасановна Хантимирова передает свой уникальный опыт молодежи, ее ученики успешно танцуют во многих театрах России и зарубежья. Среди ее славных питомцев – Луиза Мухаметгалеева, Игорь Жуков, Николай Шильников, Артем Белов, Михаил Тимаев. Она очень любит своих ребят, постоянно следит за их успехами и неудачами, радуется, что-то профессионально подсказывает и все идет им исключительно на пользу, а они, вчерашние питомцы, а сегодня маститые профессионалы, отвечают ей взаимностью. Артем Белов считает Санию Хасановну редким профессионалом с уникальным видением детского таланта. А Михаил Тимаев – что ко всему прочему она еще и удивительно добрая, и нежная женщина.

Уже зрелая балерина, накопив большой опыт исполнительской практики, С. Хантимирова поступает на балетмейстерское



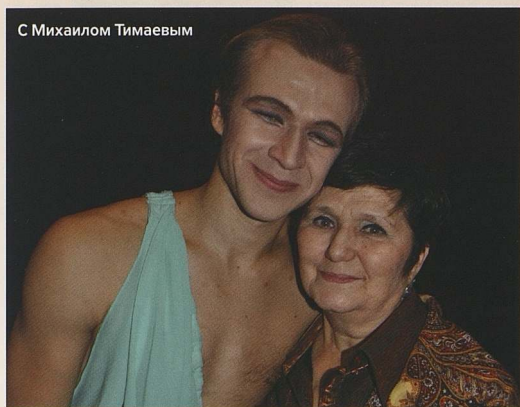
С японскими танцовщицами
Мидори Терэда и Окава Юка

отделение Санкт-Петербургской консерватории. Закончив его в 1993 году, она осуществила ряд постановок в собственном театре. В их числе – «польский» акт в опере «Борис Годунов», танцы в оперных спектаклях «Алтынчеч» и «Джельсомино в Стране лжецов». В композиции «Покаяние» на музыку С. Терханова она добивается полного взаимодействия хореографии с содержанием музыки. В пластике рисунков удачно соединила принципы классического танца с характерными особенностями восточной хореографии.

Народная артистка Республики Татарстан Сания Хантимирова – обладатель многочисленных почетных грамот и нагрудных знаков России и Татарстана. Она награждена Почетной грамотой Союза театральных деятелей России, медалью «Ветеран труда», нагрудным знаком «Отличник культурного шефства над Вооруженными Силами СССР», медалью «В память 1000-летия Казани», знаком Министерства культуры РТ «За достижения в культуре», Почетной грамотой «За большой вклад в развитие хореографического искусства Республики Татарстан». И тем не менее, добившись многого, она постоянно находится в поиске.

Марат ШАКИРЗЯНОВ

С Михаилом Тимаевым



На репетиции

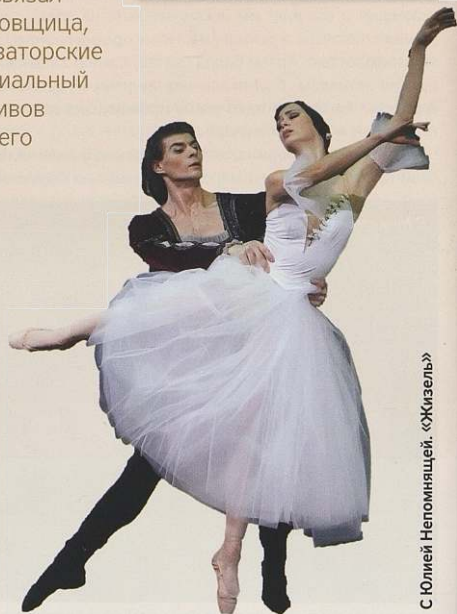


Фотографии предоставлены Казанским хореографическим училищем

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Александр Литягин

Этому званию Александр Литягин соответствует, как никто другой. Члены редколлегии журнала «Балет» единодушно присудили именно Литягину приз «Душа танца» в номинации «Рыцарь танца». Они оценили его преданность и бескомпромиссность в служении искусству хореографии, с которым Александр связал всю свою творческую и даже личную жизнь (жена – танцовщица, сын Даниил пошел по стопам отца), незаурядные организаторские способности современного лидера, сделавшего провинциальный Воронежский балет одним из самых интересных коллективов России, личностные качества яркого исполнителя, ищущего балетмейстера, дальновидного руководителя.



С Юлией Непомнящей «Жизель»



Неравнодушный к своему делу Литягин умеет превращать смелые творческие идеи в яркие, масштабные события. Так что древняя латинская поговорка «Fortes fortuna adjuvat / Судьба помогает отважным» сегодня по праву может украсить его рыцарский герб.

На первых порах благосклонная к Александру судьба будто испытывала начинающего артиста на прочность. После окончания с отличием Воронежского хореографического училища (2002) он был приглашен в прославленный Театр балета Бориса Эйфмана, но служил там недолго. Серьезная травма выбила его из рабочего графика. Театр уехал на длительные гастроли в Америку, а он остался восстанавливаться. Чтобы не потерять форму, Александр принимает смелое решение – перейти в Ростовский музыкальный театр, где ему предложили несколько ведущих партий. Зри-

телям и критике молодой танцовщик понравился. Богиня танца Терпсихора щедро одарила Александра, но без целеустремленности, каждодневного труда и воли к победе этот дар так и остался бы неиспользованным шансом. Подтверждением тому является его танец: разнообразие, сценическое обаяние – божественный дар, а виртуозность, осмысленность, личностная интонация – результат большой, кропотливой работы и творческой одержимости.

И тут судьба преподнесла Литягину воистину судьбоносный подарок: в 2004 году он получил приглашение тогдашнего руководителя воронежской балетной труппы Набили Валитовой – легендарной балерины, замечательного педагога, ученицы профессора Вагановой – стать премьером Воронежского театра оперы и балета.

За десять лет исполнительской карьеры артист Литягин станцевал все главные партии в балетах классического репертуара («Лебединое озеро», «Жизель», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Кармен-сюита», «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Макбет», «Каменный цветок»), в современных спектаклях («Барышня и Хулиган», «Ангелы смерти») и даже смог проявить себя как хореограф, поставив модерн-балеты «7 историй из жизни.

На репетиции балета «Макбет» с Владимиром Васильевым и Виктором Барыкиным



7 смертных грехов» и «Болеро» Равеля, балет для детей «Красная шапочка».

Александр Литягин гастролировал с театром и в качестве приглашенного артиста – по России и во многих странах мира, включая США, Канаду, Китай, Германию, Испанию, Португалию. В качестве солиста работал с известными хореографами: Борисом Эйфманом, Владимиром Васильевым, Михаилом Лавровским, Юрием Сماعيلовым.

Танец Александра Литягина – мужественный, стремительный, виртуозный, наполненный чувством, но при этом какой-то очень земной, что делает даже сказочных принцев в его исполнении «живыми романтиками».

Литягин – природный актер, актер умный, «с внутренним нервом», умеющий душевные переживания персонажа перевести в пластику тела, чтобы оно «заговорило», заставило зрителей не только любоваться виртуозным исполнением тех или иных хореографических решений, но и сопереживать исполняемому герою.

Через десять лет, в 2014 году, Александр Литягин возглавил балетную труппу Воронежского театра оперы и балета.

В недавнем прошлом успешный танцовщик (заслуженный артист Воронежской области, лауреат XVI Международного конкурса классического и современного балета «Эллада» в Греции, дипломант I Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов, а теперь еще и обладатель приза «Душа танца») оказался не менее успешным организатором – умным, креативным, обладающим художественным вкусом и чувством реальности.

В условиях вечного безденежья и разваливающегося исторического здания театра Литягин умудряется держать в хорошей творческой форме балетную труппу, ставить спектакли, вести большую просветительскую работу (встречи со зрителями, конференции, выставки, балетные вечера), организовывать фестивали и конкурсы, проводить творческие мастерские.

Именно Александр Литягин придумал театральные фестивали «Балетные шедевры Прокофьева на воронежской сцене» и фестиваль, посвященный 60-летию творческой деятельности выдающегося танцовщика XX века, легендарного премьера Большого театра – Владимира Васильева.

Весной 2019 года Литягин задумал и осуществил новый амбициозный проект – фестиваль современной хореографии «RE:Форма танца». И при всем этом он, начиная с 2016 года, проводит ежегодный фестиваль «Воронежские звезды мирового балета», который восторженно принимает публика: аншлаги в зале, благодарные аплодисменты, море цветов.

Этот замечательный творческий форум объединяет в Воронеже деятелей хореографического искусства России. Он радует зрителей содержательной программой, привносит яркие краски в культурную жизнь города, области и региона.

Основу программы последнего фестиваля «воронежских звезд» (2019) составили три балетных шедевра Чайковского: «Спящая красавица» с участием солистки Венгерского национального балета Дианы Косыревой в роли Принцессы Авроры (балерина родилась в Воронеже); «Щелкунчик» с премьером Большого театра, воронежцем Вячеславом Лопатыным в партии Принца; «Лебединое озеро» с солисткой Московского театра «Русский балет» – Анастасией Колесниковой в роли Одетты-Одиллии (балерина тоже родилась в Воронеже, здесь же окончила хореографическое училище и здесь исполняла первые партии).

А в конце прошлого года ведущие солисты воронежской балетной труппы Елизавета Корнеева и Иван Негрбов под руководством Александра Литягина (в качестве постановщика и педагога-репетитора) приняли участие в телевизионном балетном конкурсе «Большой балет» на федеральном канале «Культура» и стали победителями в номинации «Лучшая пара сезона».

И вот новый зигзаг судьбы в жизни Александра Литягина: в августе прошлого года, оставаясь в должности главного балетмейстера, он принял на себя художественное руководство театром.

Так что, думаю, будет правильным закончить наш очерк о призере «Души танца» Александре Литягине беседой о его амбициозных творческих планах.

– Шесть лет назад в одном из интервью Вы сказали, что хотим видеть Воронежский театр на балетной карте России в одном ряду с Михайловским и Пермским театрами. Удалось?

– Еще не совсем, но мы на пути к заветной цели. На жанровом многообразии репертуара сформировалась уникальная балетная труппа, которой по силам любые стили классического и современного хореографического искусства. Значит, мы не зря работали. Сегодня нас знают не только в России, к нам охотно приезжают именитые хореографы для постановок, известные артисты для выступлений. Театр и отдельные артисты участвуют в российских и зарубежных гастроях. Но есть еще много того, чем я недоволен. И это хорошо. Если буду доволен всем, уйду на пенсию. А мне теперь надо отвечать за весь театр, который должен равняться на Большой, Мариинский, Михайловский, Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко...

– А каковы планы в юбилейном, 60-м, сезоне театра?

– Только что состоялась мировая премьера балета Алексея Шелыгина «Продавец игрушек» в постановке Андрея Петрова. Театр возвращается к практике концертного исполнения оперных произведений. Первой будет опера Доницетти «Любовный напиток». Следующими оперными премьерами станут «Свадьба Фигаро» Моцарта и «Дитя и волшебство» Равеля. В планах также еще две премьеры, которые откроют следующий сезон. Это балет «Баядерка» Минкуса и оперетта Кальмана «Баядера». Кроме того, мы хотим провести оперный фестиваль, посвященный 60-летию театра и 100-летию со дня рождения выдающегося дирижера, народного артиста СССР Ярослава Воцка, при котором театр получил статус «Театр оперы и балета». Одновременно готовим второй фестиваль современной хореографии «RE:Форма танца», который, надеюсь, представит зрителям новые открытия и новый взгляд на балетную труппу театра. Получит продолжение и фестиваль «Воронежские звезды мирового балета», но уже в новом формате. Он по праву стал имиджевой визитной карточкой не только города, но и всей Воронежской области.

– Как Вы относитесь к критике?

– Нормально, она стимулирует творчество. Хотя кто-то из великих остроумно заметил: «Порицать, бранить имеет право только тот, кто любит, а клевета – орудие зависти».

– Говорят, верящих в судьбу она ведет, не верящих – тащит. Вы верите в судьбу?

– Конечно, поэтому она меня ведет по жизни, а я ей только помогаю.

Что ж, пожелаем рыцарю танца Александру Литягину исполнения всех его организационно-творческих планов. Успех, как известно, окрыляет смелых.

Валерий МОДЕСТОВ
Фото Александра
САМОРОДОВА



Александр Литягин – Шахрияр и Екатерина Любых – Нурида. «1001 ночь»

«ЗВЕЗДА БАЛЕТА»

Дмитрий Котермин

Путь в балет для него оказался совсем не прямым и безмятежным. С четырех лет Дмитрий занимался спортивной гимнастикой. Но в десять случился перелом руки, причем с осколками. Опасались, что рука не будет сгибаться, но у казанских врачей все получилось, хотя заниматься спортом они запретили. Сказали: «Второй раз сломаешь, уже не соберём». При спортивной секции были занятия хореографией, а в Казанском хореографическом училище как раз шел набор десятилетних мальчиков. «Не попробовать ли поступить туда? – спросила мама. Испытания проходили в три тура, но после гимнастической подготовки Котермина взяли сразу по итогам первого, даже музыкальность проверять не стали.



В училище юноша получил хорошую классическую школу, и, выпустившись, попал в Театр оперы и балета имени Мусы Джалиля. Однако прослужил там года три, успев поучаствовать лишь в танцах опер и оперетт. Вскоре он оказался в театре «Русский балет». Еще будучи учеником, Котермин позиционировался педагогами как артист романтического амплуа. На выпускном концерте был назначен на партию Щелкунчика-принца. А вот в «Русский балет» он был принят со словами: «Для кордебалета подойдет». Дмитрий и впрямь поначалу ничего существенного не танцевал – Детей, Мышей, да «Розовый вальс» в «Щелкунчике»... Только через два года вышел на новый уровень, исполнив па де трау в «Лебедином озере».

Восхождение Котермина действительно было постепенным. При его хорошей выучке и благоприятных физических данных ему нужно было уделять много внимания академической форме, научиться скрывать недостатки, пластикой выражать замысел хореографа

С Юлией Звягиной. «Семь красавиц»



и выявлять характер исполняемого персонажа. В этом молодому артисту помогла скрупулезная работа с ведущим педагогом театра Ольгой Коханчук. Забегая вперед, скажу, что именно Ольга Васильевна подготовила Дмитрия к участию в пермском конкурсе «Арабеск-2010», где партнерша Анна Щербакова стала лауреатом, а сам конкурсант был отмечен Призом Мариуса Петипа за чистоту классического танца.

Мне также довелось много репетировать с Котерминым партии классического репертуара: Юноши в «Шопениане», Альберта в «Жизели», Зигфрида в «Лебедином озере»... У Котермина в дополнение к его внешней импозантности есть еще одно, очень ценное качество – сценическое обаяние. Именно оно привлекает многих поклонников, которые специально приходят на спектакли с его участием.

Со временем у непосредственного в своем сценическом поведении артиста появилось более глубокое понимание сценической выразительности. С течением времени (а в «Русском балете» он служит уже шестнадцать лет) хорошо знакомые роли вызревают. Это на первых порах – свертел все свои пируэты, улыбнулся широкой улыбкой и думаешь, что проблемы решены. Теперь же необходимо соответствовать своему статусу премьеры театра, тщательнее следить за формой и, конечно, стараться докопаться до самой



Деэире. «Спящая красавица»

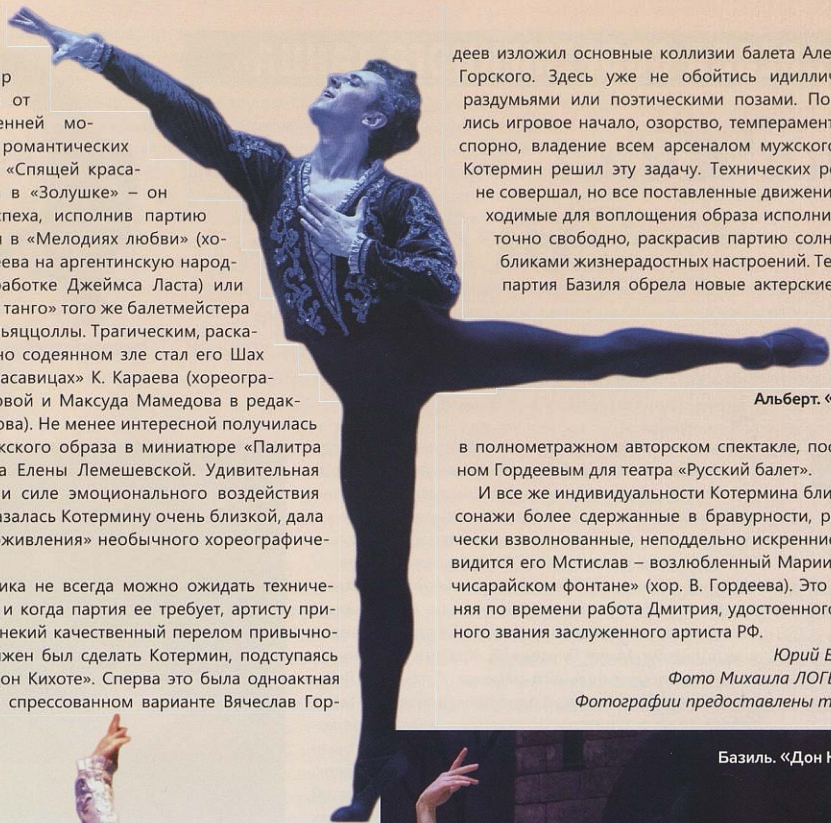
сути того или иного образа. Репертуар театра потребовал от Котермина внутренней мобильности. После романтических героев – Дезира в «Спящей красавице» или Принца в «Золушке» – он сумел добиться успеха, исполнив партию безмянного героя в «Мелодиях любви» (хореография В. Гордеева на аргентинскую народную музыку в обработке Джеймса Ласта) или Поля в «Последнем танго» того же балетмейстера на музыку Астора Пьяццоллы. Трагическим, расквашившимся в невольном содеянном зле стал его Шах Бахрам в «Семи красавицах» К. Караева (хореография Рафиги Ахундовой и Максуда Мамедова в редакции Виталия Ахундова). Не менее интересной получилась интерпретация мужского образа в миниатюре «Палитра жизни» хореографа Елены Лемешевской. Удивительная по своей красоте и силе эмоционального воздействия музыка Шопена оказалась Котермину очень близкой, дала особый импульс «оживления» необычного хореографического языка дуэта.

От классика-лирика не всегда можно ожидать технической виртуозности, и когда партия ее требует, артисту приходится совершать некий качественный перелом привычного. Именно это должен был сделать Котермин, подступая к роли Базиля в «Дон Кихоте». Сперва это была одноактная сюита, в которой в спрессованном варианте Вячеслав Гор-

деев изложил основные коллизии балета Александра Горского. Здесь уже не обойтись идиллическими раздумьями или поэтическими позами. Понадобилось игровое начало, озорство, темперамент и, бесспорно, владение всем арсеналом мужского танца. Котермин решил эту задачу. Технические рекорды не совершал, но все поставленные движения, необходимые для воплощения образа исполнил достаточно свободно, раскрыв партию солнечными бликами жизнерадостных настроений. Теперь же партия Базиля обрела новые актерские краски



Принц. «Золушка»



Альберт. «Жизель»

в полнометражном авторском спектакле, поставленном Гордеевым для театра «Русский балет».

И все же индивидуальности Котермина ближе персонажи более сдержанные в бравурности, романтически взволнованные, неподдельно искренние. Таким видится его Мстислав – возлюбленный Марии в «Бахчисарайском фонтане» (хор. В. Гордеева). Это последняя по времени работа Дмитрия, удостоенного почетного звания заслуженного артиста РФ.

Юрий БУРЛАКА

Фото Михаила ЛОГВИНОВА

Фотографии предоставлены театром



Базиль. «Дон Кихот»

«ЗВЕЗДА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

Людмила Доксомова

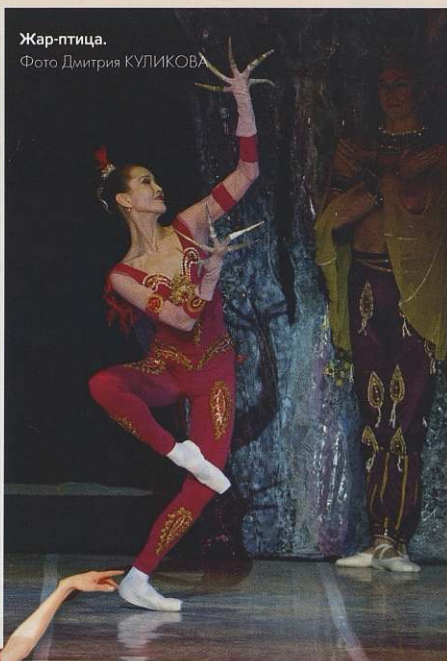
Людмила Доксомова похожа на изящную статуэтку. Кажется, сама природа создала ее для балета: маленькая головка, хрупкий силуэт, длинные руки и ноги. И безграничная любовь к танцу...



Родилась наша героиня в монгольском городе Чойбалсан, где работал военным переводчиком ее отец. Мама-домохозяйка занималась дочерью и очень хотела, чтобы они воплотили ее девичью мечту о танце. Поэтому, когда семья переехала в Улан-Удэ, она привела маленькую Люду в кружок народного танца, затем в секцию художественной гимнастики. Но девочка быстро поняла, что это не ее. Однажды она увидела по телевизору балет «Лебединое озеро» в исполнении Майи Плисецкой. Красота увиденного потрясла впечатлительного ребенка. С тех пор Люда мечтала только о балете. В одно прекрасное утро мама отвела ее на вступительные экзамены в Бурятское хореографическое училище. Данные у девочки были прекрасные: огромный шаг, гибкость, легкий прыжок. Плюс музыкальность, отшлифованная годами занятий в музыкальной школе. Конечно же, Люду взяли и для нее начались суровые балетные будни. Впрочем, она настолько счастлива была заниматься балетом, что ежедневные занятия у палки были ей в радость. Занимаясь под руководством опытного педагога по классическому танцу Марины Рягузовой, девочка делала видимые успехи. Во втором классе Люда Доксомова танцевала вариации, которые обычно танцуют ученицы пятого! Талантливая ученица стали посылать от училища на конкурсы и фестивали. На одном из них, в Санкт-Петербурге, пришло

Жар-птица.

