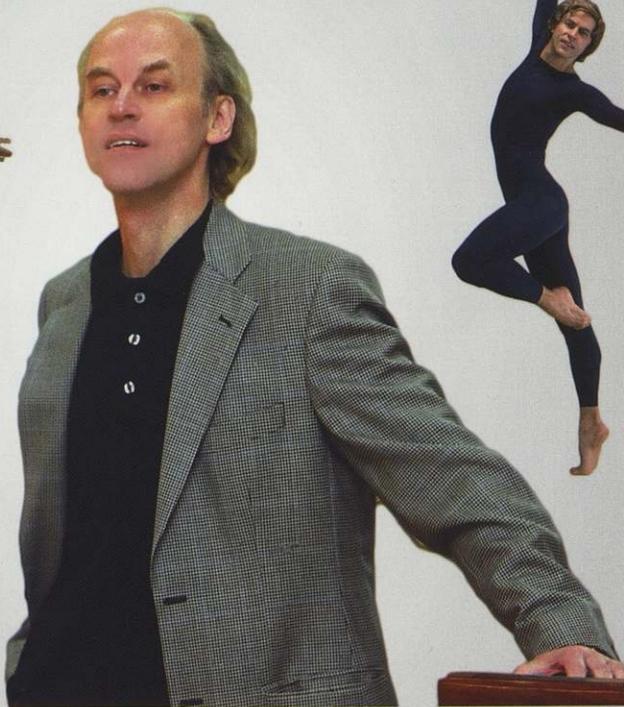




БАЛЕТ

BALLET

июль-октябрь
№4-5 (229-230) 2021



Выпускной концерт Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой

Репортаж в объективе фотохудожников

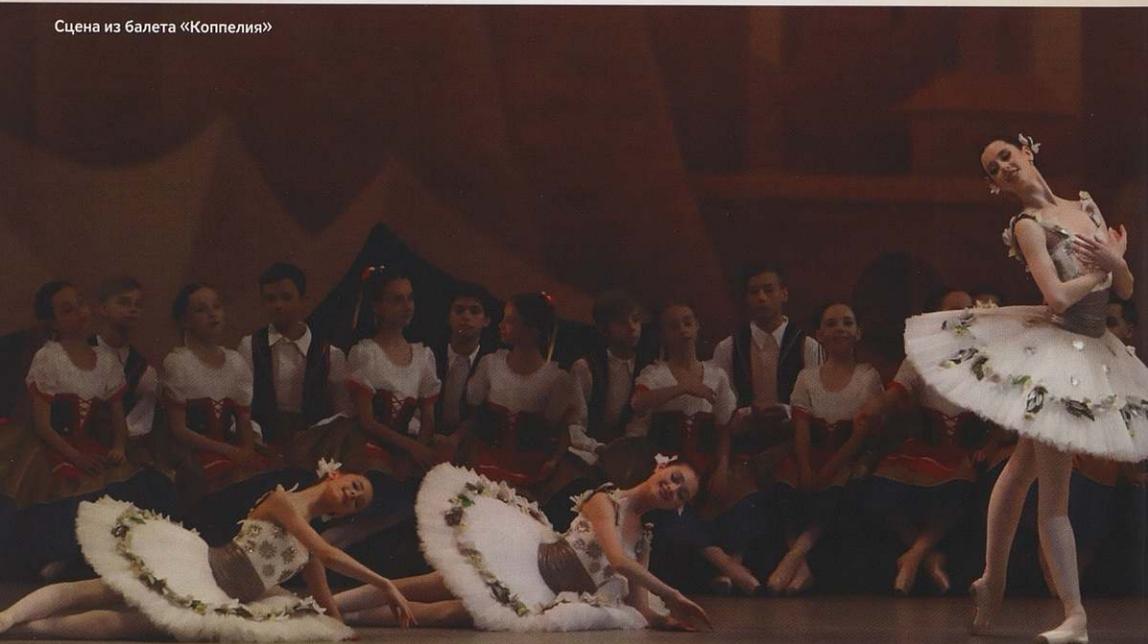
Выпускающие педагоги:

М.А. Грибанова, Ю. А. Касенкова, Ф. Миоцци, М. Ш. Еникеев

«Наяда и рыбак»



Сцена из балета «Копеллия»



М. Чернявская – Сванильда и А. Осетров – Франц. «Копеллия»



«Консерватория»



Фото Андрея Лушпы





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
июль-октябрь
№4-5 (229-230) 2021
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ BALLET

Учредитель
Федеральное государственное
бюджетное учреждение
культуры «Федеральная дирекция
музыкальных и
фестивальных программ
«РОСКОНЦЕРТ»



РОСКОНЦЕРТ

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Ю.П.БУРЛАКА
Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
О.В.ГОНЧАРОВА
(заместитель главного редактора)

А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.А.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ
Г.М.АПАНАЕВА
С.Р.БОБРОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
С.Ю.ЗАХАРОВА
А.В.ЗИНОВ
К.А.ИВАНОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
В.Г.КИКТА
М.Ф.КУКЛИНА
М.К.ЛЕОНОВА
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
К.С.УРАЛЬСКИЙ
В.Г.УРИН
С.А.УСАНОВ
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Е.А.ЩЕРБАКОВА
Б.Я.ЭЙФМАН

ВЫПУСКНОЙ

- 1** Выпускной концерт Академии Русского балета
имени А.Я. Вагановой
Фоторепортаж Андрея ЛУШПЫ

ЮБИЛЕИ

- 4** **О.Гончарова.**
С днем рождения, Маэстро!
К 75-летию *Бориса Акимова*

ПРЕМЬЕРЫ

- 10** **А.Лукина. Хара Саһыл:**
концепт природа – человек

ФЕСТИВАЛИ

- 13** **А.Максов.**
Пластика
возвышенных
мыслей

- 16** **Т.Вольфович.**
Запад себя представил,
ждем Восток

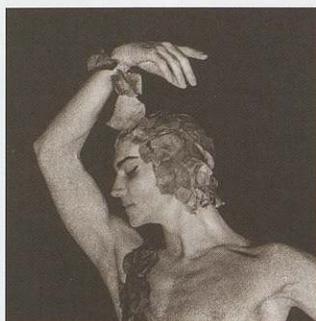




РОСКОНЦЕРТ

ИМЯ В ИСТОРИИ

- 18** **Вчера и сегодня в балете**
К 85-летию *Мариса Лиены*



ПРАЗДНИК ТАНЦА

- 24** **В.Уральская. Алтай встречает друзей**

ХУДОЖНИКИ О БАЛЕТЕ

- 26** **Ю.Мальцев. Музыка танца**
О Нелли Ганрио (Самуйловой)



ЛЕГЕНДА БАЛЕТА

- 28** **М.Шакирзянов. Легенда о любви**
К 95-летию *Нинель Юлтыевой*

КАФЕДРА

- 30** **Д.Любимов. «Шехеразада» в Париже (1910)**
и «Шахерезада» в Перми (2019):
диалог на балетной сцене

Адрес редакции:

119002, Москва, Арбат, дом 35
тел.: (495) 688-24-01, (495) 684-33-51
e-mail: balletmagazine@mail.ru

Юридический адрес журнала:

101000, Москва,
Архангельский переулок,
дом 10, строение 2

Над номером работали:

Т.В. ВОЛЬФОВИЧ (Ответственная за выпуск)

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

Э.И. ВАСИЛЬЕВА (Технический редактор)

М.И. БАСАРГИНА (корректор)

Редакция:

М.В. БАРАНОВА,
О.Ю. ПАНФЕРОВА

Отпечатано в типографии:

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

Номер заказа 02459-21
Тираж 600 экз.

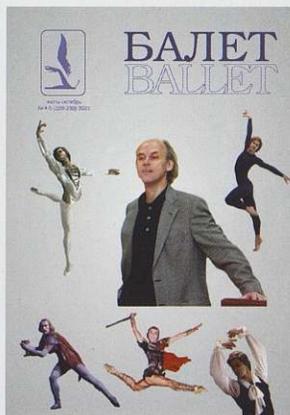
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации

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.

На первой странице обложки: Борис Акимов



С днем рождения, Маэстро!

В этом году празднует юбилей легендарный танцовщик и педагог Борис Борисович Акимов. Ему исполнилось 75 лет, 55 из которых прошли в Большом театре.

Бориса Акимова знают как одного из представителей звездной команды Большого в период «Золотого века» Юрия Григоровича и педагога, чей класс в театре уже много лет остается самым популярным. Но это слишком сухая характеристика для личности его масштаба. Он дает уроки по всему миру, пишет стихи и сочиняет музыку, преподает, руководит хореографическим училищем «Гжель» и успевает делать еще

массу самых разнообразных дел. А главное – то, с каким обожанием относятся к нему ученики, которых, принимая во внимание его долгую педагогическую жизнь, вряд ли получится сосчитать, – то, как теплеют глаза у артистов при упоминании имени учителя. Репутация человека и профессионала – пожалуй, вот его высшее достижение в жизни.

Акимов пришел в балет поздно, в 12 лет, зато до этого успел многим позаниматься: был чемпионом Москвы по фигурному катанию – сразу в парном и одиночном видах, серьезно занимался в музыкальной школе по классу баяна, перепробовал все возможные кружки. В хореографическое училище он основательно опоздал, но на счастье там был набор в экспериментальный класс, где мальчики учились только шесть лет. И здесь случилось, пожалуй, главное чудо в его жизни – встреча со СВОИМ педагогом, Еленой Николаевной Сергиевской.

По свидетельству Бориса Борисовича: «Сергиевская с самого раннего возраста готовила меня не только как танцовщика, а как своего последователя. Она говорила, что если педагог вырастит хотя бы одного ученика, то это уже великое дело. И, видимо, заметила во мне что-то с самого начала. Со второго класса она стала создавать такие ситуации: говорила, что ее срочно вызывает директор, а меня просила продолжать класс. Говорила: «Давай, давай, урок тот же, что вчера». Бросала меня выплывать. Потом она призналась, что никуда не ходила, а просто ждала в коридоре. Видимо, тогда уже разглядела во мне свое продолжение».

Научив класс всему, что могла за четыре года, Сергиевская мечтала передать мальчиков в мужские руки, понимала, что только действующий танцовщик может научить их дальнейшей технике. И ей удалось уговорить взять класс Мариса Лиепу! Так на следующие два года Борис Акимов стал его учеником. Это тоже стало важным опытом, в том числе потому, как ни парадоксально, что востребованный артист был вынужден часто пропускать занятия. Нередко он заходил в зал лишь для того, чтобы сообщить, что должен уйти. А проводить урок он поручал... Борису Акимову.