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



осознание необходимости продолжить образование в одной из столичных академий хореографии с их вековыми традициями. Люда поступила на первый курс московской академии в класс опытного педагога Людмилы Литавкиной. Рядом у палки стояла Катя Шипулина. Параллельно учились Настя Горячева, Руслан Скворцов. Однако юная Люда не потерялась на их фоне. На выпускном спектакле она уверенно станцевала соло в «Классической симфонии» Прокофьева и покорила зрителей блестящим исполнением классического па де де Обера в паре с Александром Войтоком. (Это па де де станет своеобразной визитной карточкой Доксомовой.) Талантливую балерину отметили – у нее было несколько предложений в крупные столичные труппы. Она выбрала Театр классического балета Н. Касаткиной и В. Василёва, известный как кузница звезд. Присутствовавшие на экзамене и выпускном концерте Наталия Дмитриевна и Владимир Юдич

С Алексеем Орловым. «Ромео и Джульетта»

опытным взглядом сразу увидели в хрупкой и одновременно сильной выпускнице будущую звезду и сразу предложили ей положение ведущей солистки.

Через полгода после поступления в труппу Людмила станцевала Машу в «Щелкунчике». Потом последовали ведущие партии в классических и авторских балетах Касаткиной и Василёва. Доксомова стала одной из ведущих балерин театра, у нее сложился гармоничный дуэт с Николаем Чевычеловым. Людмила признается, что тогда видела себя исключительно классической балериной, но новаторская хореография таких балетов, как «Жар-Птица», «Ромео и Джульетта», «Сотворение мира» изменила подход к пониманию движения. В душе проснулся интерес к современной хореографии. Продолжая танцевать в труппе Касаткиной и Василёва, Людмила Доксомова стала приглашенной солисткой в Театре «Балет Москва». Руководило ему желание познать новые формы танца. Нравилась атмосфера творческого поиска в этом коллективе. А наличие двух трупп – классического и современного танца – давало возможность попробовать себя в самых разных стилях хореографии. Это стало весомым аргументом, и Людмила сделала свой выбор: с 2011 года она солистка «Балета Москва». Пришла она в труппу классического танца, ибо не хотела оставлять любимую классику. Поначалу в ее репертуаре значились все те же «Жизель», «Дон Кихот», «Лебединое озеро»... Но вскоре театр возглавила Елена Тупысева. Новый директор поставила задачу превратить «Балет Москва» в уникальную мастерскую современной хореографии, открытую для хореографов из всех стран мира. Она плавно переориентировала солистов классической труппы (в том числе и нашу героиню) на современный танец. В театр стали приглашаться

российские и зарубежные хореографы самых разных направлений. Это Антон Пимонов, Кирилл Симонов, Александр Пепеляев, Анастасия Кадруллова, Хуанко Аркес и Аннабель Лопес Очоа из Нидерландов, французенка Карин Понтвез, бельгийец Йерун Вербрюгген. Танца в их балетах, Людмила открыла в себе новые возможности и танцовщицы, и актрисы. Она являлась то трагической Медеей в одноименном балете Кирилла Симонова, то абстрактным Желтым цветом в «Транскрипции цвета» Хуанко Аркеса. Еще одна античная героиня Доксомовой – Ариадна из балета «Минос» в постановке Аннабель Лопес Очоа – спасала Тесея, открыв путь выхода из лабиринта, и засыпала (а сон здесь был метафорой смерти), покинутая неблагодарным героем. В изобретательной танцевальной геометрии балета «Эгопойнт» хореографа из Германии Надежды Сайдаковой Девушка в голубом Людмилы Доксомовой выделялась утонченным изыском поз и красотой линий. Электронная музыка этого балета выявила чувство ритма и замечательную музыкальность балерины, а вязь поддержек – ее необыкновенную легкость, почти невесомость. В последней премьере театра – балете «Танцпол» Йеруна Вербрюггена – спектакле о силе и разрушительности движения, по словам автора, героиня Доксомовой – Участник №7. Безликость имени подчеркивает ее беззащитность перед страшной машиной танцпола. Отдав все силы танцу, девушка падает без чувств, как и многие участники марафона.

Людмила Доксомова – балерина красивых линий, уникально-пластического дарования. Благодаря таланту и трудолюбию, она стала настоящей звездой двух театров. Ею по праву гордятся на родине, в Бурятии. В 2005 году Людмиле Доксомовой было присуждено звание заслуженной артистки Российской Федерации. В 2015 году балерина стала заслуженной артисткой Российской Федерации. Так высоко был оценен ее вклад в искусство хореографии.

Несмотря на обширный классический и современный репертуар, у Людмилы Доксомовой есть мечта – станцевать хореографию Форсайта. Любый балет, настолько близок внутреннему мироощущению стиль мастера. Еще одна мечта – чтобы дочь, Людмила Борзова, продолжила династию и стала балериной. Как видим, все мечты и желания нашей героини всегда были увязаны с танцем.

Анна ЕЛЬЦОВА

Фотографии из архива Л. Доксомовой



С Эдуардом Ахметшиным. «Минос» (хореограф Хуанко Аркес, Испания)



С Михаилом Киришиным. «Эгопойнт»

«ЗВЕЗДА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

Константин
Кейхель

Константин Кейхель сегодня, без сомнения, относится к когорте самых известных постановщиков современного танца в нашей стране. Удача рано улыбнулась обаятельному и очень увлеченному молодому хореографу – его балеты и миниатюры идут на разных сценах последние 10-12 лет. Хотя, думается, что дело тут не столько в удачливости, сколько – в огромной приверженности Константина танцу, стремлении сочинять хореографию, упорстве в освоении своей многогранной профессии. Эти качества помогают творцу, вслед за ними приходят широкое признание и успех, как это произошло и с нашим героем.



Константин Кейхель начинал, как это обычно бывает, со стези исполнителя. Работал он ни много ни мало в одном из самых известных независимых коллективов – в «Провинциальных танцах» Татьяны Вагановой. Здесь у него появился уникальный опыт соприкосновения с современной пластикой и участия в таинстве создания спектакля. В то же время Константин стремился идти дальше и развиваться в области современного танца, расширять и структурировать свои знания, представления о любимом искусстве. Не прекращая ставить, посещать (а потом уже и проводить) мастер-классы, он успел стать дипломированным специалистом по двум направлениям: как педагог-руководитель хореографического коллектива (Челябинский педагогический университет), а также как хореограф (Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой). В 2011 году Кейхель создал танцевальную компанию «Акведук», с которой выпустил ряд постановок. Иначе говоря, Константин постоянно экспериментировал и шел по пути творчества, живя им каждый день, каждую минуту.

На сегодня достижения Константина впечатляют. Он является лауреатом нескольких профессиональных премий, которые говорят о его репутации как хореографа и о признании коллег. Это в том числе: «International Festival of Modern Choreography» (2012, Витебск), «Балет XXI век» (2012, Красноярск), «Альтернатива» (2010, 2011, Санкт-Петербург), «Вдохновение – XXI век» (2010, Калининград). За последние годы хореограф представил ряд успешных работ на крупнейших сценах нашей страны: балеты «Столкновение» и «Репетиция» в Театре балета имени Л. Якобсона, балет «Остров» для проекта «Лица» в Большом театре, балет «Времена года» и номера для Мастерской молодых хореографов в Мариинском театре, номера для Академии танца Бориса Эйфмана, постановки для независимых проектов и фестивалей. В 2018 году в копилку талантливого постановщика добавился номер «Цветы», который должны были исполнять в программе «Большой балет» ведущие тан-



Постановочный процесс спектакля «Репетиция» (Театр балета имени Л. Якобсона)

Фото Ирины ТУМИНЕНЕ

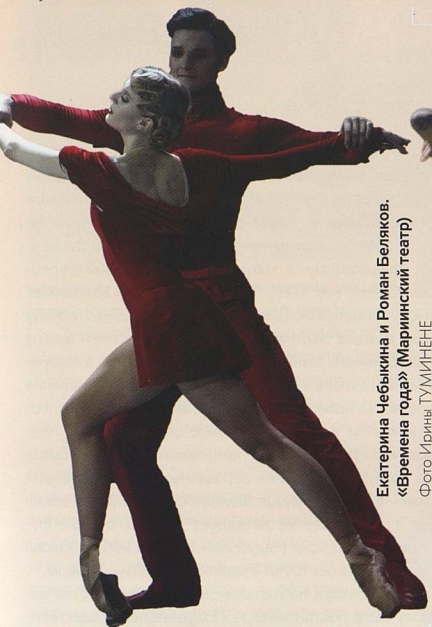
цовщики Мариинского театра – Мэй Нагахиса и Виктор Кайшета (Виктор в последний момент получил травму). В 2020 году хореограф выпустил несколько миниатюр («Горизонт», «Прилив»), поставил балет «Тропы» для фестиваля Context Дианы Вишневой (совместно с П. Глуховым). Само перечисление достижений Константина выглядит весомо, но, что важнее, его творчество оставляет гораздо больше впечатлений и эмоций, чем слова о нем.

Если говорить о содержательной и визуальной стороне работ Кейхеля, то в каждой из них виден большой опыт танцовщика, отличная школа хореографа наряду с внутренней свободой, способностью к самовыражению через танец и богатой фантазией. Есть в них и необходимая современному творцу смелость пластического мышления, развитая драматургия, структури-

рованность и законченность. Кейхель выбирает для своих постановок интересную, разнообразную музыку – от современных авторов до венских классиков. В спектаклях Константина читается авторский взгляд на движение как способ самовыражения, передачи смыслов, раскрытия эмоций. Для себя он выбрал путь абстрактного танцевального содержания, которое либо условно пересказывает некую интересную автору идею или фабулу, либо несет собственный смысл, складывающийся из хитросплетений движений и музыкальных пассажей. Кроме того, Константин – хореограф думающий, развивающийся, интересующийся миром и разными областями знаний, что добавляет глубины и увлекательности его работам.

Хочется отметить, что Константин Кейхель – один из тех, благодаря кому позиции современного танца укрепляются не только среди разрозненных групп приверженцев авангардной культуры, но и среди тех профессионалов, которые раньше отдавали предпочтение балету и классике. Хореограф – во многом благодаря работе в качестве преподавателя и постановщика в Академии танца Бориса Эйфмана, а также как организатор воркшопов и мастер-классов – стал своего рода «просветителем», создавая мостик между балетными традициями и свежим подходом к сочинению танца и к исполнительскому искусству.

Константин Кейхель сегодня находится «на острие», он проводит в жизнь самые актуальные тенденции и взгляды, будучи в постоянном исследовании мира пластики и движения. Появляются новые постановки, рождаются и обретают воплощение идеи, осуществляются творческие союзы. Константин Кейхель все больше укрепляется в статусе того, кто



Екатерина Чебыкина и Роман Беляков.
«Время года» (Мариинский театр)
Фото Ирины ТУМИНЕНЕ



Мидори Терада и Окава Коя.
«Путь Харона»

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

ведет за собой, развивая современный танец. Благодаря ему и его единомышленникам, это искусство в России не только выходит на уровень «эго», но и становится более массовым. За талант, творческие достижения и преданность своему делу Константин достоин уважения и признания, которые заслуженно получает. Приз «Душа танца» – лучшее тому подтверждение.

Анастасия СМЕРНОВА

Фотографии из архива редакции

«Ловушка сновидений»



«УЧИТЕЛЬ»

Дмитрий
Дмитриев

Нынешний год – юбилейный для ведущего мастера самой северной балетной сцены, народного артиста Республики Саха (Якутия) Дмитрия Дмитриева. Восьмого апреля он перешагнёт золотой рубеж.



Танцовщик с мощной энергетикой, ярким, характерным, самобытным дарованием четверть века блистал на сцене Театра оперы и балета имени Д.К. Сивцева-Суорун Омоллоона и почти столько же отдал балетной школе. Так случилось, что понятия «театр» и «школа», существуя и развиваясь параллельно, стали в его судьбе одинаково родными. Он проложил путь на сцену многим сегодняшним солистам, среди которых заслуженные артисты республики: Ренат Хон, Павел Неуботов, Владислав Попов и многие другие. И это лучшее свидетельство творческого долголетия артиста.

Воспитаник Новосибирского хореографического училища, придя в театр в 1989 году, Дмитрий сразу заявил о себе как о многообещающем, перспективном танцовщике с яркими актёрскими способностями. Здесь уместно воздать должное его педагогам – это В.К. Волков, А.А. Хмельёв, заслуженные артисты РФ В.Н. Рябов, В.Ф. Владимиров, Т.К. Капустина. Определённой ступенью профессионального роста и будущих достижений послужило участие только начинающего свой путь артиста в двух конкурсах: Первом независимом международном конкурсе имени С. Дягилева в Москве и II Всесоюзном конкурсе «Арабеск» в Перми.

В 1993 году якутский балет в полном составе впервые появился на бенефисах в Москве. Уже тогда столичные балетные авторитеты обратили внимание на молодого Дмитрия Дмитриева, который продемонстрировал «редкостную разноплановость своих художественных интересов, показавшись и в дуэте принцессы Флорины и Голубой птицы из «Спящей красавицы», и в партии кавалера в па де де из балета «Карнавал в Венеции», и в исполнении такого поистине фантастического темперамента «Ритуального танца».

Период творчества плеяды обновлённого поколения, пришедшего в 90-е годы, счастливо совпал со временем восхождения главного театра Якутии. Его

дальнейшее развитие в статусе оперного происходит в начавшемся процессе активного создания академического репертуара, благотворном сотрудничестве не только с приглашаемыми молодыми балетмейстерами, но и с выдающимися мэтрами отечественной хореографии. Среди них Ю.Н. Григорович, Н.Н. Боярчиков, А.М. Полубенцев, К.А. Шморгонер. На звёздную орбиту Дмитрия вывела партия Базилья в «Дон Кихоте»: актёру с экспрессивной манерой танца, открытым темпераментом она давала возможность проявлять виртуозное мастерство, мгновенность реакций и чувство ритма, сохраняемых при взлётных прыжках, стремительных подержках и пируэтах. Та же танцевальная стихия захватывала артиста в одной из вершинных партий мировой классики – в слиянии мужественной силы и страсти воина Солора. В «Баядерке» же он танцует Золотого божка и факера Магдавая, соло в Индуусском танце и Раба – такова необходимость всех трупп с малочисленным составом.

Мощный стимул на начальном этапе творчества артист получил в постановках А. Полубенцева, существенно продвинувшего труппу в освоении нового пластического языка. Пять сезонов содружества с хореографом подарили бесценные уроки высокой культуры, дух петербургского академизма. В контрастных и полнозвучных ролях в балетах «Знак Солнца», «Праздники танца», «Классическая симфония», соло со шляпой в «Ночных танго», Чиполлино и Горошек в «Приключениях Чиполлино» росло исполнительское мастерство, расширялись грани творческого диапазона танцовщика.

Дмитриев был первым интерпретатором множества живых и эксцентричных ролей, всегда становясь соучастником творческого процесса. К каждой из них подбирал свой ключ, оставаясь верным принципу танцующего актёра. Вот отчего каждый из его героев неповторим. Крупным планом он показывает характеры вечноалчущих Нурали в «Бахчисарайском фонтане», Ланкедема в «Корсаре», иероглифической японской пластикой рисует старика Такэтори, собирателя бамбука в «Принцессе Луны». Редким даром пластического перевоплощения, богатством жанровых красок артист восхищал в роли царя Дадона в «Золотом петушке». Спектакль И. Фадеева, решённый в живом гротесков-пародийном плане, стал прямым попаданием в свойства актёрского дара.

Громкими творческими удачами в биографии артиста стали партии придворного Шута и Меркулия в балетах Ю. Григоровича «Лебединое озеро» и «Ромео и Джульетта». Мастер каллиграфической прорисовки образов, он



Урок классического танца

наделял их бездной обаяния и энергии, лёгкости и озорства в исполнении эффектных трюков. Технически насыщенные – его герои с первого же выхода на сцену, с экспозиции, сразу громко заявляли о себе. В острохарактерной лексике любимица публики Меркуцио много необычных прыжков, мелких, шуточных по окраске движений, ироничных поз. Слово попав в родную стихию, Дмитриев буквально купался в танце, настолько характер героя совпадал с индивидуальными качествами артиста.

Спектакли с участием Дмитриева – всегда динамичные, напористые, располагающие к свободе и простору в танце, открывающие возможности для импровизации. Что бы он ни танцевал – это всегда шквал эмоций, горящие глаза, великолепный грим плюс передающееся зрителю огромное удовольствие, которое артист сам получает от танца. Любимый персонаж насыщался им образной характерностью – только его Весельчак из всех семи гномовских вариаций в детском спектакле «Белоснежка и семь гномов» неизменно сопровождался от начала до конца аплодисментами.

По фактуре Дмитриев не претендовал на партии принцев и лирических романтиков, но «послужной список» его партий чрезвычайно широк: от острогротесковских и комедийных до глубоко драматических. Воплощением героических и волевых характеров стали национальные герои: Чурумчуку из золотого фонда балетного репертуара, Илья («Лёгкое дыхание»). А также партии в современных балетах: «Тысяча и одна ночь» (грозный правитель Шахрияр, Главарь разбойников, Раб), «Франческа да Римини» (Джотто), «Вальпургиева ночь» (Вахх и Пан), «Кармен-сюита» (Хозе). Мастер-классы пластической пантомимы получали младшие коллеги в его мимических ролях: карикатурного богача Мишо в «Тщетной предосторожности», Каталябюта в «Спящей красавице», Надзирателя в «Спартаке».

Через 15 лет после первой презентации в Москве на Новой сцене Большого театра прошёл гала-концерт «В сиянии северной Терпсихоры» в честь 60-летия якутского балета. За эти годы полностью сменился артистический состав, и московской публике было представлено уже современное поколение. И только Дмитриев, благодаря высокой творческой мобильности, не сни-

жаемой с годами, вновь оставил впечатление: «среди солистов особенно выделялись техническая Екатерина Тайшина и темпераментный Дмитрий Дмитриев в редко исполняемой «Вакханалии» хореографа-классика А. Горского на музыку К. Сен-Санса». Этот памятный подарок на одном из всероссийских фестивалей «Стерх» бережно передал якутским коллегам Виталий Бортыяков. Вот где в танцевально-техническом единстве броских красок и искусного партнёрства заиграла бесшумная кошачья манера!

Второе призвание Дмитрий Николаевич нашёл на педагогическом поприще. С 1998 года в Республиканском хореографическом училище он ведёт такие дисциплины, как «Классический танец», «Актёрское мастерство», «Дуэтный танец», «Народно-сценический танец», «Северный танец», «Грим», руководит учебной и производственной практикой. Кроме того, им поставлен ряд номеров, вошедших в репертуар балетной школы. Д.Н. Дмитриев осуществил уже несколько выпусков. Значимость педагога определяется достижениями учеников: среди его воспитанников обладатели Гран-при, лауреаты, дипломанты международных и всероссийских конкурсов хореографического искусства в России, Казахстане, Японии, Южной Корее, стипендиаты Фонда Галины Улановой, фонда Главы РС (Я).

В 2007 году Дмитриев окончил Московскую государственную академию хореографии по специальности «Педагогика балета» по классу профессора Г.Н. Прибылова. Здесь же прошёл курсы повышения квалификации (2016, 2018, 2020). Дмитриев является членом жюри республиканских конкурсов по хореографии. Принимает участие во всероссийских и международных научно-практических конференциях и семинарах. Он автор ряда статей в журналах «Вестник» Якутской балетной школы (колледжа) имени А. и Н. Посельских и «Наука, образование и культура» (Иваново). В соавторстве с Н.Н. Багынановой издал цифровое ИТ-учебное пособие «Народно-сценический танец» для профессиональных хореографических учебных заведений. В 2020 году за выдающийся вклад в развитие якутского балета и воспитание мастеров сцены удостоен награды «Педагог-репетитор года» Регионального общественного фонда «Искусство танца». И можно не сомневаться, что этот вклад в дальнейшем будет преумножен.

Валерия ЗАХАРОВА
Фотографии предоставлены училищем



Репет-Хон – Крас. («Спартак»)

«УЧИТЕЛЬ»

Наталья Усанова

Наталья Сергеевна с детства мечтала связать свою жизнь с танцами. Очень любила смотреть классические балетные спектакли по телевизору и подражать своим кумирам – Майе Плисецкой, Екатерине Максимовой и другим. Родители не препятствовали выбору дочери, но, будучи музыкантами, думали, что она продолжит их династию. Мама Натальи преподавала в музыкальной школе, а папа с отличием закончил Московскую консерваторию и аспирантуру по классу виолончели.



Всё расставил на свои места случай. Ученица мамы маленькой Наташи порекомендовала отдать её в студию современного бального танца Валерия и Галины Гулай. «Я представляла всё иначе», – вспоминает Наталья Сергеевна. Но именно они стали ее первыми учителями, показав всю красоту и великолепие этого, на то время нового, танцевального жанра, привив любовь к нему на всю жизнь. Так началось восхождение Натальи на танцевальный Олимп.

На одном из соревнований ее заметила танцевальная пара международного класса, Ольга и Владимир Андриюкины, и предложили заниматься в их студии. Так Наталья Усанова попала из Подольска в Москву в их коллектив. А позже по возрасту перешла в «Клуб 726» под управлением Аллы и Петра Чеботаревых.

По примеру своих учителей в 1989 году поступила в ГИТИС на курс профессора Аллы Николаевны Шульгиной и, уже учась в институте, перешла в профессиональную ассоциацию, и устроилась работать в «Театр

современного бального танца» при Росконцерте. С коллективом театра она много гастролитовала, объехала почти всю страну, выступала на лучших площадках Москвы и принимала участие во многих правительственных концертах.

Во время она танцевала в паре с Алексеем Дмитриевым. В 1988 году на I Всесоюзном конкурсе исполнителей современного бального танца среди профессионалов в Москве их пара попала в число финалистов, среди которых были и ее преподаватели – Алла и Пётр Чеботаревы, Ольга и Владимир Андриюкины.

Второй Всесоюзный конкурс проходил в 1989 году в городе Челябинске, где Наталья и Алексей стали первыми. Благодаря этой победе творческая комиссия по бальным танцам выдвинула их на международный конкурс в городе Блэкпул. В то время они оказались первой советской профессиональной парой, которая вышла на легендарный паркет в Англии. Вскоре Алексей закончил свою танцевальную карьеру, и Наталья встала в пару



На занятиях

С Александром Литвиненко (Открытый чемпионат Германии, г. Мангейм, 1991)



с Александром Литвиненко. Затем она танцевала с Дмитрием Фатеевым, с которым, выступая с европейской программой в 1994 году, стали вице-чемпионами в программе секвей.