Юноша. «Шопенiana»



Князь Курбский.
Балет «Иван Грозный»

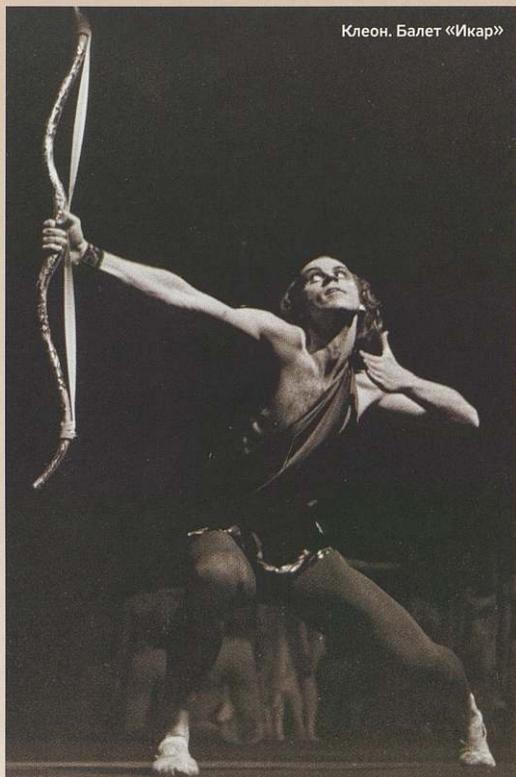
«И это сыграло в мою пользу. Когда я пришел в театр, бывало, Алексей Николаевич Ермолаев заболел, и я давал за него уроки. Распространилась молва, что я могу давать классы, и меня часто об этом просили».

На своем пути «от солдата до генерала» Акимов перетанцевал все кордебалетные партии, выходил на сцену почти каждый день. Первыми на него обратили внимание Наталия Касаткина и Владимир Васильев. Они тогда решили ввести новый молодежный состав в современный балет «Геологи» и пригласили на главную партию молодого артиста. Этот балет стал его первой крупной работой, открыв окно в сольную карьеру.

Следующее предложение поступило от самой Майи Михайловны Плисецкой. Ей нужен был партнер на роль Ивана в балете «Конёк-Горбунок», и молодой высокий способный танцовщик подходил для этой партии как нельзя лучше. Акимов с удовольствием вспоминает об этой работе: «Вошел на первую репетицию с трепетом и волнением, но она создала такую хорошую человеческую атмосферу, с юмором, что работать было легко». Затем была интересная работа с Олегом Виноградовым над балетом «Асель».



Павел Первый.
Балет «Поручик Киж»



Клеон. Балет «Икар»

для актера – когда на тебя ставят роли, когда ты участвуешь в потрясающих премьерах».

Акимов танцевал с выдающимися партнершами: Мариной Кондратьевой, Раисой Стручковой, Майей Плисецкой, Ниной Тимофеевой, Ниной Сорокиной, Наталией Бессмертной, Мариной Леоновой, Людмилой Семенякой, Аллой Михальченко, Светланой Адырхаевой и многими другими.

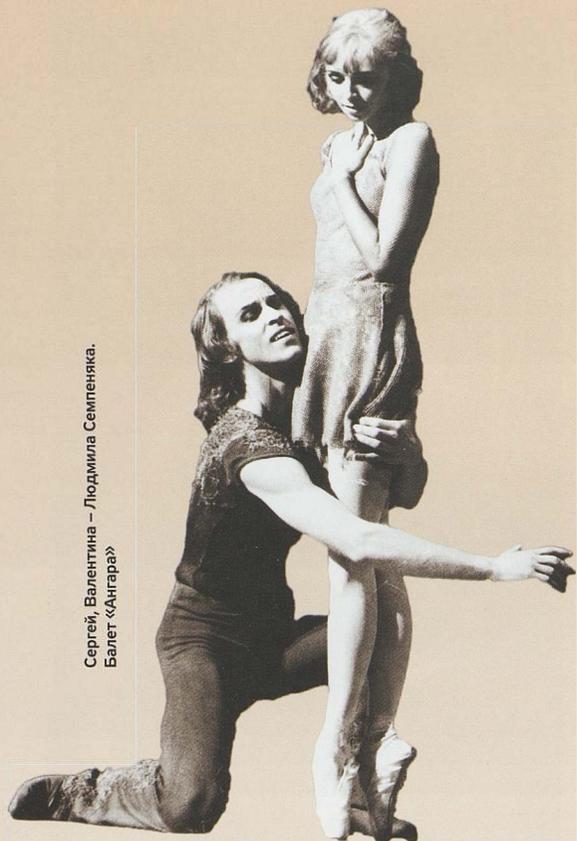
А тем временем, параллельно с громкой исполнительской карьерой, шла непрестанная педагогическая работа. Акимов постоянно учился и учил, набирался мастерства отовсюду и азартно им делился. Учился и преподавал 10 лет в ГИТИСе, вел классы на гастролях. В 1989 году Юрий Григорович предложил Акимову стать официальным педагогом театра, продолжая при этом танцевать. Таким образом, он дал ему возможность плавно и безболезненно перейти из одной профессии в другую.

В том же году его пригласили давать уроки в театре Ковент Гарден. И вот уже тридцать с лишним лет Борис Борисович каждый год приезжает в Лондон. Нарушилась эта история только из-за пандемии, но его там по-прежнему с нетерпением ждут. Весь Лондонский Королевский балет вырос на его глазах и на его классах.

Со временем на уроки Акимова в Ковент Гарден стали приезжать со всей Европы, приглашать в другие театры, и постепенно маэстро «завоевал весь мир». Где он только ни работал – Гранд Опера, Ла Скала, театр Копенгагена, Гамбургский театр Джона Ноймайера, Монте Карло, Мюнхен, Базель, Токио, Амстердам... Преподавал в балетных труппах, школах, читал лекции. Много времени проработал в Японии, где ему даже предлагали возглавить Национальный балет Токио. Предложение Борис Борисович не принял, тем не менее, на свой юбилей получил от императора Орден Восходящего солнца за вклад в культуру Японии.

А дальше Борис Акимов стал одним из главных действующих персонажей самого, пожалуй, триумфального периода в истории Большого театра – «эпохи Григоровича»! Среди его лучших ролей – такие как Красс в «Спартаке», Злой Гений в «Лебедином озере», Князь Курбский в «Иване Грозном», Сергей в «Ангаре».

«Григорович взял меня в свою обойму. Я был совсем молодым среди тех, кого он отобрал. Там были уже мэтры – Васильев, Лавровский... Когда началась постановка «Спартака», мы вместе с Марисом репетировали Красса – учитель и ученик. Была даже статья с таким названием в журнале. У Юрия Николаевича работать было огромным счастьем, самое дорогое

Сергей Валентина — Людмила Семпьяка.
Балет «Ангара»

Зато принял, хоть и не сразу, предложение возглавить балет Большого театра, успев сделать много интересного на посту художественного руководителя. За четыре года работы он восстановил «Лебединое озеро» в редакции Юрия Григоровича, а также его «Легенду о любви» и «Раймонду», пригласил Ролана Пети поставить «Пиковую даму», провел много гастролей, в том числе первую за 15 лет поездку труппы во Францию. С его легкой руки появился в репертуаре спектакль Алексея Ратманского «Светлый ручей».

Одновременно — был ректором Московской Академии хореографии, сменив легендарную Софью Головкину, которая была директором, еще когда он сам учился в училище. Затем там же служил художественным руководителем.

Когда умер основатель хореографического училища «Гжель» и его хороший друг Владимир Захаров, Акимов принял предложение стать художественным руководителем его детища. Он по сей день работает в школе и с необыкновенной гордостью и любовью рассказывает о ее успехах: о том, как удалось открыть три отделения — классического, народного и современного танца, о том, что их выпускники работают в лучших театрах, включая Большой, и какие замечательные концерты у них проходят!

«Бывает, что известные люди привязывают себя к той или иной школе, дают имя, а сами не ходят туда неделями, месяцами и годами. Я так не могу. Когда ты приходишь в детское учреждение, надо работать! Конечно, я и в театре работаю, каждое утро даю класс, но руководство училища идет мне навстречу — мы с ними очень четко планируем мое расписание. И в этом плане администрация идет мне навстречу. Это позволяет мне постоянно участвовать в работе».

Борис Борисович преподает в Государственной академии славянской культуры, читает лекции по русскому балетному классическому наследию, преподает педагогику и дуэтный танец. В марте получил звание профессора.

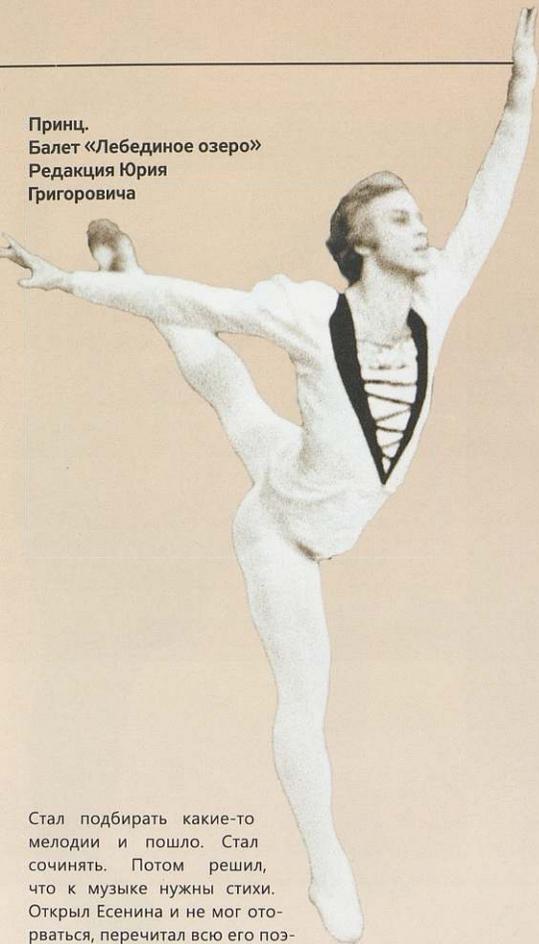
А еще в его жизни есть музыка! Его страсть и спасение.

«Музыкой я увлекся, начав между репетициями играть на фортепьяно. В театре ведь в каждом зале стоят инструменты.

С Натальей Бессмертной. Па де де «Фестиваль цветов в Чинзано»



Принц.
Балет «Лебединое озеро»
Редакция Юрия
Григоревича



Стал подбирать какие-то мелодии и пошло. Стал сочинять. Потом решил, что к музыке нужны стихи. Открыл Есенина и не мог оторваться, перечитал всю его поэзию, услышал в его стихах музыку. Приезжал в театр пораньше и до урока сочинял в зале за роялем, в перерывах, после репетиций. Это был лучший период в моей жизни, потому что была такая увлеченность, такое желание! Музыка и стихи отвлекали меня от многих, мягко говоря, трудных моментов, которые есть в театре».

Результатом этой увлеченности стала пластинка из 9 песен на стихи Есенина, записанная с Оркестром русских народных инструментов Николая Некрасова. Затем к столетию поэта Борис Акимов поставил в Большом театре концерт, для которого также написал музыку. Этот вечер шел потом в зале Чайковского. А еще был уникальный проект под открытым небом на родине Есенина, в селе Константиново.

Празднование юбилея Бориса Акимова запланировано на осень. К сожалению, планировать в наше время – неблагоприятное занятие. Тем не менее, идей у него много. Не стоит загадывать, что получится в этот раз, зато прошлый его юбилейный концерт до сих пор вспоминают с восторгом. Тогда, пять лет назад, главным сюрпризом maestro стал его собственный выход на сцену. Он появился в Классе-концерте среди своих учеников. Стройный и элегантный, темпераментный и азартный, в прекрасной форме, невероятно, но он был по-настоящему равным среди лучших, без скидок на возраст. В этот раз, в свои 75, он по-прежнему готов выйти на сцену и станцевать.

Рядом с этим человеком начинаешь подозревать, что ему досталось некое секретное знание, подарившее вечную молодость, энергию, жизнерадостность, легкость, свет, талант! Его хочется разгадывать. Возможно, его главная сила в беззаветной любви ко всему, что он делает? К профессии, которой он без-

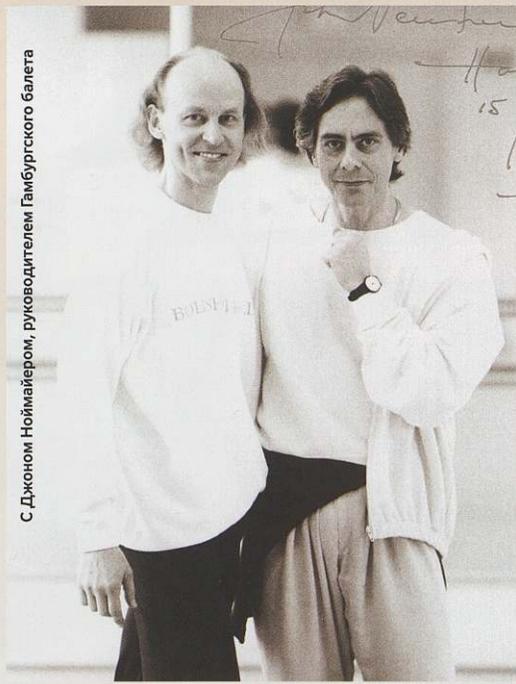
С Роланом Пети



умно увлечен уже целую жизнь. К музыке. К ученикам, постоянно удивлять которых для него дело чести.

Разве может зависеть от возраста человек, который рассказывает: «Постоянно нужно придумать что-то новое, показать, что ты находишься в движении. Все время нужно чем-то удивлять. Каждый раз готовлюсь, включаю мозги, кажется, иногда, нахожусь в тупике, все по кругу. И вдруг находишь лазейку, и все, и повело, глаз загорелся, это такое счастье!»

С Джоном Ноймайером, руководителем Гамбургского балета



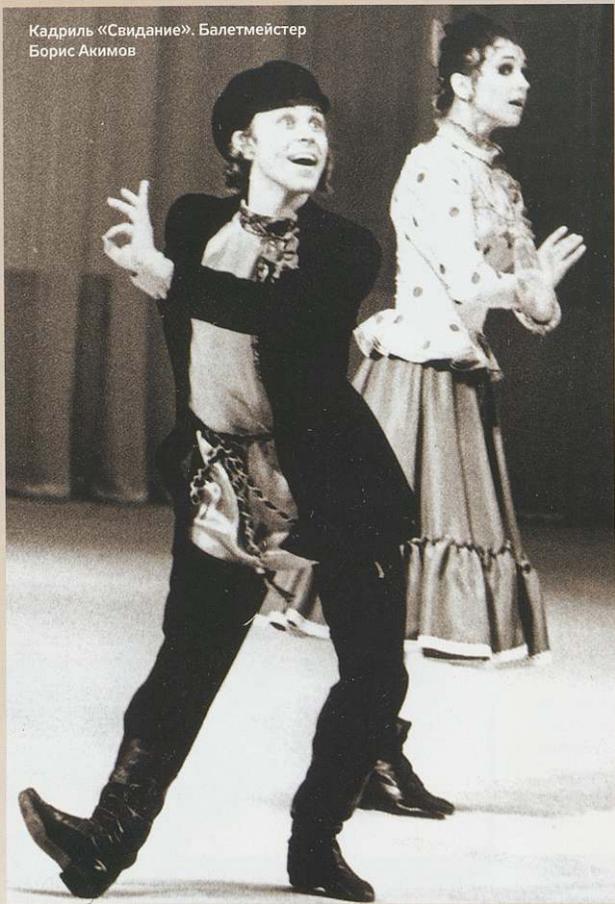
Нет сомнений, что он еще обязательно много раз всех удивит.

А пока:

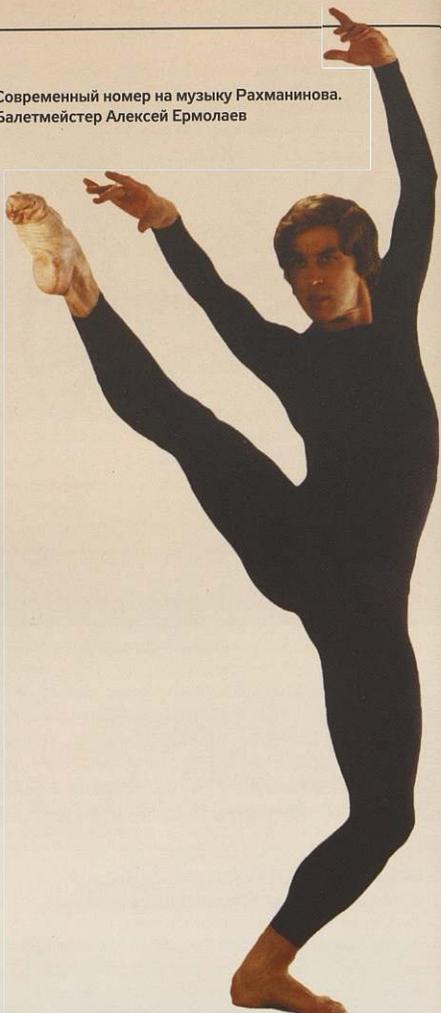
С днем рождения, maestro! Оставайтесь неразгаданным! Оставайтесь непостижимым!

Ольга ГОНЧАРОВА
Фотографии из архива Бориса Акимова.

Кадриль «Свидание». Балетмейстер
Борис Акимов



Современный номер на музыку Рахманинова.
Балетмейстер Алексей Ермолаев



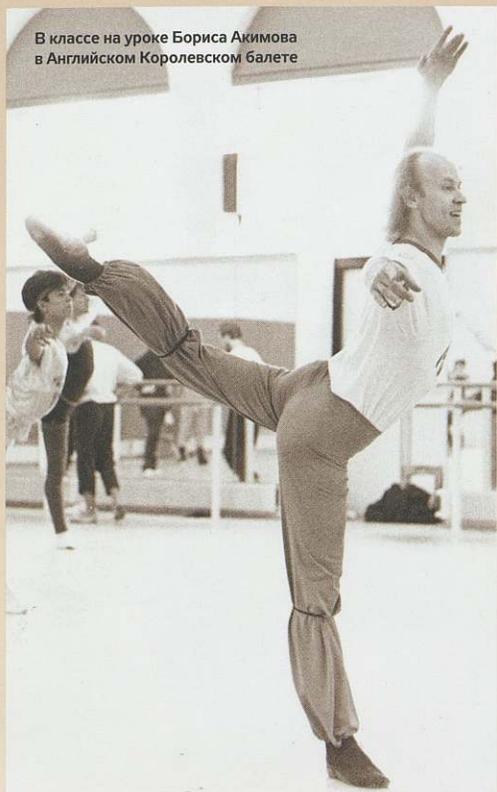
Злой Гений.
«Лебединое озеро».
(редакция
Ю. Григоровича)