На профессиональные занятия танцами ушло много времени, а с появлением семьи находить его стало сложнее. Поэтому Наталья Сергеевна решила завершить свою танцевальную карьеру и попробовать себя в педагогической деятельности.

В 1993 году она окончила Государственный институт театрального искусства имени А.В. Луначарского. Её дипломная практика проходила в Высшем театральном училище имени Б.В. Щукина, где она преподавала современный балльный танец. По окончании практики на заседании кафедры сценического движения её работу отметили и предложили остаться в стенах училища уже в качестве педагога. А в 1997 году Наталья Сергеевна стала преподавать на кафедре хореографии при Государственной академии славянской культуры (ныне Институт славянской культуры РГУ имени А.Н. Косыгина) предмет «Методика современного балльного танца». Здесь пришлось работать в основном со студентами, специализирующимися на классических и народных танцах. Это повлекло за собой разработку методики преподавания современного балльного танца для студентов высшего хореографического заведения, не имеющих начальной подготовки в этом направлении.

Деятельность Н.С. Усановой является примером того, когда высокий уровень исполнительского мастерства успешно сочетается с педагогическим дарованием. При этом она обладает способностью, которая заключается в особом умении передавать свои знания, свой опыт, облекая их в разнообразие, интересные и доступные формы соответственно различному уровню подготовки студентов. Уделяя самое пристальное внимание достижению технического совершенства, Наталья Сергеевна много работает над осмысленным, одухотворенным исполнением студентов, воспитывая в них мастеров, художников. Являясь педагогом-психологом, она выявляет скрытые от всех индивидуальные качества, способности каждого студента. Высокая эффективность её педагогического воздействия во многом определяется ее личностными качествами – это профессиональ-

ная требовательность к себе, постоянный поиск новых методов обучения и смелость в их реализации. Её способность убеждать, увлекать и вести за собой студентов складывается из глубоких профессиональных знаний, делает каждое ее замечание убедительным, а педагогический оптимизм мотивирует, заражает студентов энергией, желанием работать.

Наталья Сергеевна исповедует в своей работе принципы сотрудничества, строит свои отношения на основе диалога, а не авторитарного приказа или принуждения, понимая, что наилучшие условия обучения создаются при взаимном положительном восприятии педагога и студента. Однако, придерживаясь демократического стиля, Наталья Сергеевна остается требовательным и принципиальным педагогом. Она обладает особой педагогической волей, всегда добивается реализации намеченных планов. В этом ей помогает самообладание, выдержка, уверенность в себе. Ее волевые действия успешно сочетаются с педагогическим тактом, который опирается на ее высокую внутреннюю культуру и душевные качества. Чуткость и уважение к личности студента являются важным инструментом в ее педагогической деятельности.

Наталья Сергеевна заражает своих студентов энтузиазмом и серьезным отношением к хореографии, предоставляет им в нужный момент самостоятельность, поощряет трудолюбие и упорство в совершенствовании мастерства. В своей педагогической практике она работает не только над профессионализмом студента, но и над его личностным ростом в целом, его этическим достоинством, его ответственностью как будущего педагога, хореографа, артиста балета. А это в свою очередь даёт толчок для своего обретенного постоянного личностного роста и совершенствования.

С 2014 года Наталья Сергеевна является автором и постановщиком новогодних балов и балов, посвященных Дню Победы. Являясь сильным организатором, она привлекла студентов не только своего, но и других факультетов к участию в этих и подобных творческих мероприятиях, а также ассистентов из числа студентов-хореографов.

С 2016 года Усанова Н.С. занимает должность заведующей кафедрой педагогики балета. Обладая особыми коммуникативными способностями как педагог и руководитель кафедры, Наталья Сергеевна является блестящим организатором, умеет четко скоординировать свою работу с деятельностью всего коллектива, которая ввиду общих перегрузок оказывается порой трудно выполнимой задачей, и делает это энергично, и в тоже время спокойно, корректно, не допуская суеты и высокомерия.

Став руководителем кафедры, Наталья Сергеевна приняла на себя всю ответственность за образовательный процесс. Она не просто ведет студентов к изучению все более сложного материала, она формирует мировоззрение, придает нужный вектор, укрепляет жизненную позицию и помогает находить новые ориентиры, задает высокие нравственные стандарты. Все это может сделать только специалист исключительно высокого (прежде всего духовного) уровня. Многие ее выпускники сегодня – педагоги, руководители и артисты хореографических коллективов, заслуженные артисты России, Дагестана, Северной Осетии и других республик.

Узнать, что не узано, понять, что не понять. Принять перемены вокруг. Быть всегда на авансцене сегодняшнего дня. Вовлеченность в сам процесс, а не просто наблюдение со стороны, вот что выделяет Наталью Сергеевну как руководителя – заведующую кафедрой педагогики балета Института славянской культуры.

Марина АРХИПОВА, Елена БУТЫЛКИНА, Ольга КАБАНОВА
Фотографии из архива Н.С. Усановой



С Дмитрием Фатеевым (1994, Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Дмитрий Толмасов



Когда я впервые увидела Дмитрия Толмасова в одной из русских композиций театра «Гжель», я спросила художественного руководителя театра Владимира Михайловича Захарова, «где он такого парня раздобыл».



Окончив хореографическое училище, приехав в Москву, Дмитрий Толмасов поступил в Славянскую академию на факультет хореографии при Театре танца «Гжель» и стал его артистом.

Он был предназначен для исполнения русского танца. Светлая улыбка, горящие глаза и харизма увлеченного исполнением танца молодого парня передавалась зрителю. Выделялся Дмитрий Толмасов и профессио-



На занятиях

нальной школой. Оказалось, что в нем кроется и еще один дар – трудолюбие, что позволило освоить все партии русского репертуара, а затем при расширении репертуара театра – хореографию многих народных сценических композиций.

Его интерес поддерживали его педагоги и прежде всего их нынешний художественный руководитель коллектива Валентина Ивановна Слыханова.

На наш вопрос, что привело выпускника балетного училища в ансамбль танца, Дмитрий сказал, что всю жизнь с детства любил именно танцевать, а русская хореография позволяла выразить свои чувства и радость от танца.

«Когда выхожу на сцену, просто отдаю переполняющим меня эмоциям. На репетициях стараюсь как можно больше перенять от хореографа, репетиторов и педагогов. Обучаясь в институте, даже не задумывался о профессии педагога. Это произошло позднее, когда мне предложили репетировать в своем коллективе с молодыми, вновь пришедшими артистами. Анализируя полученные знания и свой исполнительский опыт, постепенно увлекся творческими возможностями учителя».

Сегодня Дмитрий Толмасов действительно учитель.



«Россия Вечная»

Дмитрий Толмасов и его ученики



Он преподает в хореографическом колледже при театре «Гжель». Но учитель практикующий, продолжающий танцевать. Увлекает своих учеников, в том числе и личным исполнением.

Нам было интересно услышать от лидера коллектива, каким стал Дмитрий Толмасов, каким он видит будущее ансамбля народно-сценического танца, а также – как передать традиции и интерес к творчеству в национальном танце ученикам.

«Конечно, стиль современного исполнения народного танца развивается, но традиция народного танца не должна быть потеряна, и я стараюсь передать своим ученикам то, чему меня научили мои учителя, так передается сама природа танца.

Однако поколение меняется и, естественно, оно приносит свои чувства и мысли, и таким образом развивается сама манера поведения и самоощущение в танце, но если знание традиций молодыми воспринято – значит сохраняется то ценное, что делает танец русским или танцем иного, другого народа.

Для коллектива же театра «Гжель» большое значение имеет наряду с существующим репертуаром создание нового, и это понимает наше руководство, приглашая хореографов для создания целых действ силами народного танца, и в этом тоже традиция. Ведь неслучайно мы называемся театром – Театр танца «Гжель». Спектакль дает возможность передать средствами народного танца и сюжетное развитие, и богатство языка танца и музыки. Наши артисты с удовольствием познают стиль хореографа и увлекаются исполнением ролей в новых работах в театре».

В своей статье о творчестве Дмитрия Толмасова Валентина Ивановна Слыханова подчеркивает: обладая особым сценическим обаянием, мужской статью, мягкостью жеста, артистической легкостью, актерской индивидуальностью, Дмитрий Васильевич Толмасов любой сценический образ превращает в готовый пор-

**В хореографической композиции
«Танцы русских цыган»**



предлагает цепь ассоциаций, которые служат подсказкой и делают танец осмысленным, образным, музыкальным. Дмитрий Васильевич всегда стремился выявлять тончайшие особенности душевного склада и пластики национальных характеров, не теряя при этом ярко выраженной индивидуальности. И получение почетного звания «Заслуженный артист Российской Федерации», конечно же, великолепная награда за его талант и труд.

С 2015 года, помимо активной сценической деятельности, Дмитрий Толмасов выполняет обязанности репетитора театра. Еще одна грань танцовщика, который умело создает атмосферу присутствия на сцене, помогая артистам и ученикам почувствовать именно свою индивидуальность. Толмасов постоянно, если так можно выразиться, конструирует, объединяя технические и художественные «рецепты», прививая особую выносливость к эмоциональным и технологическим нагрузкам при интенсивном использовании синтеза разных танцевальных направлений. Чего и требует сегодняшняя сфера.

С 2017 года в московском хореографическом училище при МГА театре танца «Гжель» был открыт класс народно-сценического танца. Здесь Дмитрий Толмасов преподает детям. Учить танцу нелегко, необходимо не просто терпение, а потребность в постоянном самообразовании и собственном постижении художественных высот. Толмасов в каждом движении умеет подмечать и сохранять любое различие в манере исполнения, все нюансы и особенности. Из очень большого объема движений он наглядно выстраивает архитекtonику урока по содержанию, структуре, опираясь на исторически сложившиеся традиции хореографического образования в России. Техника танца сегодня, как никогда, шагнула вперед, и танцовщику необходимы особая выносливость и выдержка, так как эмоционально-психологические нагрузки при интенсивном использовании синтеза всех видов танцевального искусства, его жанрового многообразия особенно высоки. Аналитически мыслящий преподаватель постоянно конструирует, объединяя технические задачи, формируя физический аппарат. Методика преподавания Дмитрия Васильевича отличается тем, что он включает в систему обучения не только многообразие композиционных приемов, но и образцы технического мастерства этой профессии.

Русский танец, каким он является сегодня, сохраняет фольклорные традиции и развивается в исторической динамике. Жизнеутверждающий и жизнерадостный народно-сценический танец требует особого подхода в организации сложной физической и эмоциональной работы. Всему этому и посвятил себя заслуженный артист России Дмитрий Толмасов, и это его жизненное кредо.

Общаясь часто с педагогами и хореографами из разных городов страны, проводя мастер-классы, семинары, консультации, участвуя в жюри различных фестивалей и конкурсов, Дмитрий Толмасов не только делится собственным бесценным опытом, но и сам впитывает в себя все новое и лучшее. А его многолетняя исполнительская и творческая активность, продуманность педагогической деятельности, человеческая неускопаемость, конечно же, во многом определяют творческое состояние самого театра, которому он беззаветно предан и служит много лет.

Молодой учитель, артист, танцовщик – чем не «душа танца»? Ему и присуждается приз журнала «Балет».

Валерия УРАЛЬСКАЯ
Фотографии предоставлены театром

**С Александрой Артёмовой.
Фрагмент композиции
«Россия Вечная»**



трет, а умение тонко чувствовать эмоциональную природу танца быстро вывело его в ведущие солисты Московского государственного академического театра танца «Гжель». Именно здесь он приобрел свой богатый и разноплановый репертуар. Понятно, что значение имеет и уровень технической подготовленности артиста, но этим в современной хореографической практике трудно кого-нибудь удивить, хотя стоит заметить, что наш герой отличается ко всему прочему огромным трудолюбием и терпением. От природы музыкальный, гармонично образованный, артист опирается на чувственные образы, стремится найти зримый аналог,

«ЗВЕЗДА БАЛЬНОГО ТАНЦА»

Арсен Атамалян и
Оксана Васильева

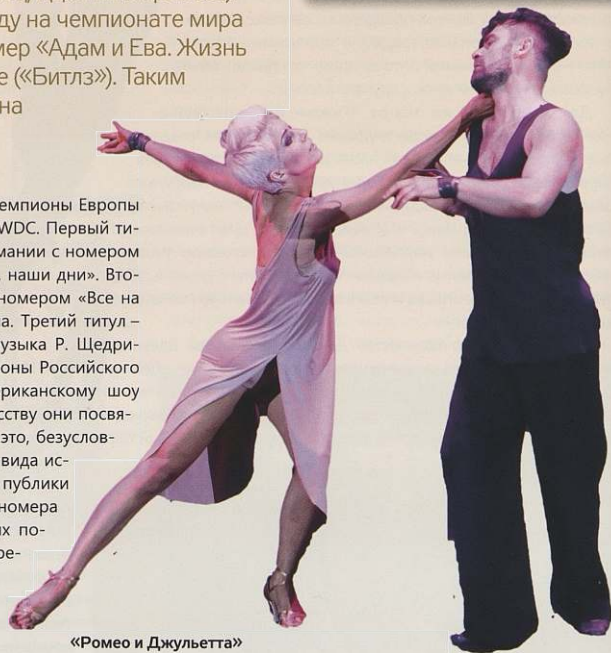
Арсен и Оксана – двукратные чемпионы мира по латиноамериканскому шоу WDC (Всемирного танцевального совета). Свой первый титул они завоевали в Тюмени, где в 2014 году проходил чемпионат мира WDC. Победу принес номер «Кармен», музыка Р. Щедрина (хореограф М. Коломиец, идея М. Борисова). Второй титул был завоеван ими в 2017 году на чемпионате мира WDC, проведенном в Москве. Это был номер «Адам и Ева. Жизнь после рая», музыка – кавер-версия Let it be («Битлз»). Таким успехом они отметили свое возвращение на паркет после рождения сына.



Арсен и Оксана – трехкратные чемпионы Европы по латиноамериканскому шоу WDC. Первый титул завоеван в 2013 году в Германии с номером «Вечная история. Ромео и Джульетта, наши дни». Второй титул – в 2014 году в Москве с номером «Все на продажу», музыка Мэрилина Мэнсона. Третий титул – в 2015 году с номером «Кармен», музыка Р. Щедрина. А еще они неоднократные чемпионы Российского танцевального союза по латиноамериканскому шоу среди профессионалов. И этому искусству они посвятили свою жизнь. Шоу-программы – это, безусловно, особый жанр бального танца как вида искусства. Каждая пара выносит на суд публики и судей свой сольный номер. И эти номера становятся порой жемчужинами в их показательных коллекциях. Успех определяется очень многим: выбранной темой, глубиной заложенной идеи, выверенной хореографией, идеально подобранной музыкой.

А после наступает главное – встреча со зрителем и реализация задуманного. И здесь все зависит от мастерства исполнения, выразительности и профессионализма танцоров. А точнее – танцевальных артистов. Шоу оценивается судьями двумя оценками – за технику и артистизм. Но при равенстве оценок предпочтение отдается тем танцорам, у которых сильнее техника. Такие правила позволяют сохранить в шоу лексику бального танца, а также дают возможность подготовленному телу свободно выражать идею.

Дебют Арсена и Оксаны на чемпионате мира WDC по латиноамериканскому шоу состоялся в 2010 году в Дании с номером «Реквием». Он не принес особого успеха. Из 16 пар танцоры заняли 10-е место. Именно технический уровень не позволил подняться выше. Но уже это выступление подтолкнуло их к мысли, что, чтобы быть особенными, надо идти своим путем. И в последствии они каждое свое выступление превращали в ступеньку творческого роста. Спустя всего год, в 2011 году, Арсен и Оксана под-



«Ромео и Джульетта»

готовили новый номер – «Бесы». Известность он получил именно под этим названием. Он был поставлен на песню В. Высоцкого «Моя цыганская» в исполнении Г. Лепса. На чемпионате РТС 2011 года они просто потрясли зрителей своей харизмой. Правда, чемпионами не стали, получили бронзовые медали. А потом состоялся чемпионат мира WDC по латиноамериканскому шоу 2011 года в Казани. В шоу обязательно требуется давать название своего номера. А на чемпионате мира требовалось еще и в английском переводе. Арсену и Оксане пришлось заменить «Бесов» на «Агонию души», поскольку на английском нет аналога русскому понятию «бесы», есть только «дьявол». Арсен и Оксана завоевали бронзовые медали. Для них это был феноменальный успех. На чемпионате они выступали последними и сотворили с публикой нечто невозможное, заставив ее полностью сопереживать.

В жанре шоу действительно есть такие номера, которые имеют свою историю. И «Бесы» один из них. Ни один

номер со временем Арсеном и Оксаной так тщательно не дорабатывался и не менялся. Первый раз на чемпионате России он был чисто театральным. И в костюмах, и в танцевальной лексике. Восторг зрителей специалисты не разделили, сказав, что в нем мало латиноамериканской танцевальной лексики. К работе с Арсеном и Оксаной подключился Леонид Плетнев, один из самых известных педагогов РТС. Он и стал осуществлять постоянный контроль за латиноамериканскими ритмами их бального танца. Потом с номером поработали Михаил Борисов, мастер Арсена по режиссуре в ГИТИСе, Слава Кричмарев из Большого театра и Анна Безикова, вице-чемпионка мира по латиноамериканским танцам и многократная чемпионка России. Этим номером они выстрелили в «десятку». Но, к сожалению, он так и не получил победного золота, а стал одним из наиболее часто исполняемых Арсеном и Оксаной номеров на показательных выступлениях.

Специализируясь на латиноамериканском шоу, Арсен и Оксана продолжали выступать и на турнирах по латиноамериканской программе. Это давало развитие в технике. Очень показателен 2013 год. На чемпионате РТС они заняли 11 место. А вот по латиноамериканскому шоу в 2013 году стали чемпионами сначала России, а потом и Европы.

Арсену и Оксане пришлось пройти очень сложный путь становления себя как танцоров латиноамериканского шоу. Владение телом у них было всегда, но не хватало латиноамериканской стилистики. Потом техническая сторона появилась. Собственно потому они и завоевали высшие титулы мира танца, став чемпионами мира и Европы. В их танце артистизм всегда превалировал над техникой. Они с самого начала поражали идеей. И вот то, к чему они пришли сегодня – собственный танцевальный спектакль на сцене драматического театра.

Арсен родом из Нагорного Карабаха. Оксана родом из Твери. Случайная встреча с Арсеном в медицинской академии и его предложение встать в пару для танцев полностью перевернуло их жизни.

В 26 лет Арсен поступил в ГИТИС на режиссерский факультет. Его педагогом стал заслуженный деятель искусств России, театральный педагог, актер, режиссер и телеведущий Михаил Борисов. Он стал для него не просто учителем, а наставником. Борисов принимал участие в подготовке практических всех шоу Арсена и Оксаны, он сорежиссер их спектакля «Адам и Ева. Жизнь после рая». Любопытно, что последние несколько лет в ГИТИСе Арсен учился на эстрадном отделении. Сам он расценивает это как везение. На эстраде нет столько времени, чтобы выразить себя, как в театре. Вся логика, структура номера должны уложиться в этот минимальный промежуток времени. Получается, что латиноамериканское шоу, когда за три минуты надо показать все, это и есть эстрада.

По мнению Арсена, зритель всегда хочет видеть историю. И как режиссер он часто задавал себе вопрос: как рассказать ее бальным языком? Михаил Борисов воспитал в Арсене тягу не только к истории, но и к стремлению удивлять его зрителей. Творческая работа привела Арсена и Оксану к пониманию богатства языка бальной хореографии. К тому, что этим языком можно выразить абсолютно всю палитру чувств, все богатство человеческой природы.

Итог этой работы выразился в создании Арсеном и Оксаной танцевально-поэтического спектакля «Адам и Ева. Жизнь после рая». Его сорежиссером-постановщиком стал Арсен. Спектакль вобрал в себя все лучшее за прошедшее время номера. Они определенным образом драматургически выстроены и дополнены поэтическими строками в исполнении Арсена. Премьера состоялась в Твери на сцене Тверского драматического театра 26 сентября 2018 года. Выбор места неслучаен – в Твери Арсен и Оксана живут. Спектакль отличает глубочайшее погружение в образы Арсена и Оксаны, их полная свобода актерской реализации.

Специальный гость спектакля М. Борисов об Арсене

и Оксане высказался как о первопроходцах и в спорте, и в искусстве. Он отметил, что в бальные танцы они внесли классические сюжетные, смысловые и художественные ходы. И в целом в спектакле многое решалось через пластические, поэтические, танцевальные переходы. Почти полгода спектакль шел на сцене Тверского драматического театра. После этого Арсен и Оксана сделали с ним тур по городам Сибири. А в октябре 2020 года премьера спектакля состоялась на сцене «Геликон-оперы». Для мира бальных танцев событие исключительное. Теперь эта постановка включена в репертуар «Геликон-оперы».

В 2019 году в нашей стране отмечалось 100-летие великого режиссера Ю. Любимова. В музее Москвы в рамках программы «Век Любимова» прошла выставка «Любимов и время. 1917–2017. 100 лет истории страны и человека». Российскому танцевальному союзу было предложено подготовить танцевальную программу. Выбор пал на Арсена, уже имеющего опыт постановки танцевального спектакля. В течение двух вечеров РТС показывал программу «Холмы», в котором участвовали лучшие танцевальные дуэты РТС. Танцевальная программа во многом перекликалась с пластическими решениями спектаклей Любимова. Каждый танцевальный дуэт, демонстрируя короткий спектакль, рассказывал маленькую историю. Арсен с Оксаной выступили с номером «Бесы». Танцевальная программа неслучайно называлась «Холмы». Она завершилась высокопрофессиональным исполнением Арсеном стихотворения «Холмы» Иосифа Бродского. Что придало эмоциональную окраску всему действию.

Светлана КОТОВА
Фотографии из архива
Арсена Агамалаяна

«Кармен»



Анна Павлова

Вечный лебедь русского балета

(к юбилею балерины)

Анна Павлова не просто известная танцовщица, она – балерина-символ. Балерина, преобразившая балетное искусство. После нее невозможно было танцевать по-старому. Балерины-символы поднимали искусство танца на новую ступень. В чем был секрет ее таланта?



Отнюдь не в техническом совершенстве – она никогда не была виртуозкой. Причина – в неповторимой актерской индивидуальности, естественной легкости танца, магическом воздействии на зрителя. Искусство Павловой потрясало и оставалось в душе сильнейшим эмоциональным воспоминанием. Алексей Максимович Горький признавался, что «из артистов он выше всех ставит известную балерину Павлову, на танцах которой зритель может полностью сосре-

доточиться, не рассеиваясь и не отвлекаясь окружающим». Владимир Иванович Немирович-Данченко в суровый период зимы 1941-1942 года вспоминал: «Благодаря Анне Павловой у меня был период, довольно длительный, когда я считал балет самым высоким искусством из всех, присущих человечеству, абстрактным как музыка, возбуждающим во мне ряд самых высоких и глубоких мыслей – поэтических, философских». Секрет воздействия искусства Павловой на зрителя был в его искренности. Балерина всю жизнь искренне верила в совершенство классического танца и истово служила ему. Балет был ее религией.

Жить балетом и мечтать о нем маленькая Аня начала, увидев на сцене Мариинского театра «Спящую красавицу». Восприимчивая детская душа озарилась светом прекрасного и сохранила его навсегда. Девочка поступила в Петербургское театральное училище, где ей преподавали Екатерина Вазем и Павел Гердт. На выпуске, 8 апреля 1899 года, Павлова танцевала в поставленном для этого случая балете «Мнимые дриады» и уже тогда обратила на себя внимание. «Мимика этой девочки в сцене с крестьянином была уже выразительна, и уже чувствовалось в ней что-то свое, а не затверженное, ученическое», – вспоминал известный балетный критик В. Светлов. Анна Павлова была принята в труппу Мариинского театра, и в жизни молодой балерины начался самый плодотворный период в ее жизни, который продлился ровно десять лет. Это были годы постижения балетного академизма и приобщения к экспериментам нового времени. Годы, в которые сформировался творческий облик артистки. На нее обратил внимание Мариус Петипа и в 1900 году, в первый год работы артистки в театре, дал Павловой роль Флоры в своем балете «Пробуждение Флоры». Рецензенты отмечали «индивидуальный талант и чарующую прелесть» дебютантки, но ругали за слабость техники. «У нее несомненный талант к классическим танцам, но этой молодой танцовщице я бы посоветовал посерьезнее относиться к своему искусству... Ей не достаёт трудолюбия», – замечал маститый Христиан Иогансон, преподаватель класса усовершенствования в театре. Трудолюбия молодой артистке как раз хватало – она всегда истово относилась к профессии. В ответ на критику Павлова стала брать уроки у Энрико Чекет-

«Стрекоза»



ти, затем поехала в Милан совершенствоваться у итальянской балерины Катерины Беретта. Полтора года усиленных занятий значительно укрепили технику, но второй Леньяни из Павловой не получилось. Ее танцу навсегда остались присущи поэтическая недосказанность и эскизность.

28 апреля 1902 года состоялся дебют Анны Павловой в партии Никии в балете Минкуса «Баядерка». Эта роль стала одним из художественных достижений балерины. Все, казалось, было создано в этом балете, чтобы раскрыть ее талант актрисы и танцовщицы: драматические коллизии первого акта, отрешенная легкость танца во втором. «Самая пантомима выходит у Павловой бесподобно, как у первоклассной драматической актрисы, равной Дузе, равной Саре Бернар, — писал известный балетный критик Аким Вольнский о Павловой в «Баядерке». — Танец Павловой, выражение души и сердца, является шедевром настоящего трагического искусства. Линии сменяют друг друга с поразительной быстротой, и каждый монолог, и каждый темп танцевального движения запечатлевается в памяти как что-то непреходящее, постоянное».

Другой знаковой партией стала для Павловой Жизель. Она станцевала ее через год после «Баядерки», в апреле 1903 года. Балерина с ее хрупким силуэтом, изящной головкой, казалось, была создана для романтического балета. В легкости и недосказанности ее танца присутствовало тальонивское начало. Как давно петербургская сцена не видела столь легкокрылой сильфиды! Она не танцевала, а буквально «таяла» в воздухе, по словам очевидца. «Старинная гравюра оживает на сцене, расправляет тюники и легко входит в область абстрактного танца. Это живой арабеск. Это — танец тени. Это 1840-й год танцует!», — восхищался обозреватель «Петербургской газеты» Ю. Беляев. Жизель Павловой покорила даже такого противника академизма как Михаил Фокин:

«Я видел Павлову в «Жизели» и, не смотря на то, что я не поклонник таких балетов, остался в восхищении. Редко я получал такое удовольствие в театре! Павлова — художница, она творит на сцене, и ее талант примиряет даже с тем, что кажется нехудожественным».

Именно виллиса Павловой вдохновила хореографа на создание 7-го вальса в «Шопениане» в 1907 году. Сильфида Павловой воплощала образ романтической балерины. Отрешенная от всего земного, она являла гармонию музыки и танца. Символично, что Сильфида Павловой стала лицом первых русских сезонов 1909 года. Художник Валентин Серов гениально схватил суть танца балерины — его легкость, эскизность, отрешенность. Павловская Сильфида, как идеал прекрасного, царственно парила над миром.

Но Анна Павлова могла быть и иной — яркой, дерзкой, темпераментной. Таковы ее испанские



героини — Пахита, Китри, Уличная танцовщица, Испанская кукла в «Фее кукол». «На сцене Павлова живет нервами своего цельного искусства. В «Дон Кихоте» она полна бури», — восклицал Аким Вольнский. Дарованию балерины были подвластны все амплуа, она стремилась постичь стили разных хореографов. Ей были интересны искания Александра Горского, его стремление к исторической и художественной правде, гармоничное соединение классической лексики и стилизованной пантомимы. Когда в 1905 году балетмейстер выпустил свою версию балета «Дочь фараона» на сцене Большого театра, Анна Павлова приехала в Москву, чтобы станцевать этот спектакль. Через год она стала Аспичихией в традиционной версии М. Петипа на сцене Мариинского театра, но спектакль Горского остался ближе ее сердцу.

Поиск новых форм танца привел Анну Павлову к сотрудничеству с тогда еще начинавшим хореографом Михаилом Фокиным. Бывший партнер по многочисленным па-де-де в Мариинском театре увидел в балерине идеальную артистку для воплощения собственных творческих замыслов. «Я знал, что в лице Павловой я нашел идеальную исполнительницу, что наши взгляды совпадают, что она все понимает и все жет

«Жизель»

исполнить». И вот стали появляться одна постановка за другой: «Виноградная лоза», «Эвника», «Шопениана», «Египетские ночи», «Павильон Армиды», «Сильфиды» и другие.

Павлова всячески мне помогала не только тем, что отказалась от эффектных трюков, но, главным образом, тем, что всегда была готова отрешиться от себя во имя роли», – вспоминал хореограф.

Сотрудничество Павловой и Фокина продолжалось не так уж долго – с 1906 по 1909 год, но благодаря ему во многом сформировался творческий облик обоих. Первым их совместным балетом стала «Виноградная лоза» (1906 год) на музыку Антона Рубинштейна, где Анна танцевала Дух виноградной лозы, Михаил – Хозяина погребка. Не смотря на дивертисментный характер и классическую, во многом традиционную хореографию, спектакль вызвал интерес своей новизной и одобрение посетившего его М.И. Пети-па. Окрыленные успехом Павлова и Фокин продолжили сотрудничество и в следующем, 1907-м, году представили на суд публики «Эвнику», «Шопениану» (февраль) и миниатюру «Умиравший лебедь» (декабрь). И если роль Эвники не задержалась в послужном списке Павловой, то Лебедь стал своего рода символом ее творчества. Миниатюра-монолог, рожденная импровизацией хореографа и артистки явилась поэмой о красоте и ее хрупкости. Ее воздействие на современную хореографию и исполнительское искусство трудно переоценить. Эта небольшая миниатюра изменила стиль исполнения партии Одетты в «Лебедином озере». Именно после «Лебеда» в ней появились «руки-крылья» и трагическое толкование образа героини.

«Умиравший лебедь» стал кульминацией сотворчества хореографа и балерины, потом их пути стали расходиться. Для Павловой начался новый этап – самостоятельного творчества. В 1906 году Анна Павлова получила звание балерины, что давало ей большую творческую свободу в выборе партий. Свободу эту давала, прежде всего, гастрольная деятельность. Первые гастроли Павловой со сборной труппой из 20 артистов Мариинского театра состоялись весной 1908-го. Первоначально репертуар состоял из фрагментов старых балетов; позже, уже в 1910 году, когда балерина создала собственную труппу, он преобразился и стал состоять из миниатюр, столь близких душе артистки. Кроме «Лебеда» туда вошли «Ночь» на музыку А. Рубинштейна, «Бабочка» Р. Дриго, «Вальс-каприз» Ф. Крейсера, «Калифорнийский мак» П. Чайковского и другие. Все они были поставлены самой балериной. Побывавший на концерте рецензент Ю. Беляев писал: «Так танцует Павлова. Все это придумала она сама. Это ее вдохновение, ее творчество. Поэтому она так искренна и свободна в своей пляске... Павлова создала свой собственный жанр, который я бы назвал «хореографической мелодекламацией».

Все реже появлялась балерина на русской сцене. Последнее ее выступление на родине состоялось в 1914 году. Обновившись в Лондоне, Павлова стала «балериной мира».

Свою миссию она видела в распространении искусства балета по всем странам и континентам. Благодаря ее неутомимой гастрольной деятельности к классическому танцу приобщались Северная и Южная Америка, Австралия и Новая Зеландия,

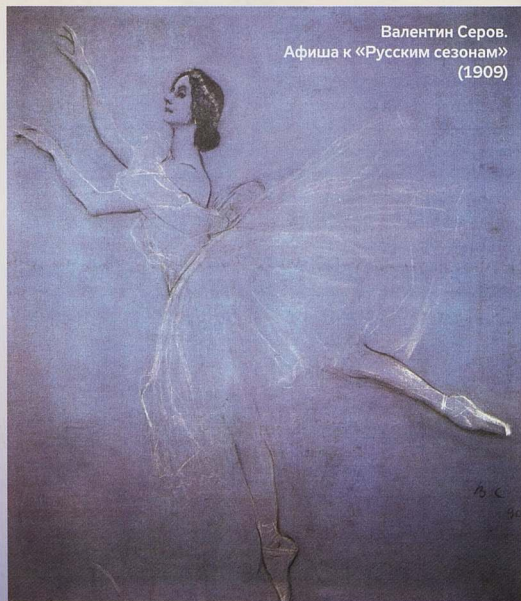


С Михаилом Мордкиным.
«Дочь фараона»

Япония и Китай. Анна Павлова стала настоящим апостолом родного искусства.

Она скончалась в Гааге 23 января 1931 года, ей было отпущено всего пятьдесят лет. Но вклад ее в историю хореографии огромен. Во всем мире имя Анны Павловой до сих пор является символом балетного искусства. Ее «Умиравший лебедь» бесспорен!

Анна ЕЛЬЦОВА



Валентин Серов.
Афиша к «Русским сезонам»
(1909)

ПАМЯТИ КОЛЛЕГИ

НЕ СТАЛО ГАЛИНЫ ВАСИЛЬЕВНЫ ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВОЙ – ОДНОГО ИЗ ОРГАНИЗАТОРОВ И МНОГОЛЕТНЕГО СОТРУДНИКА РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ». СОРОК ЛЕТ НАЗАД, КОГДА СОЗДАВАЛАСЬ РЕДАКЦИЯ, ГАЛИНА ВАСИЛЬЕВНА БЫЛА ПРИГЛАШЕНА КАК РЕДАКТОР ОТДЕЛА КРИТИКИ И ПУБЛИЦИСТИКИ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» И ВОЗГЛАВЛЯЛА ЕГО ВПЛОТЬ ДО УХОДА НА ПЕДАГОГИЧЕСКУЮ РАБОТУ.



Закончив Московский государственный университет, Галина Васильевна много лет работала в Министерстве культуры СССР в иностранном отделе по своей основной специальности – по культуре Венгрии и Чехословакии. Всегда интересовавшись балетным театром, защитила диссертацию по истории балетного театра Венгрии. Ее руководитель, крупнейший балетовед Николай Эльяш высоко оценил это исследование. После этого Галина Васильевна продолжала свою творческую деятельность как балетовед и журналист. Ее приход в журнал был логичным продолжением ее карьеры.

Публицистические статьи Галины Васильевны отличались литературным языком и четкостью позиции. Многие артисты балета и хореографы были героями ее статей. С большим вниманием Челомбитко следила за творческим ростом хореографов страны: Валентина Елизарьева, Андрея Петрова, Дмитрия Брянцева. Их спектакли всегда были темой ее рецензий. Раиса Степановна Стручкова – первый главный редактор журнала, выдающаяся балерина, стала темой книги Галины Васильевны, вышедшей в 2002 году.

В жизни Галина Васильевна была человеком широкой души, любила дарить подарки, помогать дру-

зьям. В редакции периодически шутила, разыгрывая по телефону в разных ролях коллег и знакомых. От подобных розыгрышей, талантливо исполненных, мы дружно хохотали. Думается, что она могла бы быть неплохой актрисой. Галина Васильевна любила природу, свою дачу. Много лет у нее жили русские борзые: красивые, холеные собаки, с которыми она выезжала вместе с охотниками.

Перейдя на педагогическую работу, Галина Васильевна читала курс истории хореографического искусства. В начале – в училище под руководством Ледяха, затем в Московской академии хореографии. В результате этой работы, у Галины Васильевны вышла книга по истории советского балета.

Галина Васильевна много лет, до последних номеров была членом редакционной коллегии журнала. В последние годы Челомбитко-Беляева вела замкнутый образ жизни, общаясь с теми, кто был ей близок. Так же тихо она ушла из жизни, оставив память о себе как о красивой женщине и преданном искусству балета творческом человеке.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

КРАСАВИЦА С ФИАЛКОВЫМИ ГЛАЗАМИ

А еще выдающаяся балерина эпохи балетного романтизма, первая исполнительница главной партии в «Жизели», а также расчетливая, холодная искусительница, разбивающая мужские сердца. Это Карлотта Гризи (Carlotta Grisi), Каронн Адель Джузеппина Мария Гризи; 1819-1899).



Карлотта Гризи (1830 год)

В России Карлотта Гризи появилась в 1850-м году, заменив главную балетную звезду, чье искусство сильно захватило сердца зрителей Петербурга и Москвы, Фанни Эльслер. Казалось, как можно было конкурировать с несравненной Фанни, но Гризи удалось если не затмить боготворимую Эльслер, то привлечь к себе не меньшие восторги и восхищение, которых удостоивалась Фанни.

Помимо таланта, обворожительных фиалкового цвета глаз, легкости танца, у Гризи в то время был еще один бесценный дар – молодость. И это многое определило. Гризи дебютировала 8 октября 1850 года в «Жизели».

Поэт восторженно писал о ней:

*«Не спорю я – она не Фанни,
Нет тени сходства даже в ней!
Иную дань рукоплесканий,
Иной венок подружке фей!
Коснулся струн смычок певучий,
И вот Карлотта! – вот она
В вихре пляски молнией летучей,
Волшебница унесена!
В венке из роз, – ее движенья
Все полны страсти, взор горит;
Дрожа восторгом упоенья,
Лукаво ножка говорит.
Рисуясь, стан склонился гибкий,
Простерты руки взор манят,
Под искусительной улыбкой
Сияет перлов дивный ряд...
Ей дайте гроздья винограда,
В уста «эвоэ!», тирс с плющом –
И встанет древняя Еллада
Пред вами в образе живом
Вакханки юной!.. Нет, не Фанни –
Карлотта Гризи предо мной!
Греми же гром рукоплесканий,
Пади к ногам букетов рой!»*

После столь восторженной поэзии обратимся к прозе жизни. Карлотта Гризи родилась 29 июня 1819 года в селении Визи-нада. Казалось, ей суждено было стать оперной певицей, ведь искусство вокала окружало ее с раннего детства. Старшая сестра Карлотты Эрнеста, вышедшая замуж за писателя Теофиля Готье, обладала великолепным контральто. Кузины – Джудитта (меццо-сопрано) и Джулия Гризи (сопрано) поражали слушателей своими восхитительными оперными голосами. Все в жизни Карлотты оказалось пронизано вокалом, она и сама обладала неплохими вокальными способностями, чтобы сделать успешную карьеру.



Карлотта Гризи – Жизель (художник Джон Генри Робинсон, 1842)

Но Карлотта мечтала о балете. В семь лет ее зачислили в школу при Ла Скала. В 1832 году в тринадцать лет Гризи дебютировала в миланском театре «Каноббиана» в балете «Семеро новобранцев».

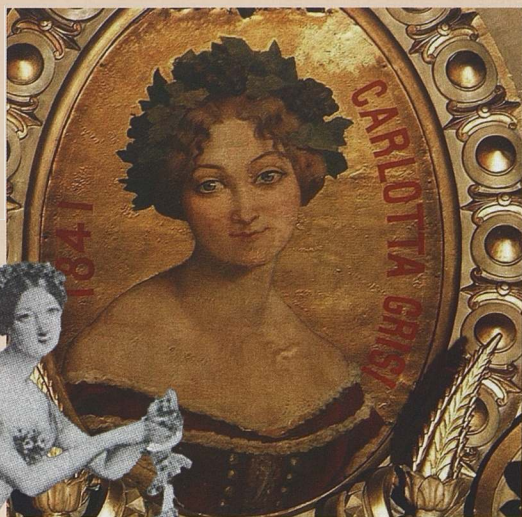
А год спустя случилось нечто, что определило дальнейшую судьбу Карлотты Гризи.

В Неаполе во время гастролей старшей сестры Эрнесты, в которых принимала участие и Карлотта, юная танцовщица встретила с уже известным танцовщиком и балетмейстером Жюлем Перро. И для Карлотты, как впрочем, и для Жюля, началась новая жизнь. Перро влюбился в юную красавицу и в ее танец. И с жаром принялся создавать из балетного алмаза балетный бриллиант.

«К ее природным данным добавились качества, добываемые упорным трудом, – писал потом Теофиль Готье. – Он придал силу ее грации, отточенность – живости, уверенность – смелости и, увенчивая всё, привил ритмическую гармонию движений, внимание к подробностям, изящество и ясность позировок – секреты, открытые им одной Карлотте».

В 1836 году Перро поставил для своей ученицы, а вскоре и жены, несколько хореографических номеров. В 1836 году месье и мадам Перро отправились в Лондон, где выступали в балете «Соловей». В 1837 году на свет появилась их дочь Мари-Жюли. В том же году Жюль Перро уволился из парижской Оперы, чтобы полностью посвятить

В балете «Жизель»



Карлотта Гризи. Художник Гюстав Буланже. Дебют в балете «Жизель»

себя совместному творчеству с Карлоттой Гризи. Они совершили

большие туры по странам Европы, побывали в Лондоне, Вене, Мюнхене и Милане, где Карлотта пела и танцевала.

В 1840 году состоялся дебют Карлотты в Париже в Theatre de la Renaissance (Театр Возрождения), где она пела и танцевала в опере «Зингаро». Стараниями Перро и не без участия влюбленного в Карлотту Теофиля Готье, супруга ее старшей сестры, Гризи была принята в 1841 году в парижскую Оперу. Причем по условиям заключенного с ней контракта Перро был восстановлен в театре. В том же году Карлотта Гризи впервые вышла на сцену в парижской Опере в дивертисменте оперы «Фаворитка» Газзано Доницетти, хореографию которого поставил для неё Перро.

Но главное случилось 28 июня 1841 года, когда состоялась премьера балета на музыку Адольфа Шарля Адана «Жизель, или Виллисы, фантастический балет в 2 актах». Этот балетный шедевр, этот балетный бестселлер и сегодня поражает своей драматургией, изумительными танцами и актерской игрой не только поклонников искусства классического танца, но даже тех, кто далек от балетного театра. Вновь и вновь можно смотреть и пересматривать «Жизель» и всякий раз с замиранием сердца следить за драматическими и фантастическими перипетиями спектакля.

Но драматизмом отличался не только балет, но и все, что происходило во время постановки и после. «Жизель» появилась на свет благодаря фантазии поэта, писателя, критика Теофиля Готье. Готье был одним из авторов сценария «Жизели» и он был влюблен в Карлотту Гризи. Стремясь завоевать сердце двадцатидвухлетней красавицы-танцовщицы, Готье посвятил либретто «Жизели» Карлотте. Было между ними что-то? Трудно сказать, но до последних дней Готье, как утверждают современники, был в нее влюблен. Говорят, что испытывал страстные чувства к Гризи и хореограф Жан Коралли. А Карлотта? У нее случился роман с партнером по спектаклю, исполнителем партии Альберта, красавцем Люсьеном Петипа. На глазах у Жюля Перро.

Он получил двойной удар: измена жены, а еще... его имя фантастическим образом исчезло из списка создателей спектакля. Тот, кто разрабатывал, репетировал все самые сильные эпизоды спектакля, выстраивал драматургические и танцевальные эпизоды главных персонажей, оказался никем.

Правда, через год, в Лондоне, куда уехал Перро, в театре



В балете «Пери». Художник Ж. Брандара

Ее Величества Королевы состоялась новая постановка балета, и Перро был восстановлен в правах хореографа «Жизели». В этой премьере он также выступил и партнером Гризи, станцевав партию Альберта.

На Гризи после выступления в «Жизели» обрушилась громкая слава. Из молодой талантливой балерины она превратилась в ярчайшую балетную артистку.

Но этой звезде, конечно, нужен был хореограф. И этим хореографом, несмотря на измену жены, стал Жюль Перро. Перро ставит для Гризи балет «Эсмеральда», премьера которого прошла в 1844 году в лондонском Королевском театре, в главных партиях они оба: Эсмеральда – Гризи, Пьер Гренгуар – Перро. Затем следуют её работы в балетах «Полька» (1844), «Суд Париса» (1846), которые Перро тоже ставил специально для неё. Танцевала Гризи в постановках и других балетмейстеров, но никто так не чувствовал, не понимал и никто так не любил Гризи, как Жюль Перро. В 1845 году Перро получил высочайший заказ поставить спектакль для посещения театра английской королевой Викторией. И 12 июля 1845 года состоялась премьера балета Перро «Па де катр» на музыку Пуни с выдающимися балеринами своего времени: Марией Тальони, Люсиль Гран, Фанни Черрито, и, конечно, Карлоттой Гризи.

Королева Виктория осталась довольна потасовкой, ну а мы и сегодня восхищаемся этим изумительным балетным шедевром.

Последнее выступление Гризи в Париже состоялось в 1849 году в балете Перро «La Filleule de fées» (Крестница феи) на музыку Адана. А затем она отправилась вслед за Перро, получившим должность главного балетмейстера императорских театров, в Россию, в Петербург, где выступала с 1850 по 1853 год. Выступления Гризи в России пользовались огромным успехом. Однако историк балета Александр Плещеев отмечает: «Карлотта Гризи не только благодаря таланту, но и благодаря своей практичности, играет видную роль в истории петербургского балета.