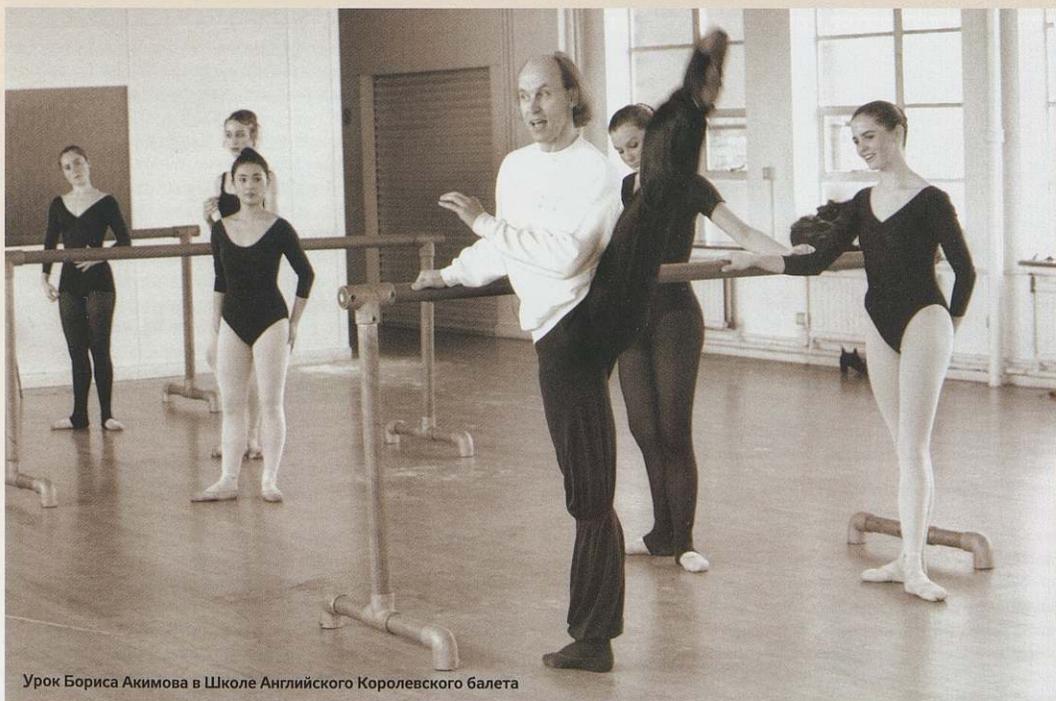
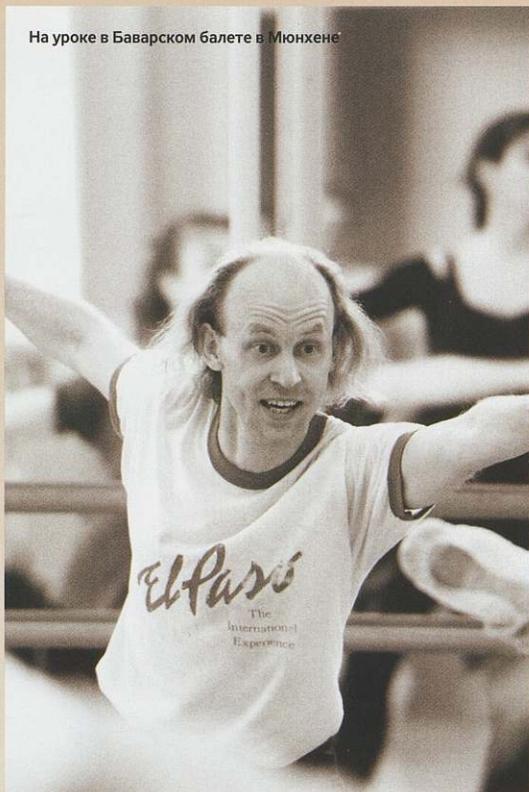
Иванушка.
Балет
«Конёк-Горбунок»



В классе на уроке Бориса Акимова
в Английском Королевском балете



На уроке в Баварском балете в Мюнхене



Урок Бориса Акимова в Школе Английского Королевского балета

ХАРА САҢЫЛ: КОНЦЕПТ ПРИРОДА – ЧЕЛОВЕК

Традиционная культура – не музейный экспонат. Это возрождающаяся, самообновляющаяся система, живой организм, являющийся одним из факторов национального самосознания. Одним из механизмов ревитализации, актуализации и адаптации традиционной культуры – в наше время является профессиональный театр.

Национальный театр танца Республики Саха (Якутия) им. С.А. Зверева-кыыл Уола 25 декабря 2020 года представил премьеру спектакля «Хара саһыл» по мотивам одноименной драмы С.А. Зверева-Кыыл Уола в необычном доселе формате киноверсии. Композитор – Николай Михеев, либретто и режиссер-постановщик Костас Марсаан, хореограф-постановщик Светлана Бессонова, художник-постановщик Екатерина Шапошникова, дирижер-постановщик Николай Петров.

Зверев сочинил драму «Хара саһыл» (Черная лиса) на основе народной легенды, которая повествует о трагедии, произошедшей во второй половине XVII века между несколькими богатыми родами. Распри и убийства происходят из-за дележа богатства в виде драгоценных и дорогих мехов между знатными родами. Черная лиса в прошлом высоко ценилась у якутов, являясь символом богатства, роскоши, успешности, удачи.

Режиссер и автор либретто спектакля Костас Марсаан, успешно осуществив киноверсию спектакля, углубив и раскрыв новые грани танцевальных образов и хореографического текста. Съемка с пяти камер создала ощущение объемности действия, раскрыла разнообразие ракурсов танцевального языка, показала новые грани пластики и танца. Крупный план приблизил и раскрыл для зрителя тончайшие детали эмоций и переживаний артистов, показал всё богатство гаммы их актерского мастерства. Съемка сверху раскрыла необычность и оригинальность балетмейстерских приемов.

Безусловно, кинофильмы, киноверсии хореографических спектаклей в перспективе будут востребованы зрительской аудиторией, не говоря уже о том, что кинофильм во много раз увеличивает количество зрителей. Кинофильм как форма – будет способствовать трансляции произведений сценического искусства на основе самобытных этнических традиций в мировое культурное пространство.

Новый подход прослеживается и в гармоничном сочетании элементов традиционного якутского танца с современным. Хореограф Светлана Бессонова создала оригинальную интерпретацию традиционной якутской хореографии на стыке традиционного и современного танца. Выразительный, во многом символический язык танца – глубоко отражает весь драматизм сюжета. Язык танца в спектакле лаконичен, содержателен, символичен и выразителен. Можно сказать, что в спектакле четко прослеживается тонкий и деликатный подход к лексике якутского танца. Пластическая характеристика героев отличается точностью, яркостью, выразительностью и глубиной передачи образов.

В первой и во второй картинах – танцы поставлены в традиционном стиле. Лисята представлены в графическом зверевском стиле танца «Узоры». Здесь удачно найден символический образ посредством «танцующих» атрибутов в руках девушек.

Черная Лиса (исп. Саскылана Аржакова) совершает материнское благословение своих лисят, исполняя «Тоҕус мэна

Сцена отказа от торга из картины «Дом Салбантая»
Сюрюк Салбантай – Сергей Алексеев
Дочь Салбантая – Виолетта Ноговицына



хамсаньыта», т.е. девять символических, священных движений, которые были выведены сунтарцами из танцев С.А. Зверева, где также использованы разработки и расшифровки зверевских движений из книг доктором искусствоведения, профессором А.Г. Лукиной.

Охотник Бетюкой крадет лисят. Боль и горе разрывают сердце Черной Лисы. Ее танец это отчаяние, смятение, потерявших детей Матери-Лисы. Неустрашимый дух удаганки-шаманки вселяется в нее, и она решительно настраивается во что бы то ни стало найти и спасти своих лисят. Лису поддерживает сама природа, деревья, растения. Юноши с палками в руках ассоциируются с деревьями. Лиса и деревья – всё это единое – это природа. Охотник (исп. Эдуард Жирков) показывает силу, ловкость и спорность в охоте, но напад на след лисят, идет напролом, валит, рушит деревья, разрушая природу.

Вторая картина также решена в традиционном стиле. Удачливые охотники забивают медведя. По законам предков охотники совершают алгыс – заклинание и прошение удачной охоты у хозяина тайги Баай Байаная. Взявшись за плечи, они стремительно несутся по кругу, по ходу солнца, имитируя бег лошади, превращаясь в сыновей божества Дьесегей Айыы, покровителя конского скота.

Архаичный танец в кругу имеет глубокий смысл в ритуалах плодородия и благополучия у якутов. Этот ритуал является наиболее древним проявлением умилостивления убитых зверей. Охотники добывают зверей не по злему умыслу, а согласно наделению добычей хозяином тайги для выживания людей.

По поводу удачной охоты устраивается праздник Курум. Женщины убажуют, угощают медведя, а затем и всех гостей. В это время хвастливый охотник рассказывает всем как пой-

Картина первая – Природа.
Черная Лиса – Саина Винокурова



мал лисят. Праздничная атмосфера передается в танце радости и молодости дьэирэнкэй. Богатый тойон Дьаранха объявляет танцевальное состязание (исп. Семен Дьяконов). Искусному танцюру Дьаранха обещает денежное вознаграждение.

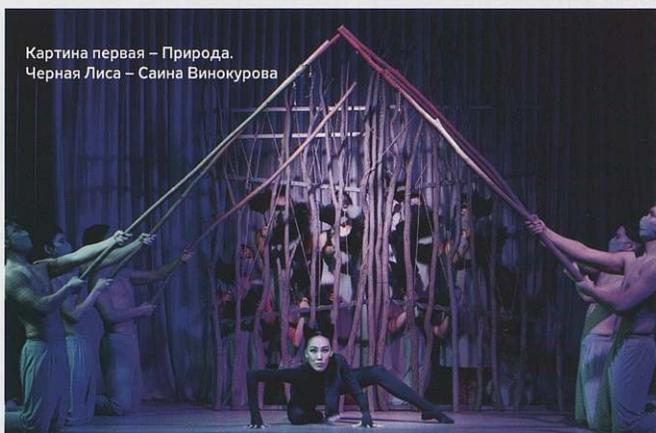
Хореограф использовал несколько устоявшихся вариантов дьэирэнкэй. Но также сочинил новые, интересные варианты, что внесло в танец динамичность и экспрессию. Из-за отказа охотника Бетюкюйя уступить ему лисят, Дьаранха убивает охотника. Это убийство запускает трагедию нескольких родов.

В третьей картине действие переносится в наше время. Дьаранха приносит богатому Сюрюк Салбантаю лисят. Избалованная дочь Салбантая желаает шубу из черной лисы, она заморожена блестящим коробом, сулящим роскошь и несметные богатства. Дьаранха за лисят просит большие деньги. Салбантай богат, но деньги, требуемые Дьаранха чрезмерны.

Разгорается ссора между Дьаранха и Салбантаем. Танец раздора экспрессивен, агрессивен, выразителен. Артисты Семен Дьяконов-Дьаранха и Сергей Алексеев-Салбантай – глубоко раскрыли характеры своих героев, их цинизм, жестокость и хитрость. Слуги Салбантая избивают плетью Дьаранха до смерти. Медный короб и восемь лисят переходят к Салбантаю.

Зависть к ценной добыче приводит в дом Салбантая гордого богача Кыччаанай. Он мечтает взамен лисят получить богатство

Картина первая – Природа.
Черная Лиса – Саина Винокурова



и титул. Кыччаанай обещает Салбантаю горы золота, но получает отказ.

Происходит кровопролитный бой. В финальной картине довольный князь Кыччаанай перекладывает лисят из серебряного короба в золотой. Богатый тойон карабкается высоко по лестнице к желанному богатству, но вдруг всех людей охватывает жажда власти, возникает перепалка. У людей словно затуманился разум. Все начинают карабкаться по лестнице вверх к богатству, роскоши. Лестница является символом безудержного стремления к богатству.