Она назначила в свой бенефис такие цены на места, что публика просто рты разинула! Нынешние бенефициантки-танцовщицы в этом отношении давно затмили Гризи! «Цены Гризи» сделали историческими и бенефицианты того времени часто говорили: поставьте мне цены Гризи!»

А вот что пишет Р. Зотов о выступлении Карлотты Гризи в балете «Газельда», поставленном Жюлем Перро для своего бенефиса: «Г-жа Карлотта Гризи была неподражаема. В танце-

Па де катр. Карлотта Гризи, Мария Тальони, Люсиль Гран, Фанни Черрито



Карлотта Гризи и Люсьен Петипа в балете «Пахита»

вальном искусстве, как и в музыкальных украшениях, кажется, нельзя уже ничего придумать, чего бы прежде не было сделано, и однако же великие певицы и Карлотта Гризи всякий раз удивляют чем-нибудь новым, неожиданным, восхитительным; почти три часа не сходит она со сцены и в конце каждого па точно так же порхает и летает, как в начале... Но мы давно уже истощили все прилагательные для выражения нашего восторга об этой танцовщице».

Но вскоре с танцами все было кончено. В 34 года, в самом расцвете таланта, мастерства и популярности. Карлотта решает устроить свою личную жизнь с крупнейшим польским магнатом – князем Леоном Радзивиллом. И в 1853 году уезжает с ним в Варшаву. В этом же году у них рождается дочь, но никакой свадьбы или совместного проживания не случилось. Она осталась одна. Карлотта Гризи обосновалась в Швейцарии, в провинциальном местечке Сен-Жан близ Женевы, где вела тихую, уединенную жизнь. Этот период безвестности и ненужности растянулся на целых сорок шесть лет. Единственным, кто постоянно навещал бывшую балерину в ее уединении, был давний поклонник и тайный возлюбленный – Теофиль Готье.

Карлотта Гризи скончалась 20 мая 1899 года, за месяц до своего 80-летия. Ее кончина прошла почти незамеченной.



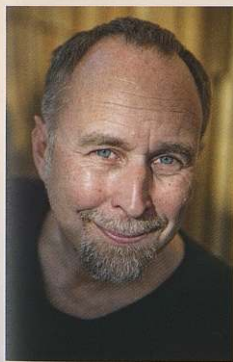
Автор рубрики – искусствовед, журналист, балетный критик Владимир КОТЫХОВ

«ДОН ЖУАН»

В ДЕРЗКОЙ ТРАКТОВКЕ ЙОХАНА ИНГЕРА

Минувшей осенью в Париже, несмотря на жёсткие условия длительного карантина, некоторым театрам всё-таки удалось дать несколько представлений. Среди «счастливых», попавших в полупустые (по санитарным нормам) залы, оказались и зрители Национального театра танца Шайо, где спустя пять дней после мировой премьеры в Ферраре появился «Дон Жуан» в хореографии Йохана Ингера. Полторачасовой спектакль, поставленный на музыку Марка Альвареса со многими фрагментами партитуры Глюка, исполнили артисты итальянской труппы Aterballetto. Над созданием спектакля работала интернациональная группа: драматург Грегор Акуна-Похл, сценограф Курт Аллен Уильмер, художник по костюмам Брегже Ван Бален, художник по свету Фабиана Пиччиоли, режиссер Карло Серри.

Йохан Ингер

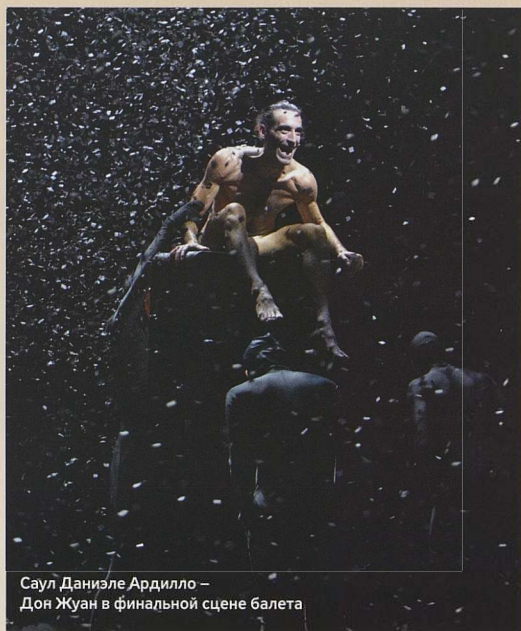


Известный шведский танцовщик и хореограф родился в 1967 году в Стокгольме. В 1990 году был принят в основную труппу Нидерландского театра танца, где выступал в качестве солиста до 2002 года. Хореографический дебют Ингера состоялся в 1995 году. В 2001 году за успешную постановку пьес он получил награду Lucas Hoving Production Award, а в 2005 году – Danza & Dansa Award. В 2003-2008 годы Ингер возглавлял труппу Кульберг-балет; в 2009 году стал хореографом Нидерландского

театра танца. В 2013 году в Стокгольме получил престижную награду Carina Ari Award за продвижение в мире шведского национального искусства.

В 2016 году на сцене Большого театра в Москве Ингеру был вручен Международный приз Benois de la Danse за хореографию двух пьес – «Кармен» и «Один к одному». В 2016-2020 годы хореограф ставит сюжетные балеты по приглашению разных трупп. Наиболее значимой его постановкой стал 36-минутный балет «Петрушка». Ингер создал его на знаменитую музыку И. Стравинского и посвятил одноименному шедевру Русских сезонов С. Дягилева, правда, следуя иной драматургии, которую сочинил Грегор Акуна-Похл.

Новый «Петрушка» впервые был показан 8 декабря 2018 года в Монте-Карло на сцене Опера Гарнье. Мировая премьера балета «Дон Жуан» состоялась 9 октября 2020 года в итальянском городе Феррара на сцене Teatro Comunale «Claudio Abbado».



Сул Даниэле Ардилло –
Дон Жуан в финальной сцене балета

«Дон Жуан» в хореографической версии Йохана Ингера

Над постановкой «Дон Жуана» Ингер работал много и увлеченно. Чтобы разъяснить замысел и концепцию хореографа, процитируем некоторые его высказывания.

– Когда я занимаюсь повествовательным творчеством, то пытаюсь найти своё собственное видение и свою мотивацию...

– Я выбрал Дон Жуана, так как в этом персонаже есть что-то актуальное, и сегодня, может быть, интересно об этом говорить...

– Мой герой травмирован, и это влияет на его поведение. Дон Жуан – персонаж безответственный, он получает удовлетворение только в данный момент. Это личность аддиктивная...

Повествовательный спектакль Йохана Ингера выстроен с большой фантазией и обилием новаций. Сценическое действие развивается оригинально и органично, пленяя таинством причудливых мизанцен и великолепием экспрессивных танцев. Увлечательное представление составляет череда хореографических картин, которые отражают любовные похождения Дон Жуана. Каждая картина разворачивается под музыку определенного колорита, ритма и стиля, что позволяет предельно полно и точно отразить как эмоциональный, так и психологический настрой персонажей. Музыкальная партитура искусно соткана из разнохарактерных тем: радость и веселье, нежность и восторг контрастно сменяют грусть и тревога, трагедия и траур. Несмотря на небольшие паузы тишины, обозначающие сценическое развитие, многочисленные картины составляют единый и непрерывный поток танцевального действия. Этому способствует монохромная и мобильная сценография, состоящая из мягких блоков. Похоже на спортивные маты (с одной стороны – чёрные, с другой – белые с чёрными полосами), блоки легко и быстро перемещают несколько статистов, одетых в тёмные комбинезоны и коричневые маски. Почти невидимые на сцене, статисты не только составляют из блоков различные композиции, но и порой участвуют в массовых сценах. Все картины проистекают на едином дыхании и завораживают

своеобразием хореографического мышления и новизной театральной эстетики Ингера. Его сценические решения не только удивляют, но и потрясают как эмоциональной остротой, так и драматургической силой.

Следуя интересно составленному сценарию, Ингер показывает в балете Дон Жуана от первой до последней минуты его жизни. В небольшом прологе на тёмную сцену выходит девушка, и начинаются её любовные игры с партнёром. После его ухода на животе девушки неожиданно появляется скрюченное обнаженное тело как бы эмбриона. Вскоре тело падает в сопровождении героини-любовника в каждой последующей картине. Первой предстаёт встреча с Эльвирой: давно покинутая Дон Жуаном, она приходит с маленьким домиком и детской коляской, надеясь устроить свой семейное счастье. Но Герой удаляется, а Лео пытается её утешить. Он рассказывает ей о Дон Жуане, его неутоимой жажде плотских наслаждений и даже заставляет её смотреть, как изысканно он занимается любовью с полуобнаженными девушками. В глубине тёмной сцены в проёмах между блоками эффектно разворачивается в ярком освещении серия сексуальных развлечений.

В следующей картине предстаёт свадьба Церлины и Мазетто. Молодожены в белых нарядах, стоя на возвышении под мощными лучами 16 прожекторов, любовно радостными танцами многочисленных друзей, а затем и сами лихо солируют в их ансамбле. На деревенский праздник приходят Дон Жуан и Лео. Герой соблазняет девушек и уводит Церлину. Тщетно жених ищет невесту. На опустевшей сцене Лео раздвигает блоки и страдальчески взирает, как Дон Жуан старается овладеть телом Церлины. Появляется мать героя. Чтобы удержать Сына от гнусного прелюбодеяния, она внедряется между партнёрами, но вскоре исчезает. Приходит Эльвира с домиком и видит, как Дон Жуан прощается с Церлиной. Возмущённая Эльвира устраивает скандал любовнику, и он её бросает.

Далее идёт чрезвычайно интересный дуэт Дон Жуана и Лео. Находясь по разные стороны чёрного блока, оба протагониста пластически образно и ярко выражают свои помыслы и стремления. Затем персонажи синхронно танцуют сольные вариации,

и наконец сливаются в пылкой схватке, которая после ряда эффектных метаморфоз неожиданно завершается страстным поцелуем. На пустой сцене Мазетто находит фату, потерянную Церлиной, а вскоре и свою невесту. Разгневанный жених отвергает её оправдания и ласки; конфликт разрастается по ходу напряжённо-готического дуэта.

Новая картина разворачивается на фоне полосатых блоков: группа парней, включая Мазетто, лихо избивает Дон Жуана. Его вырывает Лео: он начинает как бы колотить Героя, да так яростно, что парни постепенно уходят, но, разгадав эту хитрую уловку, возвращаются. Теперь они безжалостно швыряют Дон Жуана на разные блоки, и те с грохотом падают.

В следующей картине возле Героя, потерявшего сознание, появляется его последняя возлюбленная – Тисбея. Она долго крутит тело Дон Жуана, приводя его в чувство, а затем, обнажив свою грудь, пытается насладиться его ласками. Однако Дон Жуан и Лео цинично её аплодируют. Оскорблённая женщина даёт пощечину Герою и убегает.

В наиболее впечатляющей картине предстаёт красочный маскарад. Дон Жуан и Лео в атласных пелеринах и контрастных масках принимают многочисленных гостей. Гости приходят поочередно, причём, каждая пара или тройка имеют пелерины определённого цвета и одинаковые маски птиц или зверей. После церемонии приветствий начинается динамичный бал. Среди танцующих гостей появляется на ходулях Дон Жуан: теперь он развлекается в странном костюме – его чёрный демонический наряд украшают белые крылья ангела. Герой всех веселит, ловко и широко вышагивая, а затем исчезает с гостями в маске кошки. Уединившись за блоком с Дон Жуаном в такой же маске, девушка (Донна Анна) полагает, что это её жених Дон Оттавио, поэтому благосклонно принимает его ласки и позволяет ему проявить любовный порыв. В это время Дон Оттавио скачет среди гостей маскарада на ходулях и в костюме Дон Жуана. Вскоре Донна Анна срывает маску с партнера и с диким криком узнаёт в нём ловкого соблазнителя и жестокого злодея, убившего её отца. Дон Оттавио бросается на защиту своей невесты, и Дон Жуан его убивает. Донна Анна трепещет над бездыханным телом жениха. Появляются статисты в комбинезонах и в масках: они постепенно оттесняют рыдающую девушку, которая пытается обнять погибшего возлюбленного.

На фоне стены из чёрных блоков беззаботно прогуливается



Сцена свадьбы Церлины и Мазетто

Саул Даниэле Ардилло (Дон Жуан),
Серена Винзио (Церлина) и Филиппе Кратз (Лео)



старшеклассница Инес. В белой блузе и шотландской юбке она забавляется, медленно вытягивая изо рта нити жвачки. К юной Инес присоединяется Дон Жуан: он подтягивает ей спущенный чулок, и вскоре девушка становится очередной добычей сексуального маньяка, одетого в тот же дьявольский костюм с крыльями ангела. Ритмичные их взмахи красноречиво говорят о непрерывной пульсации тела Дон Жуана, утоляющего свою плотскую страсть, лежа на распластанной Инес. Герой так поглощен половым актом, что не замечает происходящего рядом: в сплошной стене появляется проём, и через него на сцену выходит Мать. Она медленно вытягивает девушку из под страстно пульсирующего тела сына, затем ложится под него вместо Инес. Закончив плотский акт, Дон Жуан встаёт и замирает под осуждающим взглядом Матери. Через проём в стене поочередно уходят сексуальные жертвы Героя – Эльвира, Церлина, Тисбеа, Донна Анна и Инес, потом Мать и Лео. Прём закрывается.

Финальная картина разворачивается загадочно и мистически. Над тёмной сценой кружатся хлопья черного пепла. На торце единственного блока сидит и паясничает улыбающийся Герой. Под траурную музыку он медленно сбрасывает ангельские крылья, затем и все одежды. При этом из глубины сцены выдвигаются мрачные, безликие человекообразные фигуры, как бы олицетворяя своим демоническим танцем таинство ада. Обнаженный Дон Жуан саркастически взирает на разрастающийся шабаш и неожиданно проваливается в бездну. Под бурную, ритмичную музыку вспыхивает лавина пластического ликования. Она утихает, все исчезают, и на пустую сцену выходит Инес. Девушка толкает уцелевший блок, и он с грохотом падает. Инес садится на блок, подтягивает чулок и вытягивает изо рта любимую жвачку.

Для воплощения драматически сложного и напряженного сюжета постановщик должен был сочинить хореографию, которая позволила бы исполнителям балета выразить не только все аспекты его сути, но и многочисленные особенности. Не каждому хореографу по плечу создание столь психологически утонченного и философски значимого спектакля. Для Ингера – прославленного автора ряда великолепных балетов (в их числе «Кармен» и «Петрушка»), постановка «Дон Жуана» стала новым и успешным творческим свершением. Используя традиционные формы танцевального спектакля, хореограф наполнил их не только острым драматическим содержанием, но и предельно выразительной причудливой лексикой. Преданно следуя хореографической эстетике и стилистике М. Эка, Ингер успешно развивает свою танцевальную лексику, постоянно обогащая её искусной новацией. Для многих зрителей «Дон Жуан» стал захватывающим путешествием в чудесный мир танца, в котором свободно парят широкие и мощные движения, пленяющие экспрессией и энер-

гетикой. В новом балете Ингер сполна проявил свой хореографический талант. Это красноречиво отражают многочисленные дуэты и масштабные ансамбли. Каждый из семи главных дуэтов наделен яркой специфической лексикой с обилием интересных связок, затейливо сплетенных из музыкальных и чувственных движений. Нужно сказать, что музыкальность и чувственность являются основной и движущей силой хореографии Ингера. Это проявляется особенно рельефно в танцевальных ансамблях. Выстроенные с вдохновенной фантазией и весьма оригинально, они составляют важное достоинство спектакля. Замысловатые по композиции и часто синхронные ансамбли постоянно трансформируются. Их удивительные и магические метаморфозы блистательно демонстрируют креативность и неординарность хореографического мышления Ингера, его пылкую и неуёмную устремленность в новые жанры и сферы современного театра танца. Хореограф часто и умело использует образную и выразительную пантомиму, а также музыкальную и акробатическую пластику. Самобытные земные танцы чаруют обилием смелых разворотов, виртуозных поддержек и глубоких прогибов. Истинное восхищение вызывает феерия разнохарактерных жестов: мягкие и жёсткие, текучие и напряженные, игривые и злобные, кокетливые и властные, эротические и роковые – они украшают и обогащают широкую лексическую палитру спектакля.

Для воплощения сложных и своеобразных замыслов хореографу нужны были высокопрофессиональные исполнители. Ингер оправданно доверил свою постановку «Дон Жуана» артистам итальянской труппы Aterballetto, для которой ранее поставил «Кармен». Прекрасно владея танцевальной лексикой и стилистикой Ингера, 16 артистов великолепно исполнили многоликий спектакль, продемонстрировав своё отточённое танцевальное и сценическое мастерство. Комплиментов заслуживают все артисты, особенно исполнители центральных партий: пластичный и техничный Саул Даниэле Ардилло (Дон Жуан), сосредоточенный Филиппе Кратз (Лео), магическая Ина Леснаковски (Мать), нежная Эстель Бовей (Эльвира), темпераментный Гиулино Пиджини (Мазетто), экспрессивная Серена Винзио (Церлина), искренняя Мартина Фориозо (Тисбеа), волевая Ивана Мастровити (Донна Анна), пылкий Андриен Далепине (Дон Оттавио), прелестная Арианна Коб (Инес).

Парижская публика с редким энтузиазмом приняла новую постановку Йохана Ингера. Зрители горячо и долго аплодировали артистам и хореографу. Премьера «Дон Жуана» в Париже прошла с большим успехом и стала важным событием в культурной жизни Европы.

Виктор ИГНАТОВ

Photo by Viola Berlanda, Celeste Lombardi

Две премьеры в Самаре

На музыку Шостаковича

Поразительно, но уже через неделю после фестиваля «Самарская шелестиана», после столь обширной программы, потребовавшей огромной подготовительной работы, фестиваль получил неофициальное продолжение: балетная труппа показала новый оригинальный спектакль «Самара Шостакович Балет».



Сцена из балета «Ленинградская симфония»

Фото Антона СЕНЬКО

Неутомимый, неистощимый на идеи Юрий Бурлака неслучайно обратился к фигуре Дмитрия Шостаковича. Именно в Самаре в разгар Великой Отечественной войны, а именно 5 марта 1942 года, впервые прозвучала ставшая легендарной Седьмая («Ленинградская») симфония великого композитора. Отсюда, с берегов Волги, весть о рождении гениального творения разлетелась по миру. Недавно вдова композитора Ирина Шостакович подарила самарскому театру бюст Шостаковича, а сквер возле театра украсил памятник гению (дар Зураба Церетели).

Спектакль «Самара Шостакович Балет» имеет форму триптиха. В первое отделение «Дивертиссмент» включены редко исполняемые или вовсе забытые номера и фрагменты из балетов Шостаковича. Ретроспектива постановок наглядно демонстрирует своеобразие подходов к музыке хореографов разных лет (балетмейстер-постановщик Юрий Бурлака, дирижер-постановщик Евгений Хохлов).

«Трагическое скерцо» Игоря Бельского (1999) поражает лаконичной конструкцией, «зажавшей в свои тиски» неистовый разлив музыки (первая часть Десятой симфонии). Четверка Инквизиторов упорно душит Свободу и наконец убивает ее, но та птицей-фениксом возрождается из пепла. В неистребимости Свободы убеждает исполнительница Анастасия Тетченко, ее разящие, как клинок, притом идеальные по форме прыжки и батманы в шпагат.

Прямо противоположна по настроению и выразительным средствам миниатюра «Старая фотография» Дмитрия Брянцева (1982) – остроумная жанровая зарисовка в стиле двадцатых годов.

Взаимоотношения влюбленной пары – простого паренька и его подружки – с требуемым чувством юмора и стилия изобразили Дмитрий Пономарев и Вероника Землякова.

С особым интересом ожидался «Танец Западной комсомолки и четырех спортсменов» – дебют Леонида Якобсона на сцене ГАТОБ (1930).

Интерес подогревали сохранившиеся фотографии и восторженные воспоминания Галины Улановой и самого Шостаковича. Но, вопреки ожиданиям, номер разочаровал. Кроме момента, зафиксированного на фотографии (танцовщица стоит на одной ноге, запрокинув назад корпус, на груди лежащего на спине партнера), и одной действительно невероятной поддержки (танцовщица, поднятая над головами партнеров, падает навзничь на их руки то в одну, то в другую сторону, словно гигантский маятник), все остальное слишком элементарно (бег на месте, отжимания и т. п.). Солистка Виктория Черкасова, не дрогнув, проделала рискованные трюки.

Приятно было вновь увидеть редко исполняемый в концертах «Праздничный вальс» Федора Лопухова – блестящий образец советской хореографии 1930-х годов. Каскады воздушных поддержек, включая двойную «рыбку», удались Анастасии Кутковой и ее умелому партнеру Кириллу Софранову.

Неожиданную краску внес «Танец с зонтиками» на музыку из «Балетной сюиты» (1931). Руководитель московского хореографического училища Максим Мартиросян в 1973 году сочинил номер для учеников младших классов, ловко обыграв несколько несложных движений. В слаженном исполнении воспитанников

самарского хореографического колледжа, синхронно манипулирующих белыми зонтиками, проступила обаятельная детскость искусо-скомпонованной композиции.

По контрасту с историческим «Дивертисментом» второе отделение непосредственно связано с современностью. Специально для самарской труппы молодой петербургский балетмейстер Максим Петров сочинил на музыку Первого концерта для фортепиано с оркестром Шостаковича (1933) одноактный балет, назвав его, не мудрствуя лукаво, «Фортепианный концерт». Названием подчеркнута первенство музыки, она и повела за собой фантазию хореографа. Композиция для двух пар протагонистов и пяти пар ансамбля с первого мгновения захватывает разнообразием танцевальных рисунков и форм, все время новых и неожиданных.

Хореограф менее всего иллюстрирует структуру и фактуру музыки, но, выдлив две пары, дает намек на два солирующих инструмента – фортепиано и трубу. Еще один намек (для знатоков балета) – включенные в ткань танца позировки из наследия Баланчина, Роббинса, Форсайта. Видимо, так автор обозначил свои пристрастия и ориентиры. Но его собственная хореография по-настоящему оригинальна. Ее отличительные качества – широкий диапазон движений на полу и в воздухе, постоянная смена ракурсов, насыщенность технически сложными элементами, непредсказуемость и многообразие композиционных приемов.