Сцена торга Албын Дьяранха с охотником Бетюкой
Охотник Бетюкой – Эдуард Жирков
Албын Дьяранха – Семен Дьяконов



Лиса в мгновение ока разрушает лестницу безумия. Ударами в невидимый бубен она «расчищает» от скверны дорогу в светлое будущее, очищает мир и окружающую природу своим благословением. Черная Лиса оживляет своих лисят, защищая их от зла и агрессии.

Артисты языком современного танца создали яркие образы людей, любой ценой стремящихся к богатству, роскоши, превосходству над всеми. Альберт Никитин – Кыччааная, Семен Кузьмин – Сын Кыччааная, Эдуард Жирков – охотник Бетюкой, Семен Дьяконов – Албын Дьяранха, Сергей Алексеев – Салбантай, Виолетта Ноговицына – Дочь Салбантая, – великолепный ансамбль артистов. Яркие, выразительные, экспрессивные, страстные, гротескные образы свидетельствуют о зрелом уровне актерского мастерства, тонкое чувство стиля и характера якутского танца, крепкая техника танца, умение раскрыть сложные мужские характеры, органичность в подаче традиционного и современного в танцевальных образах характеров героев.

Режиссерские находки тонких деталей и нюансов в разработке характеров героев углубляют смыслы танцевальной образности. Сильная линия образа Черной лисы в исп. Саскылыны Аржаковой означает всеобщую человеческую трагедию, скорбь и тревогу. Ее образ – стержень спектакля.

Музыка спектакля точно отражает этнические особенности, соответствует темпо-ритму национального пения тойук, в соответствии с психологией и менталитетом саха. Она тонко передает национальный характер.

Отсутствие бравурности в музыке даже в самых критических сценах агрессии, отсутствие гипертрофированного пафоса в сценах торжества, отсутствие стереотипного искусственного нагнетания трагических моментов, – все это признаки этнической музыкальной эстетики. Ее негромкое звучание, даже приглушенность, тем не менее, акцентирует трагизм ситуаций. Латентность трагических ситуаций подчеркивает опасность, непредсказуемость ситуации, и это свойственно характеру якутов.

Декорация отличается лаконичностью и минимализмом, что способствует концентрации внимания на действенной линии

Сцена безумия
с золотым коробом



сюжета и образы героев. Костюмы также лаконичны и во многом символичны. Эффектные костюмы артистов в современной части спектакля, они передают дух, темп и ритм времени.

Безусловно, спектакль «Черная лиса» стал адаптированной формой отражения вечной борьбы добра и зла языком якутского танца. Действие спектакля отличается лаконичностью мизансцен и танцевальных фрагментов, что позволило сконцентрировать внимание зрителя на идее и смысле.

Надо отметить то, что Национальный театр танца Республики Саха (Якутия) в последние годы поставил ряд актуальных спектаклей философского плана, созвучных духу нашего времени, отражающих языком танца темы и сюжеты современности, удачно сочетая их с традиционными мировоззренческими и духовными воззрениями якутов.

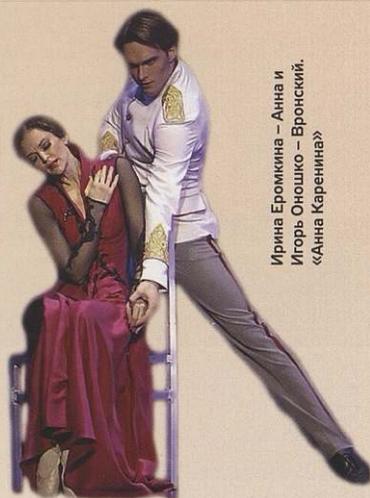
Такая тенденция в творчестве театра танца радует и обнадеживает. Поиск новых форм и нового языка национальной хореографии продолжается.

Ангелина ЛУКИНА
Фото Германа СОКОЛЬНИКОВА

ПЛАСТИКА

ВОЗВЫШЕННЫХ МЫСЛЕЙ

Минчане и гости белорусской столицы – те, кто любят хореографическое искусство, смогли решительно обогатить свою коллекцию впечатлений. За короткий период здесь произошли два важных события: Белорусская государственная хореографическая гимназия-колледж традиционно со сцены Большого театра Республики отчиталась о достижениях воспитанников итоговым концертом года, а вслед, на той же сцене, в законные права вступил уже полюбившийся публике фестиваль «Балетное лето в Большом».



Ирина Ерошкина – Анна и
Игорь Оношко – Вронский.
«Анна Каренина»

В программе школьного концерта были заняты воспитанники разного возраста – от учеников седьмых классов, как, например, в полонезе и мазурке «Пахиты», до старшекурсников. Впрочем, были юные артисты еще младше. Так, пятиклассница Ариадна Киселева предстала в акробатической миниатюре «Существо» (хореография А. Буяльской на музыку Ivy Lab). Биологический вид «существа» оказался неопознанным, но то, что у исполнительницы в теле нет костно-суставных сочленений, сомнений не породило.

Наряду с россыпью классических вариаций и фрагментов знаменитых балетов: «Коппелия», «Пробуждение Флоры», «Корсар», «Раймонда», «Эсмеральда», – в программу включили поиски в области хореографической *maniera moderna* («Пробуждение», хореография Д. Залеского на муз. Н. Роты, исполнила Анна Гуринович, а «Серенаду» М. Бигонцетти на муз. А. и М. Черво – Юлия Соляник с Егором Туровым).

Безусловно, творчество нашего современника Валентина Елизарьева уже давно числится в разряде классики белорусского балета, и его *adagio* Фригии и Спартака в исполнении Елизаветы Мусориной и великолепного солиста театра Егора Азаркевича вновь изумило скульптурной гармонией сплетающихся тел.

Ярко колорита программе прибавили узоры, арабески и орнаменты народно-сценического танца: «Панадероса» из «Раймонды» в исполнении Нанахо Макино и Егора Турова, монолога и «Танца с саблями» из «Гаяне» в исполнении Юлии Соляник и Михаила Борознова, «Цыганского танца» из «Дон Кихота»... Екатерина Артеменко, Анастасия Юркевич, Ватанабе Мию, Елизавета Привальчук – вот смена из ряда тех, кого стоит запомнить, чтобы в дальнейшем присмотреться к ним еще более внимательно.

От лицезрения юных талантов перешли к мастерам зрелым. Фестивальную афишу «Лета в Большом» открыло «Лебединое озеро», недавно отредактированное художественным руководителем театра Валентином Елизарьевым (дирижер Владимир Оводок). Сохранив знаменитые фрагменты Льва Иванова, Мариуса Петипа и Александра Горского, а также

композиции, сочиненные Асафом Мессерером, Елизарьев, как выдающийся режиссер, наполнил спектакль дыханием XXI века. К тому же им поставлен интересный «Русский танец» (Людмила Хитрова), исполняемый на балу в честь совершеннолетия Принца. Его роль в первом из двух фестивальных спектаклей сыграл премьер Большого театра России Денис Родькин. В образе танцовщик сохранил черты своих Зигфридов из разных версий «Лебединого озера», предпочтя условный сдержанный романтизм юношескому порыву любви. Неожиданно созданный силой обстоятельств дуэт с Людмилой Уланцевой получился весьма органичным именно потому, что поэзию танца ее Одета и Одиллия претворили в поэзию графики. Образ Сольвейг в фестивальном спектакле «Пер Гюнт» (хореограф-постановщик Сергей Микель, автор музыкальной редакции Александр Анисимов, дирижер Владимир Оводок, художник постановщик – Любовь Сидельникова) оказался более одушевленным как раз потому, что артистка наполнила его неким «импрессионизмом», заменив «линейность» характеристик персонажа тонкой рефлексией любви и страданий.



Ирина Ерошкина
и Антон Кравченко.
«Спартак»

В дни фестиваля зрители вновь встретились с героями полюбившегося им «Щелкунчика» Валентина Елизарьева, в котором главные партии исполнили Людмила Уланцева (Маша), вполне соответствующий амплуа романтического принца Артем Баньковский (Щелкунчик-принц), Юрий Киселев (Дроссельмейер). Днем ранее Баньковский предстал Принцем Зигфридом во втором представлении «Лебединого озера», став верным рыцарем Ирины Еромкиной. А за дирижерский пульт встал Иван Костяхин.

Пусть не удивит читателя многократное повторение фамилий Уланцевой, Еромкиной, Анны Фокиной, Егора Азаркевича, Игоря Оношко, Антона Кравченко и их коллег в программках: в дни фестиваля танцовщики едва успевали каждодневно менять обличья. А в заключительном гала-концерте и вовсе по несколько раз вышли на сцену. Пожалуй, рекорд принадлежал Ирине Еромкиной. Галерею ее фестивальных образов составили самые разные героини – от Одетты и Одиллии до титульной партии в «Анне Карениной».

Об этом спектакле немного подробнее, ибо он вызвал горячий отклик. Двухактный балет на музыку из произведений Петра Чайковского и по собственному либретто поставила Ольга Костель. Хореограф искала и нашла убедительную модель спектакля, в котором приведены к соотношению интеллект и интуиция, а клубок сложных противоречий между сердцем и совестью обернулся психологическим и конструктивным элементом пластики. Дирижировал Олег Лесун.

Каждый участник этого спектакля стремился к художественной правде. Звезда здесь, несомненно, Ирина Еромкина – Анна, истекающая кровью собственной вины, утраты сына и мужской любви. А рядом с ней Игорь Оношко-Вронский, сначала страстно влюбленный, а затем потерянный и отчужденный. И, наконец, Игорь Артамонов-Каренин, уязвленный адюльтером

жены и израненный крахом семьи. Ощущение подлинности характеров возникло из сочных интерпретаций Анны Фокиной (Княгиня Тверская), Егора Азаркевича (Стива Облонский) – еще две замечательные актерские работы. В этом спектакле Анна гибнет не под колесами поезда, ее «давят» люди, равнодушная процессия которых проходит, не замечая человеческой трагедии. Или безоглядно приближая ее?!

Итог фестивальному марафону подвел гала-концерт, сверкнувший всеми гранями хореографии, эротики и ритма.

Открыло его торжественное pas de deux из балета «Корсар» в исполнении технически крепкой Екатерины Первушиной (Московский государственный театр «Кремлёвский балет») и Юрия Выборнова (Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Сменив настроение, артисты предстали в задушевных образах жениха и невесты «Славянского романса», поставленного Никитой Ивановым на музыку М. Калачевского.

О несбывшемся сне романтизма в pas de deux «Сильфиды» Августа Бурнонвиля напомнили Анна Тихомирова и Александр Смолянинов (Большой театр России). Они же разрушили прекрасную утопию грез дуэтом из балета «Chroma» Уэйна Макгрегора (муз. Д. Тальбота и Д. Уайта).

Фирменный стиль Мариинского театра предъявили его царственные премьеры – Оксана Скорик и Андрей Ермаков – Джульетта и Ромео во фрагменте одноименного спектакля Леонида Лавровского, а также Зобейда и Золотой раб в дуэте из фокинской «Шехеразеды».

Еще одна великолепная прима-балерина Мариинки – Дарья Павленко – выбрала в партнеры Дениса Климука (Санкт-Петербургский театр балета имени Леонида Якобсона). Не случайно! Дуэт Ролана Пети «Гибель розы» на музыку Густава Малера требовал идеально сложенного и физически сильного артиста.



Сцена из балета «Пер Гюнт»

А новелла «Тристан и Изольда» Раду Поклитару (муз. Рихарда Вагнера) предполагала еще и мощь мужского темперамента. В страстном и драматически-напряженном танце оба исполнителя достигли необычайных художественных высот.

Ирина Еромкина и безупречный партнер Антон Кравченко пропели величественный гимн любви в дуэте из балета «Спартак» в постановке Валентина Елизарьева. То, что в балерине живет экспрессия, было ясно, но кто бы мог предположить, что в ней таится совершенно иной склад души – комедийный. Балетмейстер Ольга Костель и блистательно-шутливый Егор Азаркевич помогли этому комическому дару вулканом извергнуться в миниатюре «Наш Эдем» (муз. М. Константинова). Это был восхитительно смешливый рассказ об андрогинах, которые разделив тела, оказались в непростом поиске родной «половинки».

Концерт познакомил с хореографией прославленных мэтров и поисками молодых экспериментаторов. Солисты Пермского театра оперы и балета Булган Рэццедорж и Кирилл Макурин представили «Умирающего лебедя» Алексея Мирошниченко. Игорь Колб (премьер Мариинского театра) привез в родной Минск творчество Александра Челидзе («No пате» на муз. И.-С. Баха) и Владимира Варнавы («Beginning» на муз. Э. Сати). Александра Раковская с Игорем Оношко разрывали душу в «Fado» Константина Кузнецова и Юлии Дятко (народная португальская музыка), а Екатерина Олейник и Игорь Оношко пошутили в «Я и я» («MA BENZ» Дмитрия Залесского (муз. Brigitte).

Еще более комичной, к тому же великолепно актерски сыгранной, оказалась миниатюра «Лень». Она поставлена одаренным и глубоким Олегом Габышевым и им же исполнена в дуэте с замечательной коллегой по театру Бориса Эйфмана – Любовью Андреевой. В искусстве Габышева нет ничего агрессивного или самодовольного. Всегда эмоциональный, артист бывает драматичным, напряженно-страстным, как в adagio из «Анны Карениной» Эйфмана (партнерша – Л.Андреева), но

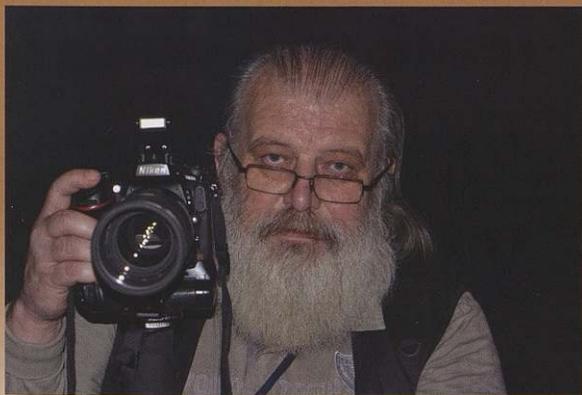
Ирина Еромкина
и Егор Азаркевич. «Наш Эдем»



никогда – напористо-воинственным. И может быть, именно это качество внутренней сути артиста, подсознательно угадываемое зрителями, так привлекает к нему сердца.

Дни балетного Минска, смело совместившие хореографические жанры, стали не только прибежищем литературно-театральных мифов и легенд. Они согрели человеческие души светом надежды, которая должна жить вопреки негативным реалиям за окном.

Александр МАКСОВ
Фото: Павел СУЩЕНОК



Редакция журнала «Балет» с прискорбием сообщает, что ушел из жизни один из постоянных авторов нашего издания – фотокорреспондент Сергей Михайлович Андреев. На протяжении многих лет он был автором портретов и репортажей о событиях в мире балета. Выставки работ **Сергея Андреева** были заметным явлением в жизни балетного сообщества. Сергей ушел из жизни в 66 лет, и ранний уход красивого, талантливого человека – огромная потеря для сотрудников редакции и театрального балетного мира.

Запад себя представил, ждем Восток

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМЕНИ А. П. ЧЕХОВА

В этом году по понятным причинам он вынужденно делится на два периода: весенне-летний и осенний. Случайность это или само провидение так решило, но и содержание этих периодов весьма различно. Первый представлен коллективами: компания Патрисии Герреро (Испания), компания Хермана Корнехо (Аргентина), компания «Поль ан Сен» (Франция). Это если говорить о хореографических коллективах.

Но чеховский фестиваль тем и славится, что часто привозит труппы, работающие на стыке различных видов искусства и даже спорта: такие, например, как «Руки, ноги, и голова тоже» (Франция), основанную артистом цирка, акробатом, стремящимся к художественному воплощению акробатики. Эта труппа будет представлена в июле, но она также подходит под первый период и западное направление.

Второй период представлен компанией Адити Мангалдас Фонд Дриштикон данс (Индия) и танцевальной компанией РИУтопия (Ниигата, Япония). То есть Запад и Восток в едином порыве, Посмотрим, что из этого выйдет. А пока...

Танцевальный блок фестиваля начался со спектакля «Антиутопия».

«Фламенко научило меня быть тем, кто я есть», – говорит художественный руководитель и хореограф собственной труппы Патрисия Герреро, одна из новых надежд фламенко в Испании. И действительно своими каблуками она утверждает свое право на жизнь и свое место в этой жизни. И танец ее выглядит захватывающе и очень убедительно. Однако в программке сказано: «Антиутопия, как понятие – это воображаемый и неже-



«Антиутопия» (Испания)
Photo by Javier Fergó

ланный мир, где реальность размывается кошмарами, где из противоречий в высказываниях делаются максимально абсурдные выводы». А это уже претензии на спектакль и с весьма глуповатым содержанием.

На театральность представления указывают и многочисленные передевания главной героини, иногда явно заметные выстроенные отношения в парах, свет, музыкальное оформление: лирический вокал и вокал фламенко, и многое другое. Но все перебивает сапатеадо Патрисии Герреро – настолько сильное, что оставляет в тени все остальное. Не спасает даже драматургия Хуана Долорес Кабальеро, и звук каблуков очень явно доминирует над всем, снижая глубину содержания, нивелируя разницу между указанными в программке частями: утопия, сила, любовь, безумие. И, тем не менее, зрелище захватывает и держит в напряжении.

Следующее произведение программы «Танго после заката» представлено компанией Хермана Корнехо (Аргентина) и продолжает традицию театрализации национального танца. Но, в отличие от предыдущего, здесь нет даже попыток выстроить связное повествование вокруг музыкальных номеров. Здесь есть только танго и просто танго. Правда, иногда в некоторых номерах – в паре все же выстраивались отношения, и это несколько театрализовало представление, но в целом над всем доминировал сам танец.

По форме это скорее всего шоу. В плане хореографии нет большого разнообразия, все крутится в одной лексической парадигме, да и композиционное построение не слишком разнообразно: парное построение и традиционные линии. Но, наверное, это и соответствует законам шоу-программ.

Если два первых спектакля можно рассматривать в плане содержания, то последний обладает уровнем концептуальности. То есть: на фоне внешних проявлений жизни, показанных через соединение, казалось бы, далеких друг от друга уличного танца и музыки эпохи барокко, – демонстрируется многогранность человеческого бытия, в какой-то степени – ее парадоксальность.

Есть много форм безумия. Творческое безумие – это то, чем руководствуются художники.

Франк Эммануэль Конт.

Спектакль «Фолия» французского хореографа Мурада Мерзуки полностью отвечает этому кредо. Этот хореограф славится попыткой соединить уличный хип-хоп с другими видами хореографии и не только. Мерзуки сумел уличное соревнование вывести на театральные подмостки и придать ему весьма глубокое содержание.

Само название переводится как безумие, но в данном случае, оно читается, как сама жизнь, которая и есть – акт творческого сумасшествия.



«Антиутопия» (Испания)
Photo by Javier Fergó

«Танго после заката» (Аргентина)

Photo by Leo Mason



Основная его характеристика – это многозначность, и не только потому, что он насыщен всевозможной атрибутикой, присутствием на сцене не только танцоров, но и музыкантов, постоянной сменой эпизодов, игрой света, избытком различных аксессуаров, – и так далее. Все это действительно создает ощущение некоего безумия, которым, возможно, по мнению авторов, и является жизнь. Не случайно в спектакле неоднократно присутствуют шары, в которых время от времени появляются певцы и музыканты, и символично при этом, что в один момент на сцене появляется глобус, которым исполнители играют словно мячом, передавая его из рук в руки, и который в конце-концов лопается – это ли не безумие. Ко всему прочему, произведение еще и грамотно выстроено композиционно,

создавая постоянное драматургическое напряжение и удерживая зрительское внимание.

Двойственность здесь просматривается по многим параметрам: в самом названии, которое используется в двух интерпретациях, – как просто перевод слова и как использование музыкальной формы; в костюмах: музыканты одеты в барочные кафтаны и загримированы под моду далеких эпох, а танцоры – в современной, почти бытовой одежде.

Если говорить о хореографической составляющей спектакля, то именно здесь и используется фолія, как особая музыкальная форма, остиная модель, основа различных вариационных форм в старинной западноевропейской музыке. То есть это что-то вроде наших вариаций на тему. Основой в данном спектакле и был пластический хип-хоп, из которого состоит очень часто повторяемый пластический мотив, присутствующий почти в каждом эпизоде, и различного рода вариации, включая трюковые моменты из того же уличного танца, движения из контемпорари, и даже пальцевый эпизод классического танца. Однако все это держалось примерно в одной исполнительской манере, и обозначенный мотив повторялся, подтверждая свою остиную форму.