Восприятие Концерта требует сосредоточенности и известного напряжения, но двойное воздействие поразительно свежей музыки и изобретательной, динамичной хореографии захватывает, заставляет с интересом следить за эволюциями танца. Работа с Петровым увлекла и исполнителей – новизной и сложностью задач. Танцевали они как первоклассная труппа, составив художественно выразительный ансамбль (первая пара: Екатерина Панченко – Игорь Кочуров, вторая пара: Марина Накадзима – Джотаро Каназаси). Азарту исполнителей способствовали оркестр и виртуозные солисты – Роман Ерицев (фортепиано) и Сергей Чеботаренко (труба), дирижеры – Евгений Хохлов и Андрей Данилов.

После искрометного Концерта очередной контраст – суровая «Ленинградская симфония». Балет на музыку Первой части симфонии в 1961 году поставил в Ленинграде Игорь Бельский и спустя два десятилетия перенес его на самарскую сцену (1986). Со дня премьеры прошло больше полувека, но балет ничуть не

утратил исключительной силы воздействия. Можно даже утверждать, что это лучшее воплощение трагических событий Великой Отечественной войны на балетной сцене. Пронзительной музыке Шостаковича конгенитальна хореография Бельского.

Балетмейстер-репетитор Мариинского театра Вячеслав Хомяков не только в точности воспроизвел балет. Он передал артистам свою влюбленность в это уникальное произведение, помог им ощутить далекие, уже исторические события как кровно близкие, задававшие за живое. Искренность, непосредственность чувств, помноженные еще и на сознание ответственности (ведь именно в этих стенах впервые прозвучала великая симфония) создали особую, насыщенную электричеством атмосферу спектакля.

Буквально все участники (Екатерина Панченко, в другом составе Марина Накадзима – Девушка, Игорь Кочуров и Сергей Гаген – Юноша, Тигран Манукян – Предатель, ансамбли юношей – защитников родины и девушек, толпа звероподобных Варваров) танцевали с такой актерской самоотдачей и мастерством, что «Ленинградская симфония» обрела превозданную силу.

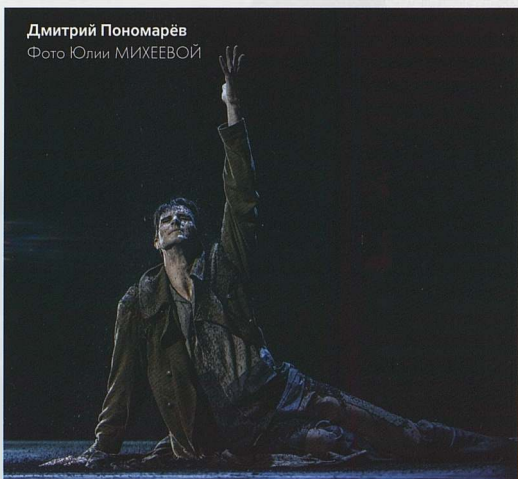
Высокое художественное качество спектакля «Самара Шостакович Балет» – результат дружной работы большого коллектива. Опытные репетиторы подготовили солистов и кордебалет. Оркестр во главе с дирижером-постановщиком Е. Хохловым освоил разные по стилю сочинения Шостаковича. Главная художница театра Елена Соловьева создала костюмы «Дивертисмента», а художник театра Александр Пырляин воскрасил «космическое» панно Леонида Чупятова из балета «Красный вихрь» 1924 года. Андрей Войтенко и Татьяна Ногинова (Санкт-Петербург) воспроизвели декорации и костюмы Михаила Гордона в «Ленинградской симфонии». Настя Травкина и Сергей Жданов (Киев) написали абстрактное панно для «Фортепианного концерта», Т. Ногинова придумала элегантные костюмы.

Идеологу и координатору проекта Ю. Бурлака принадлежит еще одна инициатива – издание красочного буклета, изобилующего интересными материалами и редкими фотографиями. На обложке стоит цифра «1». В интервью Бурлака поясняет, что планирует пополнить коллекцию балетов с музыкой Шостаковича и создать программу под номером «2». Зная энергию Бурлака, его умение воплощать задуманное, можно не сомневаться: Шостакович-2 состоится.

Эксперимент Смекалова

А пока очередной премьерой стал новый балет Юрия Смекалова. Неудивительно, что неумный экспериментатор осуществил очередной опыт снова в Самаре. Уже второй год здесь идет его балет «Три маски короля», пользующийся исключительным успехом у зрителей и с интересом встреченный на гастролях в Мариинском и Большом театрах. Не изменился и авторский коллектив. Вновь в основе спектакля рассказ Вячеслава Заренкова – человека многих талантов: известного строителя, писателя, художника, создателя и руководителя благотворительного фонда «Созидающий мир». Сценарий и хореография – Смекалова, музыка – Михаила Крылова, художник – Вячеслав Окунев. Теми же остались их помощники – Ирина Вторникова (свет), Виктория Злотникова (видео), Виктория Литвинова (ассистент балетмейстера), Влад Жуков (электронная музыка). Вновь музыкальный руководитель постановки и дирижер – Евгений Хохлов. К сплоченному коллективу присоединились художник по костюмам Сергей Илларионов и «оркестровщик» Илья Кузнецов.

Команда прежняя, но детище она породила странное, вовсе не обычное для академической сцены. Странности начинаются уже с названия, почему-то написанного по-английски – «Back to life». Но еще необычный жанр балета, обозначенный как «ба-



Дмитрий Пономарёв
Фото Юлии МИХЕЕВОЙ

лет-couture». Прояснить эти странности призван красочный буклет. Правда, добрую его половину занимают пространные интервью с авторами спектакля и своеобразный «фото-вернисаж»: работы самарских модельеров демонстрируют артисты балета. Здесь это тщательно отобранные фотоизображения, как правило, снятые в момент движения. А перед началом спектакля модную одежду представляют живую: в течение получаса артистки балета шествуют на пунтах по периметру центрального фойе.

Авторы буклета поясняют: это балет на тему моды с показом мод. Но не только: кутюр – это еще и «процесс шитья – кропотливый, ремесленный труд, результат которого способен вернуть человека к жизни». Понимая, что процесс шитья и балет – вещи несовместимые, авторы продолжают: «не только создание одежды для модных показов, но и любое творение рук, фантазии, воли может быть результатом такого действия [то есть «кропотливого труда» – О.Р.]

Не упустим ключевые слова – «возвращение к жизни» (по-английски «back to life»). Именно так называется рассказ Заренкова, полностью приведенный в буклете. Хороший, добрый рассказ о том, как неравнодушный человек помог обрести себя погибающей женщине, вернуть ее к полноценной жизни. Однако в одноименном спектакле Смекалова этого героя вообще нет, да и вся смыслообразующая сюжетная линия опущена. Вместо них постановщиком предложены «глобальные размышления, связанные с нынешней ситуацией в мире», поскольку «возвращение к жизни происходит прямо сейчас, на новом витке спирали, и от нас самих зависит, какой будет эта новая жизнь».

Как тут не заметить, что размышления, да еще глобальные, вообще не свойственны балету, а уж «балету-кутюр»», ориентированному на показ мод, и подавно. Но оставим это на совести составителей буклета. Беда в том, что рассказ Заренкова и замысел постановщика разошлись в разные стороны. Получилось ни то ни се, во всяком случае, не балет, а нечто вроде перформанса.

Сценическая площадка перекрыта широким крестообразным черным подиумом, спускающимся в зрительный зал. На заднем плане, в свободных от подиума углах, ютятся оркестр, разделенный на две несообщающиеся части. По углам на переднем плане – пианистка и арфистка. Все «оформление» составляют ржавый «железный занавес», периодически перекрывающий сцену, пара манекенов и швейная машинка с безостановочно крутящейся ручкой. Кое-какие дополнения появляются по ходу спектакля,

но, как правило, они не проясняют, а только еще больше запутывают демонстрируемые актерами действия. Это не оговорка: в спектакле много физических действий, но отсутствует действие театральное – то есть внятная история, воплощенная последовательностью танцевальных сцен. Между эпизодами и персонажами нет никакой связи, и потому даже интересные по хореографии сцены (дуэтные адажио, четверка мужчин в черном и др.) кажутся непомерно затянутыми, наводящими скуку, несмотря на движущую экспрессию. Примечательно, что главная героиня (Мать) в основном ходит по сцене, сидит, стоит и довольно долго просто лежит. Ее чувства, названные хореографом «гетто», выражает бойкая молодая пара – Модель и «внутренний» (?) Кутюрье.

Восполнить недостаток драматического напряжения призваны ухищрения режиссуры, порой в духе сюрреализма. Например, бесшабашная Модель, только что демонстрировавшая мастерство поддержки в акробатическом дуэте с Кутюрье, почему-то возносится под колесники наподобие святой (с чем-то вроде нимба над головой), а ее партнер все та же «нехорошая» четверка мужчин, опутав веревками, зверски избивает. Чем вызвана эта жестокость, понять трудно, ведь парочка модельеров минуто назад, весело пританцовывая, раскрашивала белое полотно, наброшенное на манекен.

В поисках разъяснений заглядываем в буклет и окончательно заходим в тупик. Оказывается, четверка синхронно действующих однопятых мужчин – это ни больше ни меньше как «Всадники Апокалипсиса», притом каждый из них олицетворяет некое зло – Чуму, Войну, Голод, Смерть. Так взмахом пера Смекалов превращает историю несчастной женщины, потерявшей близких, опустившейся, но сумевшей вернуться к жизни, в некую мистерию мирового масштаба. Фантазия сценариста не знает удержу, но логика хромает на обе ноги.

Пытаясь оправдать жанр «балета-кутюр», автор называет эпизоды спектакля «показами», однако на сцене собственно демонстрация мод возникает лишь дважды. Кроме пяти Показов в «кратком содержании» фигурируют две Интермедии и четыре Blackout, где упомянуты несуществующий персонаж-понятие «Время» и некие «Конни», оказывающиеся все той же четверкой мужчин («Апокалипсис»). Если названия эпизодов остаются загадкой, то их содержание и вовсе далеко от ясности. Вот лишь один пример – «Четвертый показ «Принятие. Мануфактура». Иглы машинки создают единый ритм для реальности и мечты. Мать освобождает своего внутреннего Кутюрье». И все остальное – такая же претенциозная заумь.

Закономерно, что почти ничего из написанного в буклете на сцене не наблюдается. Но это входит в авторскую задачу. «Я в последнее время ухожу от того, чтобы подробно описывать происходящее в спектакле... Вместо детального описания – только теги, которые задают систему координат». Другое дело сцена: «Высший пилотаж – построить сложную конструкцию, в которой зритель точно считает замысел хореографа и дополнит впечатление от спектакля личными, важными для него ассоциациями».

Поучительное заблуждение! Возможно, у иного зрителя возникнут какие-либо ассоциации, навеянные мелодичной, легко воспринимаемой музыкой Михаила Крылова, пластической динамикой отдельных сцен и мастерством танцовщиков. Но понять гуманистическую идею спектакля и пережить ее эмоционально не удастся даже искушенным театралам, поскольку никакой авторской мысли, которая соединила бы в художественное целое разрозненные сцены, попросту не имеется. Суетное желание быть ультрасовременным, гламурным, заводит даровитого Смекалова все дальше в дебри дилетантизма.

Как хорошо, что после незадавшейся инсценировки можно вернуться к первоисточнику и с особым наслаждением перечитать добрый рассказ Вячеслава Заренкова.

Ольга РОЗАНОВА



Ксения Овчинникова и Диего Эрнесто Кальдерон Армен. Фото Юлии МИХЕЕВОЙ

Самара. Шостакович. Балет

В Самарском театре оперы и балета 7 и 8 ноября прошли премьерные показы новой программы «Самара. Шостакович. Балет 1».



Сцена из балета «Фортепианный концерт»

Фото Антона СЕНЬКО

Самара для Дмитрия Дмитриевича Шостаковича – особый город, давший приют в годы Великой Отечественной войны, город, где впервые прозвучала его Седьмая («Ленинградская») симфония. Появление на сцене, где это случилось, балетов на музыку композитора – акция правомерная.

Проект осуществлен главным балетмейстером театра Юрием Бурлака, художественным руководителем и главным дирижером Евгением Хохловым. Программа составлена масштабно, изобретательно и ретроспективно. В первом – дивертисментном – отделе показаны номера, практически забытые. Во втором – мировой премьера балета «Фортепианный концерт» Максима Петрова, в третьем – «Ленинградская симфония».

Начать и завершить вечер выпала честь произведениям Игоря Бельского. Это справедливо: музыка Шостаковича побудила к жизни лучшие балеты Бельского; в свою очередь, хореография Бельского стала лучшим воплощением музыки композитора на балетной сцене.

Балетмейстер-постановщик «Дивертисмента» Юрий Бурлака открыл его «Трагическим скерцо» Игоря Бельского на музыку второй части Десятой симфонии ми минор. Бельский планировал углубить и развить здесь образ Свободы из «Одиннадцатой симфонии», но не успел, ушел из жизни. «Трагическое скерцо» стало завещанием хореографа, утверждавшего: свободу убить нельзя. Миниатюра, показанная на выпускном спектакле Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой в 1999 году, с тех пор не шла. Тем значимее заслуга самарского театра, вернувшего «Трагическое скерцо» на сцену. Анастасия Тетченко успешно справилась с задачей: высокий, стремительный прыжок, четкая фиксация поз позволили танцовщице создать запоминающийся образ Свободы.

«Старая фотография» на музыку Балетной сюиты №2 в хореографии Дмитрия Брянцева – единственный номер, достаточно знакомый зрителям, которые могут посмотреть его запись в исполнении Ирины Чистяковой и Константина Заклинского. Веро-

ника Землякова и Дмитрий Пономарев не копируют знаменитых предшественников; отношения, связывающие их персонажей, более лирические, но вполне убедительные.

«Танец Западной комсомолки и четырех спортсменов» из второго акта балета «Золотой век» в хореографии Леонида Яковсона заявлен Юрием Бурлака в буклете как «единственный сохранившийся номер из оригинального балета «Золотой век»». Жаль, что нет пояснения, где именно он сохранился и по каким источникам возобновлена хореография. Виктория Черкасова в партии Западной комсомолки, которую в свое время танцевала молодая Галина Уланова, показала не только мастерство, но и бесстрашие, необходимое для выполнения замысловатых акробатических комбинаций.

К выдающимся образцам балетной акробатики можно причислить и «Праздничный вальс», поставленный Фёдором Лопуховым на музыку первой части Балетной сюиты №3. Здесь вопросов к балетмейстеру-постановщику, на какой базе сделано возобновление, нет: Бурлака сам танцевал этот номер. К сожалению, трудная хореография оказалась не по силам Анастасии Кутковой и Кириллу Софронову. Кунштюки, составляющие изюминку опуса, получились смазанными, и вальс праздничным не стал. История свидетельствует, что подобные номера ранее исполнялись первейшими солистами театров. Идея поручить столь ответственную партию танцовщице кордебалета, только-только пришедшей в этом году в труппу после окончания училища при театре «Гжель», увы, не обрела успеха.

Венчал дивертисмент «Танец с зонтиками» Максима Мартиросяна на музыку первой части Балетной сюиты №1. Поставленный для воспитанников Московского хореографического училища танец старательно воспроизвели ученицы Самарского хореографического училища.

Необходимость придать художественное единство разным номерам в дивертисменте – от «Трагического скерцо» до «Праздничного вальса» – нелегкая задача. Справиться с ней помог худо-

ник-постановщик Александр Пырялин, сделавший выразительный задник по эскизам Леонида Чупятова к балету «Красный вихрь» Владимира Дешевого, поставленного Фёдором Лопуховым в 1924 году. Плакатный рисунок, по-разному подсвеченный (художник по свету Александр Наумов), смотрелся каждый раз по-новому.

«Фортепианный концерт» на музыку Концерта для фортепиано с оркестром №1 до минор в постановке Максима Петрова обозначен как «одноактный неоклассический балет». Отметим новинку: жанровое определение, основанное на технике исполнения. Балет – предсказуемо – оказался бессюжетным. Образность музыки Шостаковича, богатство ее нюансировок определили характер хореографии, где динамические фрагменты контрастируют с медленно-торжественными, массовые танцы – с соло и дуэтами. В балете заняты семь пар, две из них имеют имена Первой и Второй пары. В начале (Allegro moderato) дана экспозиция всех участников, затем они будут появляться на сцене в разных сочетаниях. Первой паре (Екатерина Панченко – Игорь Кочуров) выпало счастье получить развернутый дуэт на музыку части Lento. Оставшиеся одни на пустой сцене артисты, чьей музыкальной темой становятся изысканно-нежные звуки фортепиано (Роман Ерицев), скрупулезно и медленно выписывают комбинации, позволяя любоваться красотой пластики.

Танцовщики в «Фортепианном концерте» переходят от комбинации к комбинации согласно музыкальной логике. Легкость, с которой они это делают, создает впечатление импровизации, что соответствует музыке. Музыкальные темы Максим Петров свободно перекидывает с одних исполнителей на других. Так, голос трубы (Сергей Чеботаренко) в первой части отдан девушкам, в Allegro conbrío на партию трубы сочинены вариации юношей, а в самом финале труба принадлежит всем участникам с акцентом на Первой паре.

«Фортепианный концерт» поставлен специально на балетную труппу самарского театра, где работают воспитанники разных школ. Максим Петров говорит, что одной из его задач было сгладить эту разницу. Это вполне удалось. Свою лепту в успех внесли художники. Сценографы Настя Травкина и Сергей Жданов сделали абстрактный задник, позволяющий зрителям лучше воспринимать происходящее на сцене. Татьяна Ногинова вы-



Сергей Гаген в балете «Ленинградская симфония»

Фото Антона СЕНЫКО

полнила стильные костюмы – черные с яркими вставками – подчеркивая красоту танцовщиков.

Венчала вечер «Ленинградская симфония», возобновленная балетмейстером-постановщиком Вячеславом Хомяковым, уже имеющим такой опыт на сцене Мариинского театра. Когда-то он танцевал в восьмерке юношей; личный опыт, безусловно, важен, но еще важнее помнить и видеть спектакль в целом. Однако залогом успеха стало кредо Хомякова, позволяющее говорить о максимально достижимой идентичности самарского спектакля творению Игоря Бельского. «Не мной поставлено – не мне портить, – заявляет Вячеслав Хомяков. – Мой принцип – не привносить свое. Как профессионал я, прежде всего, передаю материал. Со временем исполнители, с которыми я работаю, должны будут передать этот материал новым людям, и сделать это так же точно, как стараюсь делать я».

Художник-постановщик Андрей Войтенко тщательно воспроизвел сценографию по эскизам Михаила Гордона для первой постановки 1961 года. Художник по костюмам Татьяна Ногинова костюмы юношей, девушек и плакальщиц выполнила, как у Гордона, а варваров почему-то передела. Вместо коричневых мундирчиков – футболки и брюки-галифе, уродующие фигуры артистов. Важный для Бельского символ нечисти – рога – с касок исчезли. Забавно, что на касках остались винтики, словно рога открутились и потерялись по недосмотру. Лица варваров покрыли «дьявольским» гримом, сделав их похожими на Франкенштейнов. Враги, конечно, симпатии вызывать не должны, но Бельский и Гордон обходились без подобных уловок.

Исполнители главных партий Екатерина Панченко (Девушка) и Игорь Кочуров (Юноша), танцовщики героического амплуа, придали образам трагическое, пафосное звучание. Марина Наказима и Сергей Гаген, танцевавшие во втором составе, подчеркнули лирическую сторону своих героев. Но еще важнее кордебалет. От слаженной работы каждого – от «рядового» варвара до плакальщицы – зависит успех этого спектакля. Артисты справились! Редкостная самоотдача, осмысленность актерской задачи делают самарскую «Ленинградскую симфонию» заметным явлением сезона.

Балеты на музыку Шостаковича требуют качественной работы оркестра. Программа стала первым представлением, на котором музыканты смогли вырваться на свободу и занять свои места в оркестровой яме после карантина, когда спектакли шли под фонограмму. Премьерным показом дирижировал Евгений Хохлов, вторым – Андрей Данилов.

Еще раз вернемся к названию программы: «Самара. Шостакович. Балет 1». Единица заведомо уведомляет, что будет продолжение. Пожелаем.

Лариса АБЫЗОВА
Фото Антона СЕНЫКО

Екатерина Панченко и Игорь Кочуров. «Ленинградская симфония»

Фото Антона СЕНЫКО

Художники о балете

В прошлом номере журнала я поведал о московском художнике Викторе Дувидове. Он несколько лет проработал в закулисье Большого театра, делая живые зарисовки великих артистов той поры. Хочется нашим читателям поведать и о другом замечательном художнике, неравнодушном к балету. На сей раз это художник ленинградской школы Юрий Пугачёв. Психологизм, драматизм – это те творческие импульсы, которыми был движим художник. Юрий Владимирович Пугачёв (1933-1998) – советский живописец, член Союза художников СССР (1972). Родился в 1933 году в Новосибирске. В 1959 году окончил факультет монументально-декоративной живописи Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. Мухомовой. Любовь к балету пронёс через всю жизнь. Многогранный талант позволил ему работать в разных художественных жанрах. Создавал фрески, мозаики, витражи, скульптуру. Занимался живописью, станковой и книжной графикой, прикладным искусством, выполнял интерьеры кораблей, кафе и ресторанов, расписывал храмы, оформлял кинофильмы и театральные постановки. Некоторое время работал учителем изобразительного искусства в балетном училище имени Вагановой. В эти годы им было написано множество портретов балерин.

Из воспоминаний Ю.В. Пугачева

«Я мечтал написать диплом на балетную тему. Так я предстал пред очи директора музея хореографического училища имени А.Я. Вагановой – Мариэтты Харлампиевны Франгопуло. Она оказалась единственным человеком, готовым без лишних слов во всём мне помочь. Соратница Вагановой, педагог по истории балета, основательница музея училища, она понимала хорошо, что изобразительное искусство – это шаг в вечность для живущих сегодня артистов. И буквально вынуждала многих из них позировать мне, студенту, независимо от того, в каком они ореоле славы. Ей я обязан хорошим отношением ко мне многих блистательных тогда артистов, дружбой с Верой Сергеевны Костровицкой, Ниной Михайловны Стуколкиной, Леонидом Вениаминовичем Якобсоном, Михаилом Барышниковым и Валерием Пановым».