Благодаря всему вышесказанному, спектакль получился объемным, многозначным, глубоким по своему содержанию, имеющим авторскую концепцию, и выглядит отнюдь не простым соединением уличного танца с другими искусствами.

Так многозначно и значительно закончилась западная часть программы Чеховского фестиваля, все-таки успевшая состояться до летнего периода.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

Фотографии предоставлены пресс-службой фестиваля.

«Фолія» (Франция)

Photo by Leo Mason



В этом году народный артист СССР, лауреат Ленинской премии Марис Эдуардович Лиела отметил бы своё 85-летие.

И хотя его сегодня нет, потомкам осталось его творческое наследие, оно ещё достойно послужит развитию отечественного балетного театра.



Гамлет

Из книги «Мастера Большого балета». Борис Львов-Анохин.

Марис Лиела – один из «премьеров» Большого театра, классический танцовщик, принц Зигфрид, принц Дезире, Альберт, Жан де Бриенн, Ромео... И вдруг – гигантский образ зла, насилия, властолюбия – Красс в «Спартаке». «Вдруг» – потому что в этой роли произошла ошеломляющая неожиданность, рождение, открытие актёра и раньше достаточно известного, но с этого момента поистине большого, сказавшего своё, никем не сказанное слово.

Есть актёры, захватывающие зрительный зал бурей темперамента, блеском технической виртуозности или глубиной лиризма. Марис Лиела подчиняет зал силой своей артистической воли. Пафос воли, человеческой устремлённости, строжайшая преданность искусству, – помогли ему стать одним из интереснейших «танцующих актёров» нашего времени.

Предлагаем Вам фрагменты из книги Марис Лиела «Вчера и сегодня в балете».

Вчера и сегодня в балете

Сегодня «Спартак». Утром, еще не открывая глаз, ещё не вынырнув полностью из сна, я думаю о том, что вечером танцую Красса. Я знал об этом и вчера, и позавчера, уже несколько дней чувствую в себе эту медленно сжимающуюся пружину. Удивительное состояние – вот сейчас она сжата до упора, до отказа. Теперь только бы удержать её в этом состоянии предельного напряжения, чтобы через несколько часов, а точнее, в семь часов и две минуты (спектакли в Большом театре никогда не запаздывают больше чем на две-три минуты) дать ей возможность распрямиться. Взорваться. Со всей силой, на какую она способна.

...Я люблю знать заранее, задолго до спектакля, когда и что я танцую. Больше всего раздражают внезапные замены: кто-то заболел, кто-то куда-то неожиданно уехал. Замены выбивают из привычного ритма подготовки к спектаклю, а это серьёзный процесс. Мне совсем не безразлично, что я буду танцевать сегодня – Красса или Альберта. Слишком уж полярны подчас характеры моих героев, и перестраиваться очень нелегко.

Нет, это не рождение образа, он родился уже давно, изучен и понят, кажется, до мельчайшей черточки. Крепко выучен рисунок танца, я среди ночи могу повторить все его па. Но мы не встречались с ним, кто знает, сколько? Недели, месяцы? Долго. Он слегка потускнел в суёте будничных дел и дней, потерял сочность красок. Я нежно и бережно должен поднять его из глубин памяти, сродниться, сжиться с ним снова. Пока ещё Альберт и Красс, Принц Лимон и Ферхад живут во мне самостоятельной жизнью, ещё пройдёт немало времени, прежде чем раздвинется занавес и перестанет существовать сам по себе Марис Лиена. Но я жду этого мгновения, готовлюсь к нему, жду его приближения. Я должен встретить его подготовленным, мобилизованным, так, как встречают бой, готовясь к решающему поединку. В сущности, это и есть поединок, в добром смысле слова, между актёром и зрительным залом, затаившимся в темноте. Поражение здесь смерти подобно, а ничьих не бывает. Победить – значит покорить, заставить поверить, позвать к размышлению, к сопереживанию.

...Иду на урок. В большом репетиционном зале уже полно народу, через две минуты начнётся урок. Сколько нас сегодня? Сорок. Немного, бывает и больше. Здесь мы все равны: со знаниями и без, начинающие и маститые. Каждое утро много лет подряд, всю жизнь, мы становимся в зале к станку и... Начали. Батман вперёд, в сторону, назад... глубокое плие... рон де жамб... Звучные красивые французские названия, сейчас они звучат почти как приказ. Рядом со мной у станка – Боря Акимов, мой бывший ученик по Московскому хореографическому училищу, теперь солист труппы. Вот так летит время! Смотрю через весь зал, там, в огромном стенном зеркале фигура в моём халате и гетрах старательно выгибает ногу. Внимательно слезу: опорная нога идеально пряма, коленная чашечка словно вдавилась внутрь... Но этого мало, очень мало. Ногу надо «собрать», сделать её чувствительной, выразительной. Ведь нога, как всё тело танцовщика, – инструментом общения. Ноги тоже должны уметь говорить, рассказывать, жить в действии.

Активное действие танцовщика на сцене исчисляется минутами и секундами. Но как они насыщены, какая предельная концентрация физических и эмоциональных человеческих сил! Вы когда-нибудь видели спортсмена, прыгуна или спринтера, который бы счастливо улыбался, изображая восторг, во время прыжка или бега? А мы должны в совершенстве владеть

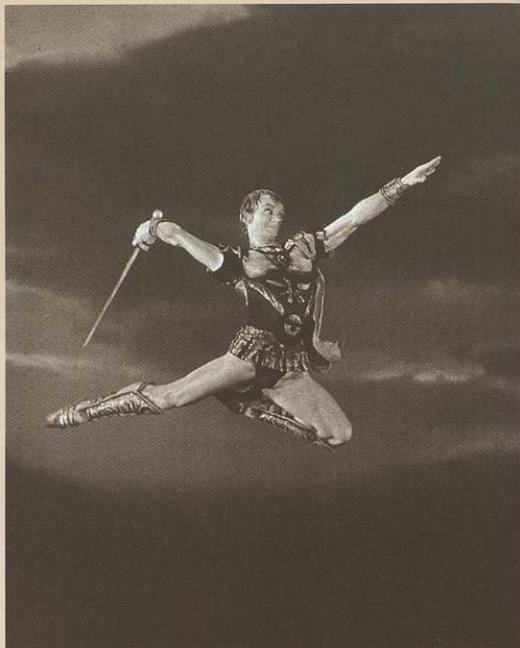
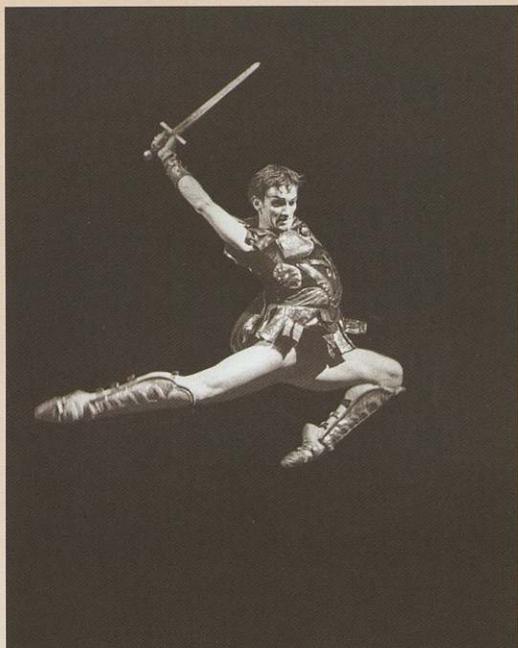


Красс. «Спартак»

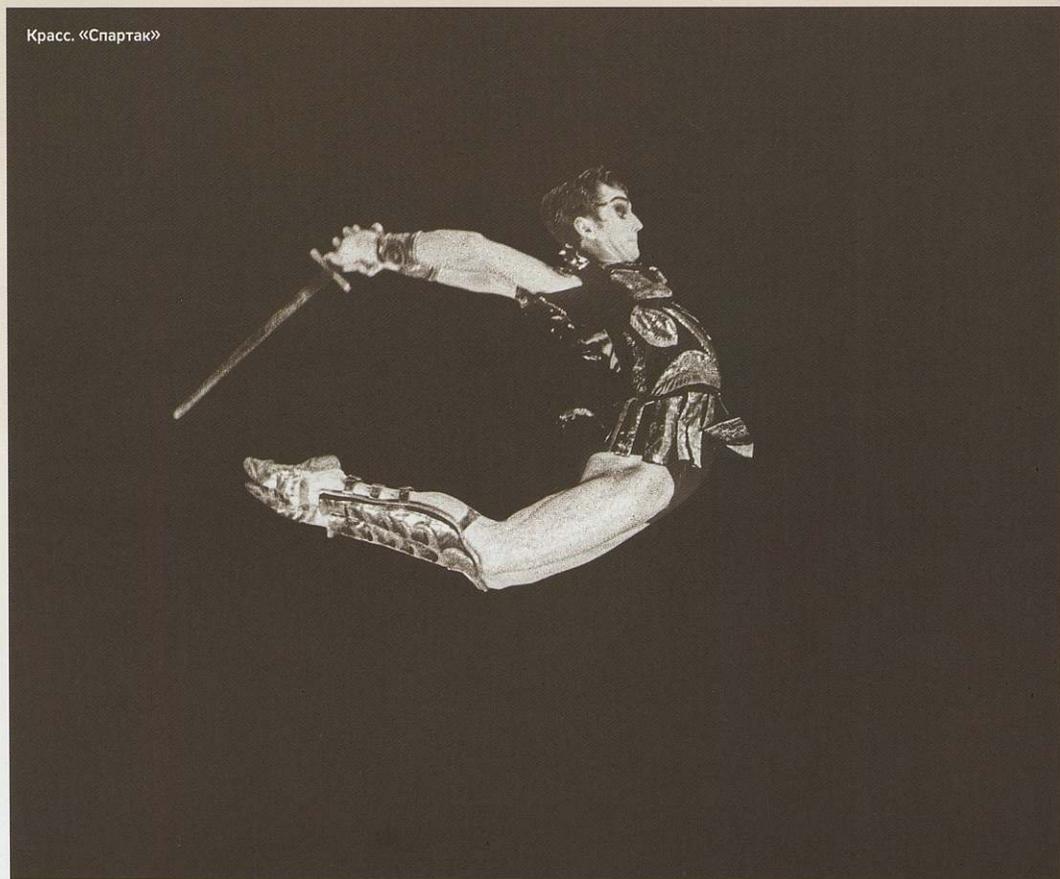
этим искусством. Правда, мы готовим себя к этому всю жизнь, с самого раннего детства. Наша цель научиться управлять своим телом, каждой мышцей, каждым суставом. Добиться этого можно лишь ежедневным самоизнанием, повторением одних и тех же движений до седьмого пота, ежедневным сознательным насилием над собственным телом. Противоестественным причинением себе боли для достижения «выворотности» – этим термином обозначается в балете наша способность держать руки, ноги, всё тело в нужном направлении. Всё это достигается лишь через боль.