Конечно, Юрий Пугачёв написал портрет Мариэтты Франгопуло и об этом тоже есть в его воспоминаниях.

«Портрет недостаточно отразил сущность этого замечательного человека. Да и самой ей, видимо, не нравился, и в середине работы она отказалась позировать. Мариэтта Харлампиевна не любила никакой официальной и значительности. А я не жалел светлых и ярких красок, наивно выражал атрибутами и фоном среду её жизнедеятельности. И именно этот портрет остался как память и для меня, и для училища об этой энергичнейшей гречанке».

О портрете М. Эсамбаева

«Кто не знает его? Его знают все. «Танцы народов мира» наградили его симпатией всех народов мира. Я познакомился с Махмудом в 1959 году, когда рисовал его приятеля – какую-то тень Эсамбаева, какого-то очень нежного красавца, не танцора, но артистичного своим пижонством. Восторженное благодушие и откровенность Эсамбаева очень располагали к нему людей. Помню, как он снял свою каракульчевую шапку в хореографическом училище перед зрительным залом, заполненным юными терпсихорами. Голова оказалась лысой. Папаха не снималась даже на пляже.

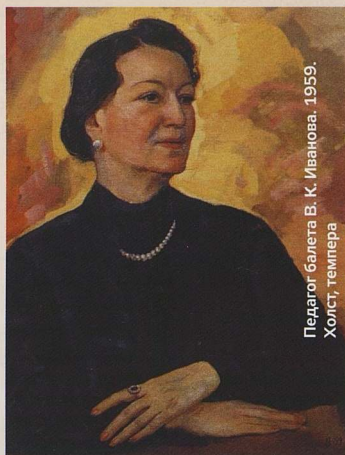
Портрет этот делался через 25 лет. Эсамбаев к шестидесяти годам ничуть не изменился. Всё так же резв и юн был на сцене в роли мальчика-пастушка.

– Почему так молод ты? – спрашиваю.

– Юрочка, люблю всё живое, не пьянствую, почти не ем...

В мастерской же у меня расслабился: и выпил, и поел. А потом насмешил в метро публику показательной влюблённостью в девушку.

Думаю, что мне не удалось выразить в портрете и десятой доли обаяния этого человека. Я не столько был увлечён работой, сколько общением с ним. Передо мной был живой друг, человек по имени Махмуд и лишь потом – артист Эсамбаев».



Педагог балета В. К. Иванова. 1959.
Холст, темпера



Махмуд Эсамбаев. 1965. Бумага, пастель.

«На репетициях и спектаклях артисты всё время в движении. Поэтому невозможно делать рисунки с натуры. Возможно лишь делать наброски. Для этого в мгновение поразившей тебя позы лучше всего закрыть глаза, и тогда в них остаётся как бы отпечаток увиденного. Затем требуется лишь зафиксировать движения тела, рук, ног, наклон головы. А дома можно уже кистью и акварелью оживить набросок, придать ему законченный вид.

Именно наблюдения за артистами раскрыли мне потрясающую силу человеческого тела в балетном танце и пантомиме. Они позволили обрести раскованность при изображении чувственных состояний человека – во всех ракурсах, при любой освещённости и в самых сложных позах».



Отдыхающая танцовщица. 1978. Бумага, пастель.

О Леониде Яковсоне

«Все произошло очень просто. В классе-музее хореографического училища Мариэтта Харлампиевна знакомит меня, едва закончившего Мухинское училище, с балетмейстером Кировского театра, выдающимся хореографом Л.В. Яковсоном. Она просит сделать с натуры пастель для музея. Это стало началом дружбы, хотя далеко и не равной. Леонид Вениаминович был человеком исключительно принципиальным, не склонным идти на какие-либо компромиссы в своём творчестве ради того, чтобы кому-то угодить.

Позировал Л.В. плохо. Быстро начинал засыпать и к концу сеанса встряхивался от моего окрика чуть ли не каждые полминуты. Но портрет и ему, и всем понравился, и Яковсон охотно позировал мне и для других портретов. А когда я понаблюдал за ним на многих репетициях, то понял, что сила этого великого творца – в жизненной достоверности его героев, обострённости их чувств. Это был настоящий реалист танца, для которого, как и для меня, искусство вторично, а мир чувств – бесконечен...»



Балетмейстер Леонид Яковсон. 1959. Бумага, пастель.

О Наталье Макаровой

«Заканчивать мне этот портрет пришлось без натуры. Подруга Натальи Макаровой балерина Маргарита Окатова сказала как-то: «Если бы я была в то время в Питере, Наташка никогда бы не уехала». Не уверен: слишком она была независима. Когда я упрекнул её за развод с мужем и чувственной распущенности, она отпарировала: «А жить с нелюбимым – разве не разврат?» Окончанию работы помешал артист балета Вячеслав Кузнецов.

Первый сеанс – пошепталась и ушла. Второй – то же самое. Третий сеанс так и не состоялся. А жаль. Я видел Наташу – прима-балерину Кировского театра – в роли Царь-девицы в балете Яковсона «Страна чудес». Это было гениально во всех смыслах. Это заставляло плакать.

Я упустил Макарову, я не создал её портрета. И ни себе, ни ей не могу этого простить».



Наталья Макарова. 1960. Холст, масло.

О Людмиле Савельевой

«Есть у меня одна способность – угадывать незаурядные личности. И предсказывать им творческую судьбу. Люсю Савельеву я выделил среди других вагановских учениц, как нечто незаурядное душой и внешностью, и сказал, что её ожидает большая популярность. А может быть, и слава. Я написал ее в своём панно «Репетиция» и спросил педагога О.Г. Иордан, что думает она о Савельевой? «Люска? Что Вы, Юра!... Ничего хорошего из неё не выйдет. У неё нет данных. Вы посмотрите на её ноги. Они же иксом, да и слабы. А эта вечно глупая улыбочка? Ведь там же ничего нет».

Через несколько дней Люся, отчаиваясь, что придётся покинуть своего милого, спрашивала меня, как ей реагировать на приглашение сниматься в четырёхсерийке «Война и мир». Я, оказывается, не ошибся. Бондарчук тоже оказался зорким».

О М. Барышникове

«Он был свой в доску. Играл на гитаре и пел. Компанейски острил и хохмил. Любил девочек. И не кичился своим превосходством. Он позировал в моей пустой комнате, читая Овидия «Наука любить». Рваный, с коряжинами, уже использованный неоднократно холст не позволял эстетствовать фактурой краски. А тем более – проработать детали.

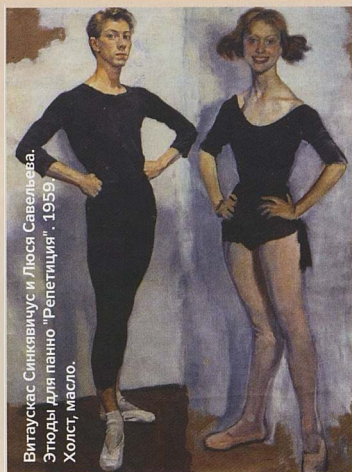
Валторнист Лифановский уговорил, как я догадываюсь, поскольку был знаком с ним, ведущего солиста Кировского театра Барышникова остаться вместе с ним за границей – тем более, что там его ждала Макарова. Там он сейчас. Наверное, совсем другой. Но для меня он такой же, как на этом торопливом этюде: артист свободных, оптимистических чувств, очаровательный, свой парень».

О портрете А.Я. Шелест

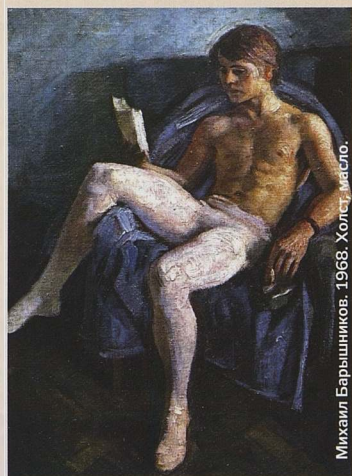
«Когда я начал работу над портретом прима-балерины Кировского театра Аллы Яковлевны Шелест, она была полна впечатлений от поездки с гастрольями в Египет. Искусство Древнего Египта – его лаконизм и в то же время монументальность, цельность, обобщённость образов – буквально потрясло балерину. В божественном символизме этого искусства, по её словам, стала черпать она вдохновение... Мы даже начали лепить её фигуру а-ля Нефертити. Но остановились из-за непрерывной занятости артистки. Портрет же темперой возможно исполнить быстро. Тем более, что Алла Яковлевна предложила сразу несколько поз, каждая из которых могла стать прообразом портрета артистки, тут же зарисованных мною с натуры. Она выбирает набросок, что больше по душе, и, не откладывая, берёмся за живопись, пишем портрет Алла-прима, в один сеанс, поскольку темпера подсыхает почти мгновенно».



Алла Шелест на репетиции. Наброски с натуры. 1960. Бумага, пастель.



Витаускас Синкявичус и Люся Савельева. Этюды для панно «Репетиция». 1959. Холст, масло.



Михаил Барышников. 1968. Холст, масло.



Его работы – это достояние национального масштаба и часть славы русского балета, и одна из гордостей моей коллекции.



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



Слышать в танце ШЁПОТ ЗВЕЗД

К 75 летию Г.С. Баишева

Редкий случай, когда талантливый классический танцовщик становится и талантливым балетмейстером, причём именно народной хореографии.

Слышать дыхание родной земли... Геннадию Баишеву был дан этот драгоценный дар. Просторы зелёных ала-сов в окружении синих озёрков, то плавная величавость Лены, то разнотравье весенней тундры – звуки и краски, ритмы и поэзия древней земли Олонхо становятся зримым образом, когда мы встречаемся с искусством этого мастера. В течение многих лет он осмысливает, разрабатывает и воплощает в своих постановках танцевальные традиции, фольклор, культуру народов Севера: якутов-саха, юкагиров, эвенков, чукчей... Он создатель и художественный руководитель Национального театра танца Республики Саха (Якутия). В репертуаре театра около двадцати интересных, самобытных спектаклей, композиций, сюит и множество концертных номеров в авторской хореографии Баишева.

Человек глубоких народных корней, он любит повторять: сама природа – неутомимая труженица, я знаю это – с рождения рос в тайге, и человек появился на земле благодаря её труду, и всё, что открыл, создал человек разумный, и особенно – в искусстве, подказано природой.

Действительно, будущий танцовщик и балетмейстер родился в глухом таёжном местечке Тастах Намского улуса Якутии. Мальчику было всего полгода, когда он лишился мамы. Растил и воспитывал его дедушка по материнской линии, так как отец уезжал на заработки. Уже в шесть лет ребёнок был охотником, умел стрелять и ставить петли, с дедом добывал в тайге припасы на долгую зиму. Именно первозданная природа, заветы таёжной жизни, народные обычаи, меткая народная речь воспитали первые эстетические чувства и навсегда отложились в сознании Геннадия.

Неизвестно, как сложилась бы его жизнь далее, но отец успел перевести сына в город Якутск – чуть позже Геннадий остался и вовсе полным сиротой. Чудо произошло, когда в Якутск в 1958 году впервые приехала комиссия для набора одарённых детей в открывшееся Новосибирское хореографическое училище, и он отправляется на учёбу. Талантливые педагоги Герман Петрович Янсон, Никита Александрович Долгушин, Сергей Гаврилович Иванов открывали мальчику из якутской тайги секреты и красоту балетного искусства, заложили в нём хорошую школу классического танца. На формирование личности будущего премьера бесспорное влияние оказывали и спектакли Новосибирского театра оперы и балета, и творчество великолепной плеяды мастеров, а также активная сценическая практика в спектаклях. Как и училище, театр формировал в Геннадии сценическую культуру, актёрский интеллект, выразительность танца на образцах, с которыми он будет соотносить своё творчество.

Только через восемь лет учебы выпускник НХУ Г. Баишев возвратится на родину и переступит порог Якутского государствен-

ного музыкально-драматического театра имени П.А. Ойунского. После Новосибирска трудно было привыкнуть к условиям, в каких пришлось работать ему в первые годы.

Якутская сцена впервые увидела танцовщика с прекрасным ростом, классических пропорций и линий, благородной сценической фактурой природённого балетного принца. Конечно, в сочетании с крепкой профессиональной школой танца и юной, но уже индивидуальной творческой харизмой. Геннадий Баишев сразу становится кумиром якутской молодёжи, студенчества, зрителей. На протяжении 60-70-х годов прошлого столетия он создаёт незабываемые образы в балетных спектаклях, которые составляют гордость профессионального искусства республики, входят в галерею творений мастеров якутской сцены, стали легендарными для новых поколений исполнителей.

В центре его сценической деятельности партия Альберта, он первый и непревзойдённый создатель этого образа в балете «Жизель» на якутской сцене. Ещё в разноплановом репертуаре яркие по национальному колориту, мужественные, обаятельные Чурумчуку и Кулут Туйгун, драматичный Хулиган с живым характером и «уличным жаргоном» жестов. Геннадий был очень хорош в полётной пластике в балете «Орлы летят на Север», запомнился его вдохновенный Ромео в «Ромео и Джульетте» на музыку Чайковского и сказочный Принц в «Золушке», поэтичный Юноша в «Шопениане»... Зрелое мастерство Баишева – это всегда глубокий и органичный образ, особая, сокровенная интонация, внутренняя энергия, которая переходила через рампу, оркестр и прожигала душу, сердце каждого человека, протягивая те самые, «божественные струны» подлинного искусства. Вот почему зрители, обливаясь слезами сопереживания его героям, слезами очищения души, снова и снова приходили на спектакли за этим благодатным огнём его таланта, который освещал их жизнь, жизнь наших современников.

Казалось бы, успешная карьера признанного ведущего премьера могла и далее продолжаться, а он танцевал всего тринадцать полных сезонов. Геннадий познал и триумфальный успех, восторженные овации – все проявления народной любви, восхищения и обожания поклонников, для которых он был, без преувеличения, национальным героем.

Некоторым толчком к переосмыслению своей профессии послужила его работа над танцами в опере-олонхо «Нургун Боотур» М. Жиркова и Г. Литинского. Тогда он с удивлением обнаружил, что после известных исследований М.Я. Жорницкой, якутским танцем всерьёз никто не занимается. В этот период он изучает олонхо в различных текстах и научных трудах исследователей, что не преминуло сказаться на его первом опыте хореографа.

В 1977 году Г. Баишев поступает на балетмейстерское отделение ГИТИСа имени А.В. Луначарского (педагоги Л.М. Таланкина, Т.С. Каченко) и в 1982 году получает диплом балетмейстера.

Также плодотворна, но намного длительнее балетмейстерская судьба Геннадия Баишева. В 1980 году он возглавил только что родившийся Государственный ансамбль танца Якутии, который выросил, возматил до нового статуса. В 1992 году указом первого президента Республики Саха (Якутия) М.Е. Николаева ансамбль преобразуется в Национальный театр танца. Известно, что и его ансамбль, и его театр танца, покорившие страны Старого и Нового света, многие десятилетия являлись единственными полпредами и визитной карточкой республики в большом танцевальном мире нашей планеты, что немало способствовало имиджу Якутии и России на самом высочайшем уровне.

Первые по времени спектакли создавались им на основе лёгкой, сквозной драматургической канвы, которая органично влеталась в тематически иллюстративный характер материала. Так в этнографическом спектакле «Уруу» (Земное родство) А. Самойлова хореограф не только раскрывает, но и углубляет многоплановость старинного свадебного якутского обряда, логично расширяет его связующими картинками, ситуациями. А в большой панораме «Ысыах» Г. Комракова он мастерски выписывает жизнерадостную, живописную палитру главного национального праздника – наступление лета, подчёркивая особую торжественность и значительность события. Другую идею балетмейстеру подаёт старинный музыкальный язычковый инструмент хомус, издавна особо почитаемый якутами, соединяющий своими звуками срединный мир с верхним, с божественными духами. Танцевальная композиция так и называлась «Хомус».

Сложная музыкально-драматургическая ткань насыщает такие постановки Баишева, как яркое народное действо «Атыырмунаха» (Зимняя подлёдная рыбалка) Н. Берестова. В этом спектакле балетмейстер с юмором преподносит живописный колорит древнего северного промысла, бытующего и в наши дни. Его балет-легенда о речке «Ярхадаана» З. Степанова пленяет экзотикой и поэтичностью юкагирского фольклора, выразительностью образов, богатой радугой пластического языка. Оригинальностью замысла и воплощения отличается балет-предание «Оһуортуос» (Девушка-Берестяночка) В. Зырянова по мотивам одноименного произведения и спектакля олонхосута С. Зверева.

В этом ряду постановок совершенно особое место занимает этнобалет «Бохсуруйуу» (Изнанка злого духа) В. Ксенофонтова, созданный Баишевым с режиссёром А. Фёдоровым. В нём сконцентрировано философское осмысление духовного наследия прошлого, которое раздвигает рамки темы, сюжета и выписывается в современный день с его глобальными проблемами – Человек в этом мире. Высшая стадия искусства шамана –

боксуруйуу достигается с безоглядной жертвенностью. Таков удел людей, свыше избранных для этой миссии во имя возвращения души в человека, отнятой злым духом.

Известный российский театровед, критик Елена Луцкая писала:

«...этнобалет воздействует на публику могучей энергетикой – несомненно целостной, учит нас магическому мышлению, выводит сюжет и идею за пределы привычного, повседневного. Хотя и привычно-повседневное присутствует в спектакле с неожиданной грацией и колористичностью. Более того, мир видимый и мир тонкий здесь взаимопроникаемы, подвержены взаимовлияниям и таят в себе тьму испытаний, опасных чар и непредсказуемых сюжетных поворотов...» (Музыкальная жизнь, 1998, № 11).

Художественный уровень, красочность постановок Баишева, передающие самобытность духовной культуры северных народов, покорили зрителей многих стран мира: театр отмечен медалями и благодарностями посольств, зарубежных городов, многих международных ассоциаций и др. Деятельность художественного руководителя и хореографа получила широкое признание. Он «Заслуженный деятель искусств России» (2007), «Народный артист РС(Я)» (2016), обладатель диплома «Дом Дягилева» и приза В. Нижинского Культурного благотворительного фонда имени С. Дягилева (1998), лауреат приза журнала «Балет» «Душа танца» в номинации «Звезда народного танца» (2005).

Г.С. Баишев глубоко убеждён: в народном танце, в фольклоре выражена душа народа, его национальная природная сущность, и именно искусство протягивает мостик от естественной природы к современному человеку, одухотворяя и облагораживая его внутренний мир. Насколько реализована эта художественная концепция подтверждают и отзывы зрителей из разных городов, стран и континентов:

«Я совершила воспитательное путешествие в страну шёпта звёзд» (Канада, Монреаль), «Мы все храним в наших сердцах музыку, песни, танцы, всю ту атмосферу, которую так искусно создал Национальный театр танца, он был достойным послем своей страны на Фестивале театра мировых культур» (Франция, Мартиг), «Через разнообразие вашей культуры вы великолепно, как настоящие послы, представили свою страну, наслаждение от ваших выступлений запомнится нам надолго» (США, Вэйнсвилл), «Я оставляю вам своё сердце» (Канада, Монреаль). Газеты писали об очарованном поклоннике, который посетил все 17 представлений театра в одном из городов.

Талант Геннадия Баишева подарил людям радость открытия неповторимой красоты северного края, его древней культуры, живое, горячее дыхание суровой земли, и в этом уникальность его Национального театра танца.

Лира ГАБЫШЕВА

Сцена из трилогии Олонхо «Берт Хара»



К ВОПРОСУ О ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРЫ В.А. МОЦАРТА: М. БЕЖАР – БАЛЕТ «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»

TO THE QUESTION OF THE CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION OF THE OPERA W.A. MOZART: M. BEJART – BALLET «THE MAGIC FLUTE»

Коротко об авторе

Оксана Владимировна Гасникова – аспирант кафедры хореографии
Российского института театрального искусства – ГИТИС.
E-mail: oxi-12@yandex.ru

About the author

Oksana Vladimirovna Gasnikova – postgraduate student of the Department of
Choreography of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
E-mail: oxi-12@yandex.ru

Краткая аннотация на статью

В статье исследуется процесс трансформации оперы В.А. Моцарта «Волшебная флейта» в балетный спектакль. Автор анализирует балет Мориса Бежара, в котором музыкальная основа и либретто оригинала полностью сохранены. Особое внимание уделено хореографическому решению балетмейстера, «наложившемуся» на музыку другой жанровой сферы. Подчеркивается уникальность подхода балетмейстера к интерпретации музыкального текста оперы «Волшебная флейта», где в новой синтетической форме органично взаимодействуют жанры оперы, балета и драматического искусства.

Summary of article

The article investigated the transformation process of V.A. Mozart's the «The Magic Flute» in a ballet performance. The author analyzes the ballet by Maurice Bejart, in which the musical basis and the libretto of the original are fully preserved. Particular attention is paid to the choreographic solution of the choreographer, «superimposed» on the music of another genre sphere. The uniqueness of the choreographer's approach to the interpretation of the musical text of the opera «The Magic Flute», where the genres of opera, ballet and dramatic art organically interact in a new synthetic form, is emphasized.

Ключевые слова:

опера, балет, музыка, хореография, Бежар, Моцарт, спектакль, постановка.

Key words:

opera, ballet, music, choreography, Bejart, Mozart, performance, staging.

Введение

На протяжении исторического пути развития опера и балет как два основных жанра музыкального театра неизменно взаимодействовали. Традиция создания балетов-двойников восходит ко второй половине XVIII века, когда «балет мог быть вторым изданием недавно поставленного оперного спектакля» [5, 85]. Как показывает история, особую популярность трансформация оперы в балетный спектакль получает в XX–XXI веках.

Интерес к постановке балета на основе оперы проявляли как российские, так и западноевропейские хореографы. К числу наиболее известных пластических интерпретаций оперной музыки можно отнести следующие постановки: «Даму с камелиями» на музыку одноименной оперы Д. Верди (аранжировка П. Сальникова) в постановке В. Василёва и Н. Касаткиной; «Руслан и Людмила» на музыку Глинки (аранжировка Агафонникова) в постановке А. Петрова; «Дон Жуан, или Страсти по Мольеру» на музыку В.А. Моцарта из оперы «Дон Жуан», в постановке Б. Эйфмана; танцевальная опера «Орфей и Эвридика» на музыку по мотивам оперы Глюка в постановке П. Бауш; «Дидона и Эней» на музыку по мотивам оперы Перселла в постановке С. Вальц и другие.

На основе проведенного исследования хореографических интерпретаций оперных произведений был сделан ряд выводов, в которых проявляется подход хореографов к музыкальному тексту оригинала.

Некоторые хореографы с помощью профессиональных музыкантов аранжировали музыкальный текст оперы, другие дополняли его фрагментами произведений того же или иного автора, третьи использовали музыку, написанную по мотивам оперного произведения, и в очень редких случаях оставляли в неприкосновенности оперный оригинал, при этом либретто чаще всего подвергалось трансформации [2, 110].

Одной из наиболее значимых постановок, созданных в области данного хореографического направления, является балет «Волшебная флейта» на музыку одноименной оперы Моцарта в постановке французского хореографа М. Бежара. Уникальность спектакля состоит в том, что в нем сохранены в неприкосновенности как музыкальный оригинал, так и либретто оперы, что, в свою очередь, потребовало от хореографа нестандартного подхода к адаптации произведения на балетной сцене.

Основная часть

Премьера балета «Волшебная флейта» на музыку Моцарта в постановке Бежара состоялась 10 марта 1981 года на сцене Королевского цирка в Брюсселе в исполнении труппы «Балет XX века» с участием выдающегося танцовщика Хорхе Донна. Последний раз она была представлена в 1982 году на сцене театра Шатле в Париже. В 2017 году, чтобы отметить 30-летний юбилей Лозаннской труппы и 10 лет со дня смерти Мориса Бежара, балет был восстановлен художественным руководителем труппы Жилем Романом. Выбор «Волшебной флейты» для столь значимых дат не был случайным, поскольку этот балет был одним из самых любимых спектаклей Бежара [4, 32].

Создателем спектакля является хореограф Морис Бежар (1927–2007) – один из выдающихся балетмейстеров современности. Большой заслугой французского хореографа стало то, что он кардинально изменил представление о балетном искусстве. Желание мастера приобщить к балету «многоликую» аудиторию явилось импульсом к созданию особой формы пластического спектакля, в котором органично сочетаются разные виды искусств: танец, опера, драма, симфония, хор. То, что делал Бежар, было созвучно эстетике XX века. Фраза «Ничто не чуждо искусству балета» стала лозунгом балетмейстера [6, 94].

Стоит обратить внимание и на подход французского балетмейстера к выбору музыкального материала для своих постановок. Партитуры, предназначенные специально для балета, никогда особо его не привлекали. Диапазон произведений и жанров, служивших основой многочисленных спектаклей мастера, невероятно широк. Он использовал музыку «от классической, включая атональную, до популярных мелодий, рока и шумного внемзыкального сопровождения» [3, 126]. Таким образом, обнаружив ранее других широкий диапазон увлечений современных людей, хореограф утверждает в самых разных по стилю жанрах [9, 272].

Морис Бежар высоко ценил оперное искусство. Среди его многочисленных постановок (а их около двухсот) десять – это хореографическое воплощение оперных произведений. Однако среди этих постановок балету «Волшебная флейта» на музыку Моцарта, либретто Э. Шиканедера принадлежит особое место, так как Бежару удалось в танце воплотить всю партию оперы без какого-либо вмешательства с целью ее адаптации для балета. По словам балетмейстера, «это может показаться странной авантюрой – оставить оперу танцевать во всей целостности, но, с одной стороны (и я это часто наблю-

дал), человеческий голос – это самое лучшее сопровождение танца, а с другой стороны, хореографическое телодвижение выходит за грани реализма и продолжает тонкую мысль музыкальной фразы» [8, 5].

Опера «Волшебная флейта» написана в соответствии с традициями Singspiel (вокальные номера чередуются с разговорными диалогами на немецком языке). Все связующие сцены спектакля сочетают в себе разговорные реплики и пластические сцены, которые инициирует ведущий.

Произведение «Волшебная флейта» по своему жанру является синтезом сказки, философской фантустики и масонских идей. В интерпретации Бежара спектакль приобретает сказочно-философскую направленность, в котором немаловажную роль играет символ. Главная мысль спектакля – это некий универсальный альянс, господствующий в мире [там же, 148].

Философская и символическая направленность спектакля отчетливо видна уже в декорациях А. Бюрретта, которые отличаются своей аскетичностью. Действие развивается на двух сценических площадках: нижней (широкой сцене) и верхней (красном помосте), которые органично дополняют друг друга, а соединяющим элементом между ними служат две массивные лестницы. Обе сценические площадки играют важную роль в постановке, так как являются отражением двух миров. Центр сцены украшает графика в виде масонской звезды. По ходу действия возникают и сменяют друг друга полотна с изображением древнеегипетских символов, занимающие верхний план центра основной сцены. В одной из картин появляются декорации в виде трех египетских пирамид.

Художник по костюмам Г. Давил, следуя философско-сказочной направленности спектакля, создает лаконичные сценические образы. Костюмы артистов представляют собой для женского состава – комбинаzioni разного цвета; мужского – трико и обнаженный торс, дополняемые такими атрибутами, как головной убор, плащ и шаровары. Таким образом художник делает акцент на красоте человеческого тела и добивается того, чтобы ничто лишнее не отвлекало публику от зрелища.

Кроме того, такой подход к оформлению сцены и костюмам был одним из излюбленных приемов Бежара.

Хореографическая версия постановки развивается аналогично опере и состоит из двух действий и девяти картин. Они составлены из разнохарактерных сцен и включают в себя такие хореографические формы, как соло, дуэты, трио, квартеты, квинтеты и ансамбли. Бежар видел свою задачу в том, чтобы «создать жестами образы, которые делают музыку Моцарта видимой» [там же, 152], поэтому для хореографа было крайне важно, чтобы все пластические сцены имели свою логику и последовательность.

Спектакль идет в сопровождении вокала и под фонограмму оперы «Волшебная флейта» в исполнении Берлинского филармонического оркестра под управлением К. Бема.

Спектакль начинается с пролога. Музыка увертюры характеризует возвышенный мир света и разума и вводит зрителя в жизнерадостную атмосферу сцены. В центре звезды, украшающей сцену, на животе лежит рассказчик. Тем временем на сцене появляются артисты в повседневной одежде и рассаживаются в хаотичном порядке. Они с благоговением слушают музыку, тем самым поклоняясь перед непревзойденным талантом композитора и хореографа. На завершающие звуки увертюры рассказчик встает, поворачивается лицом к зрительному залу и соединяет ладони таким образом, что можно узнать один из самых известных масонских символов – «циркуль и наугольник» (что означает – взаимодвижение божественного и земного).

Действие начинается с того, что чудовищная змея преследует Тамино. Хореографический образ дракона, который представляет мужской кордебалет из девяти человек, выглядит следующим образом: первый из них держит голову дракона, и все движения артисты выполняют в неразрывной связке «друг с другом». Движения главным образом состоят из *battement* вперед и назад, выпадов в колено и маленьких прыжков *jeté*. Хореографический текст артиста, исполняющего роль Тамино, спасающегося от дракона, изобилует большими прыжками. Последний раз взвзав о помощи (в это время танцовщик делает пируэты по центру сцены), он падает без чувств на спину, головой по направлению к зрительному залу.

В это время появляются три дамы и рассказат дракона на три части – мужской кордебалет распадается на три группы. Дамы принадлежат к свите Царицы ночи и являются отрицательными персонажами. Для того чтобы ярче передать в танце их коварство и злобу, балетмейстер предлагает пластический образ, основанный на пальцевой технике. Благодаря танцу на пуантах, движения приобретают уловчатые и резкие черты (на пуантах в спектакле танцуют только Царица ночи и три её дамы).

Красота принца поражает дам, и каждая из них мечтает о его любви – рисунок их танцевальной композиции строится по полукругу (они окружают Тамино с трех сторон). Действие сопровождается пением, что получает отражение и в хореографии. В музыке терцет дам строится на чередовании сольного и ансамблевого пения, поэтому у каждой танцовщицы в этом хореографическом эпизоде соответственно вокальной партии предусмотрены сольные и ансамблевые комбинации. Танцевальный язык их пластической композиции удачно сочетает в себе классические *pas* с акробатическими элементами: перекаты на полу, стойки на руках (ноги в шпагате), «мостики».

Хореографический портрет птицелова Папагено, который появляется в следующем эпизоде балета, сопровождается в музыке известной арией «Известный всем я птицелов». Хореографический текст вариации Папагено решен балетмейстером в соответствии с его комическим образом – он изобилует преимущественно разнообразными скачками, воздушными прыжками (*double rond de jambe en l'air saute, cabriole* вперед и назад...) и дополняется свободными движениями корпуса и рук.

Большой интерес представляет хореографическое решение сцены, в которой Тамино получает портрет Памины. Как известно, в опере певец поет, держа в руке небольшой портрет. Для того чтобы перенести в балет этот эпизод, главная задача которого показать нахлынувшую любовь Тамино к девушке, увиденной на портрете, хореограф «одушевляет» портрет.

Хореографическую композицию трио, в которой участвуют ведущий, Тамино и Памина, в музыке сопровождает ария Тамино с портретом «Какой волшебной красоты». Пластический язык всех участников этой композиции отличает своеобразный синтез классического танца и свободной пластики танца модерн, в элементы которого включены движения с сокращенной стопой, что передает чувственное проявление человека. Стоит отметить, что в хореографии все *pas* сопровождаются стремительным бегом, который в балете чаще всего выражает эмоциональное состояние героя, в данном случае – головокружение Тамино от нахлынувших любовных чувств к Памине.

Первое появление Царицы ночи сопровождается знаменитой арией «В страданных дни мои проходят», которая состоит из двух контрастных частей – *adagio* и *allegro*. Обе части «рисуют» портрет Царицы ночи и отражают ее дуальность.

Первая часть вариации Царицы ночи (она предстает в образе несчастной матери и пытается вызвать сострадание Тамино) состоит из классических комбинаций, движения которых выполняются преимущественно *en dehors* и сочетаются с «надломленными» поэмами. Во второй части (долго она скрывает свою сущность не в состоянии и, изменив интонацию, Царица призывает Тамино отомстить Зарастро) меняется характер музыки и танец становится более сильным, напористым, усложняется технически. Ее движения становятся более резкими, в танцевальных *pas* преобладают туры *en dedans*, что обычно в балете присуще отрицательным персонажам. Усиливая эмоциональное воздействие женский кордебалет, сопровождающий весь танец Царицы ночи.

Три волшебных мальчика появляются на верхней сцене с воздушными шариками в руках. Возможно, к такому решению балетмейстер пришел из-за того, что в оперном спектакле мальчики прилетают на воздушном шаре. Их сценический образ вызывает ассоциации с Пульчинеллой, одним из персонажей площадного театра комедии дель арте, столь любимого балетмейстером. Подтверждают догадку и их костюмы, которые состоят из курточек и штанишек разного цвета и белых колпачков.

Во второй картине обращает на себя внимание дуэт Памины и Папагено «Кто нежно о любви мечтает», написанный в форме простой куплетной песни и воспеваящий необыкновенную силу любви. Немецкий искусствовед Г. Аберт так характеризует данную сцену: «Для Моцарта соединение мужчины и женщины было также таинством, но он воспринимал его как бы от двух детских душ, невинной девы и наивного Папагено, как наполовину детскую игру, наполовину божественное предопределение» [1, 328-329]. Балетмейстер тонко почувствовал замысел композитора, поэтому в хореографии дуэта преобладают зеркально выполняемые позы, по большей части *attitude* вперед и назад, которые в балете обычно передают лирико-романтическое настроение.

Завершает первый акт сцена торжественного марша с хором. В ней задействовано большое количество артистов, которые располагаются на верхней и нижней сцене. В хореографии вся эта сцена приобретает налет ритуального священного действия, поэтому синтезирует в себе классические *pas*, свободную пластику стиля модерн и оригинальные находки балетмейстера. Как известно, в постановке

ке большое значение приобретает символизм: артисты в пластике своими телами словно копируют основные символы посвященных. Финальной сценой, завершающей первый акт, становится грандиозная танцевальная картина (на верхней сцене с участием кордебалета) представляющая «культурную группу», рисунок которой напоминает египетский барельеф.

Второй акт связан с частыми переменами места действия и состоит из семи картин. Музыка имеет более серьезный характер и отражает гуманистическую направленность.

В начале акта обращает на себя внимание хореографическое решение арии-монология Зарастро «О вы, Исида и Осирис». Образ Зарастро, по замыслу В.А. Моцарта, воплощает очень популярную в XVIII веке идею просвещенного монарха и является олицетворением мудрого начала жизни [7, 344]. По сюжету произведения, действие происходит в Египте, поэтому Зарастро ассоциируется с древним философом, мудрецом и его образ тесно связан с культом Исиды и Осириса. А потому действие в этой сцене композиционно развивается одновременно на двух сценических площадках. На верхнем красном помосте дует мужчины и женщины представляет собой танец древнеегипетских богов Исиды и Осириса.

На нижней сцене танцевальный монолог Зарастро насыщен хореографическими раи, которые напоминают изображения на древнеегипетских фресках — позы статичные, ноги и руки (кисти и стопы) находятся в прямом положении.

В арии-вариации «Каждый может наслаждаться» ярко представлен образ Моностагоса, который в балете является комическим и одновременно отрицательным персонажем. Низменная любовь мавра к Памяне противопоставляется возвышенным чувствам Тамино. Поэтому хореографической лексике Моностагоса присущи танцевальные комбинации, в которых акцент сделан на сочетании разнообразных прыжков и виртуозных переходов с одного движения на другое, а также грубых сосок по второй позиции.

Уникальную интерпретацию в балете получает комедийная сцена с участием Папагено. Птицелов желает только одного, чтобы у него была подруга сердца и бокал хорошего вина. Мысли Папагено передаются в опере арией «Найти подругу сердца», которая написана в духе народной песни и наполнена искрометным юмором. В балете ария птицелова принимает форму танца солиста в сопровождении кордебалета. После того как Папагено выпивает бокал вина, все его фантазии «оживают». Птицелов танцует в окружении девяти танцовщиц. В основу его вариации положен хореографический лейтмотив, характерный для его персонажа, который изобилует разнообразными скачками и воздушными прыжками. Кордебалет девушек «материализует» фантазии птицелова: пластика танцовщиц своими движениями напоминает марионеток, что органично переплетается с имитационно-подражательным танцевальным языком, напоминающим повадки птиц (прыжки saute, взмахи руками). Завершается композиция характерным для египетских танцев пластическим рисунком: танцовщицы из рук «создают» символ звезды.

Под звуки мелодии волшебных колокольчиков происходит радостная встреча Папагено с его возлюбленной Папагеной. Так описывает в своей книге встречу персонажей исследователь творчества Моцарта Г. Аберт: «Оба человека в птичьем облике рассматривают друг друга, сходятся, кружатся и, наконец, падают друг к другу в объятия» [1, 362]. Именно такими словами можно описать хореографическое решение дуэта персонажей: их танцевальной лексике присущи имитационно-подражательные движения, напоминающие повадки птиц. Мечта влюбленной пары — иметь много детей. В танце детей символизировать куклы.

Нестандартный подход демонстрирует балетмейстер и в хореографическом решении дуэта Тамино и Памяны «Чрез дым и пламя шли мы смело». Сцену испытания огнем и водой Бежар видит как путешествие на ладье¹ по подземному миру (от мира тьмы к миру света).

В хореографии наблюдается следующая картина. Действие развивается на двух сценических площадках. На верхней сцене представлен дуэт Исиды и Осириса. На нижней сцене, в центре, находятся Тамино и Памяна, которых обрамляют артисты кордебалета в легких оранжево-желтых мантиях. Под звуки флейты начинается танцеваль-

ное соло Памяны. Своим танцем она отдает дань древнеегипетскому богу подземного царства Анубису² (человек с головой собаки). Поэтому ее пластика основана на имитационно-подражательном танцевальном языке, копирующем движения животных. Все это сочетается с движениями pas de bourée suivi по I прямой позиции с руками, поднятыми вверх к «небу». Точно такие же элементы движений выполнят на верхней сцене танцовщиц (Осирис). По завершении своего соло, танцовщица присоединяется к Тамино. Артисты кордебалета выстраиваются цепочкой друг за другом и начинают движение по кругу, следуя за ведущей парой (Тамино и Памяной). Пройдя таким образом целый круг, девять танцовщиц уходят в углубление сцены, а на смену им выходит девять танцовщиц в синих туниках. Последующий эпизод является точным повтором предыдущего, за исключением танцевального соло под звуки флейты, в котором Памяна и Тамино меняются ролями (на верхней сцене происходит аналогичная смена ролей). Испытания завершены.

Влюбленные приветствуют под звуки ликующего хора, что возвещает их победу: Тамино и Памяна торжественно поднимаются по лестнице на красный помост и присоединяются к священной паре Исиды и Осириса.

Последняя картина характеризуется резким контрастом. Начинается действие зловещим квинтетом Царицы ночи, трех ее дам и Моностагоса, в завершении квинтета появляется Зарастро и все персонажи исчезают, кроме Царицы Ночи, которую он накрывает своим плащом, что является символом примирения сторон.

Под звуки торжественного ликующего хора «Разумная сила в борьбе победила», спектакль завершается монументальной пластической картиной, которая напоминает собой величественный ритуал. На фоне красного фона сияет двойная звезда общества массов. Все солисты обрамляют пятиконечную звезду, которая светится в центре сцены, внутри этой звезды на животле лежит рассказчик. Дуэт Исиды и Осириса находится в центре красного помоста. Артисты кордебалета парами располагаются по полукругу и своими телами копируют символы посвященных.

Заключение

Обобщая сказанное, подчеркнем: главной причиной, побудившей Бежару обратиться к музыкальному тексту оперы «Волшебная флейта», явилась, прежде всего, гениальная музыка Моцарта. Этому же способствовало наличие философской идеи, заложенной в либретто оперы и столь приятной флейтой для балетмейстера. Как известно, большинство спектаклей, созданных французским хореографом «пропитаны» философским смыслом.

Одним из факторов, повлиявшим на выбор балетмейстера, послужило особенное строение оперы — сочетание в ней «sing» (музыкальное начало, пение, танец) и «spiel» (театральная драматургия, зрелищность, игра). Как представляется, такое строение оперы наилучшим образом благоприятствует переложению на язык танца. В музыкальной партитуре оперы заложен яркий драматургический конфликт, в ней преобладают завершённые по форме музыкальные номера, музыкальная партитура пронизана австрийской народной несомненно. Как известно, именно песенные жанры наиболее близки танцевальным ритмам.

Оставив в неприкосновенности музыкальный текст и либретто оперы, балетмейстер создает особую форму пластического спектакля, в котором органично сочетаются разные виды искусства.

Пластическая интерпретация спектакля, созданная на основе оперы Моцарта, явилась основой для создания глубокой по содержанию постановки. Подтверждением этому является тот факт, что балет «Волшебная флейта» до сих пор сохранен в репертуаре труппы и пользуется неизменной популярностью у зрителей.

Оксана ГАСНИКОВА

Примечания

1. Ладья имела специальное назначение для путешествия в потустороннем мире. Египтяне верили, что солнце движется по небу в подобной ладье, а ночью пересаживается уже для путешествий по подземному царству.

2. Анубис — один из почтенных богов Древнего Египта. Анубис был чрезвычайно древним божеством и являлся хранителем и защитником мертвых.

3. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: преромантизм / В.М. Красовская. — Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение, 1983. — 431 с.

4. Поликарпов О.В. Балетмейстер XX века: Индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: учеб. пособие / О.В. Поликарпов. — Владимир: Изд-во ВлГУ, 2013. — 202 с.

5. Черная Е. Моцарт. Жизнь и творчество / Е. Черная. — М.: Музыка, 1966. — 390 с.

6. Bejart M. «La flûte en chanté»: en pref. letter à Alain Duault par Maurice Bejart / Alain Duault. — Paris: Michel, L'Avant — Scene, 1982. — 155 p.

7. Bejart, Alain Danser le XX-e siècle/Bejart, Pref. Leopold Sedar Senghor, Recit Jacques Franc, Textes Maurice Bejart et al.; Conception et phot. Alain Bejart. — Anvers: Fomdec Mercator, 1977. — 283p.

Литература

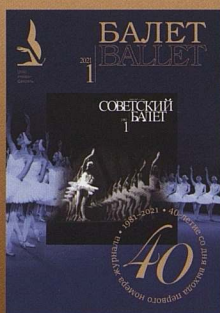
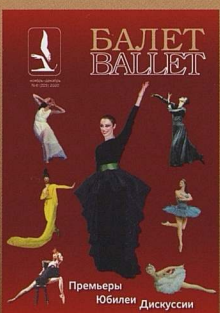
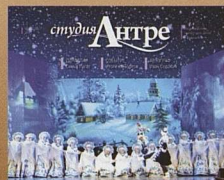
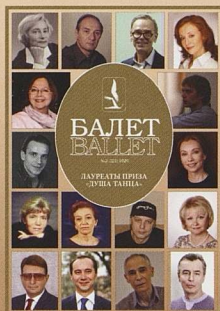
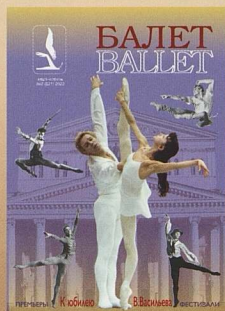
1. Аберт Г. В.А. Моцарт / Г. Аберт. — М.: Музыка, 1987. — 544 с.
2. Гасникова О.В. К вопросу о трансформации оперы в балетный спектакль (на примере творчества русских и западноевропейских хореографов) / О.В. Гасникова // Художественное образование и наука. — 2020. — (122). — С. 110.
3. Ермакова О.А. Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века: Творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера: дис. канд. искусствоведения. — СПб.: Гуманит. ун-т профсоюз, 2003. — 237 с.
4. Игнатов В.М. Юбилей лозаннской группы. «Волшебная флейта» Бежара-Моцарта / В.М. Игнатов // Балет. — 2018. — № 3 (210). — С. 32-35.

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: Москва 119002 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



Мягкая
флисовая
подкладка

Регулируемая
затяжка

Укрепленная пятка
не даёт сапожкам
сминаться и слетать

Резинка дополни-
тельно удерживает
стопу на месте

Супергибкая
износостойкая
стелька

САПОЖКИ ДЛЯ РАЗОГРЕВА

Укороченная версия нашего бестселлера. Супергибкая стелька и новая комфортная резинка с фиксатором. Пятка сконструирована так, чтобы предотвратить соскальзывание. В этих сапожках удобно подготовить новые пуанты к работе — благодаря естественному теплу стоп коробочка с легкостью адаптируется к стопе.

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

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