...Иногда всё идет хорошо, чувствуешь, что уже разогрелся, кажется, чуть-чуть оттолкнись от пола – и плавно взлетит, без всякого напряжения. Но, начинается репетиция, она сегодня идёт сразу после класса, и вдруг выясняется, что заболел пианист, а тот, что пришёл, впервые видит в глаза партитуру, никак не находится общий язык, привычный для тебя темп. И начинается... Вот уже два, пять, восемь раз начинаешь с одного и того же места, не идёт, не клеится, хоть умри! Прыжки, пируэты, всё бессмысленно – гармонии нет! И ты уже злишься, ты устал, ты чувствуешь, как по капле растрачивается то, что так бережно копилось к сегодняшнему вечеру. Или внезапно соскочит балетная туфля, когда двойные ассамбле по кругу получаются легко, без осечек. Какую досаду испытываешь в это мгновение, как неоправданно остро начинаешь нервничать! Мелочи, будни нашей работы.

Бывают дни, когда работать особенно тяжело. Были гости, что-то не то съел, не выспался. Знаю, что нельзя, и всё-таки...



Красс. «Спартак»



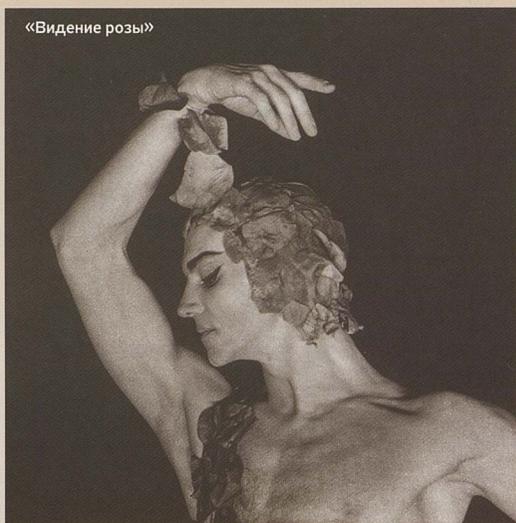
Все мы люди. Упражнения даются с колоссальным трудом, никак не удаётся превозмочь ощущение собственной тяжести. Уже весь взмок, а нужное состояние так и не приходит. Стоит рядом Майя Михайловна Плисецкая. Спрашиваю, что делать, если в глазах прыгают звёздочки? «Смотри на них и улыбайся!» – шутит она в ответ. Что ж, добрая шутка и та подмога в такие дни. Пробую улыбаться.

Я люблю здание Большого театра, его классическую строгую архитектуру, портик с колоннадой, вздыбленную в предвечернем небе квадригу клодтовских коней. Я люблю этот театр, бывший когда-то для меня недостижимой мечтой, волнующим сном, далёкой надеждой. Почти за два десятилетия работы в нём я не избавился, не побоюсь прослыть сентиментальным, от священного трепета при мысли, что здесь мой дом, мой театр! От сознания и гордости, что через эти же самые двери входили сюда Екатерина Гельцер и Фёдор Шаляпин, Леонид Лавровский и Алексей Ермолаев, что на этих двухсотлетних подмостках танцевали и пели почти все великие артисты, знаменитые гастролёры, труппы с мировой известностью!

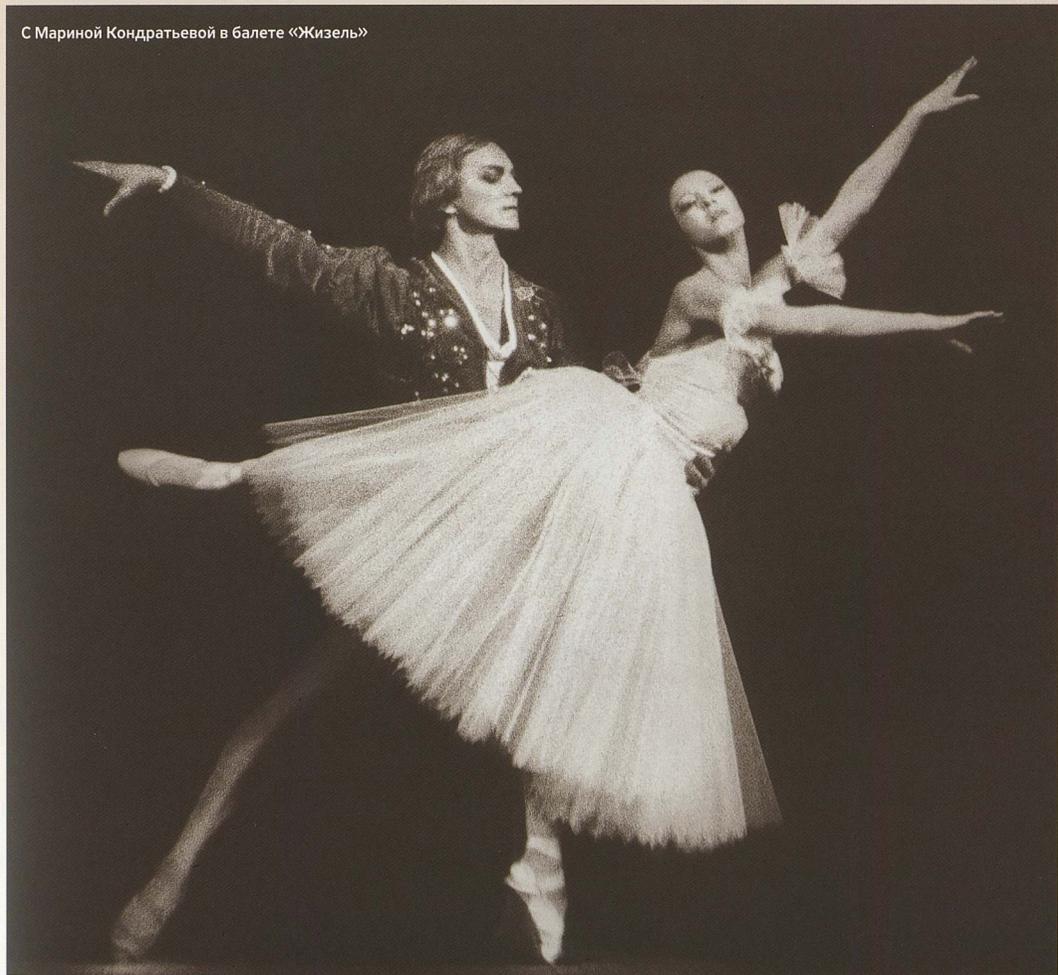
...Каким он будет сегодня, мой Красс, гордый, жестокий владыка Рима?

Первый мощный аккорд музыки А. Хачатуряна я встречаю всегда в своей артистической уборной, до выхода остаётся

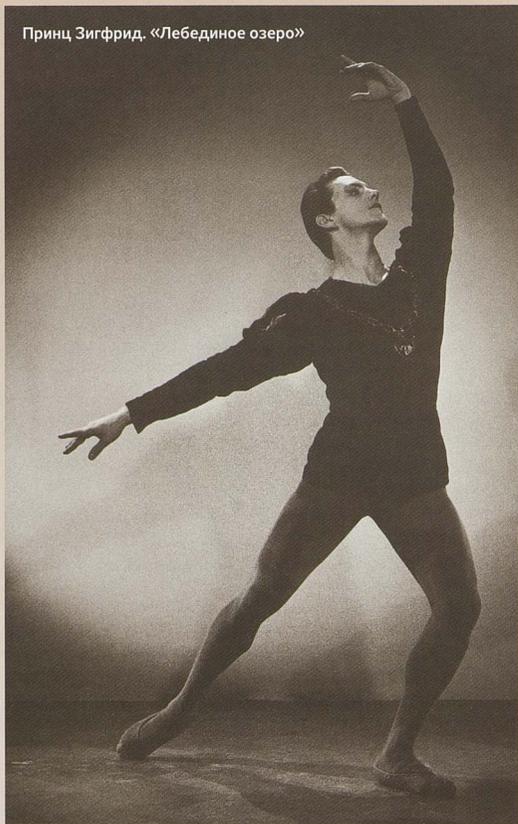
«Видение розы»



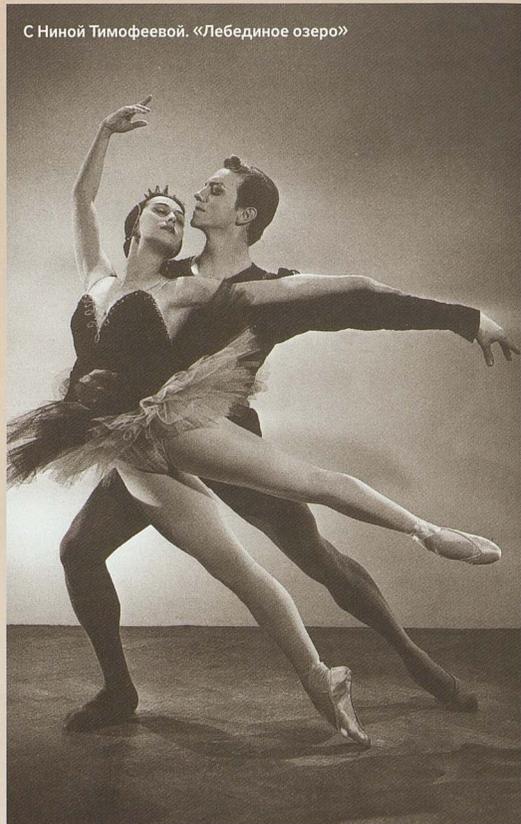
С Мариной Кондратьевой в балете «Жизель»



Принц Зигфрид. «Лебединое озеро»



С Ниной Тимофеевой. «Лебединое озеро»



Вронский. Майя Плисецкая – Анна. «Анна Каренина»

тридцать два такта. Мгновенно сбрасываю халат и гетры, успеваю промокнуть полотенцем заблестевшее от пота лицо и подхожу к единственной двери, ведущей из уборных на сцену.

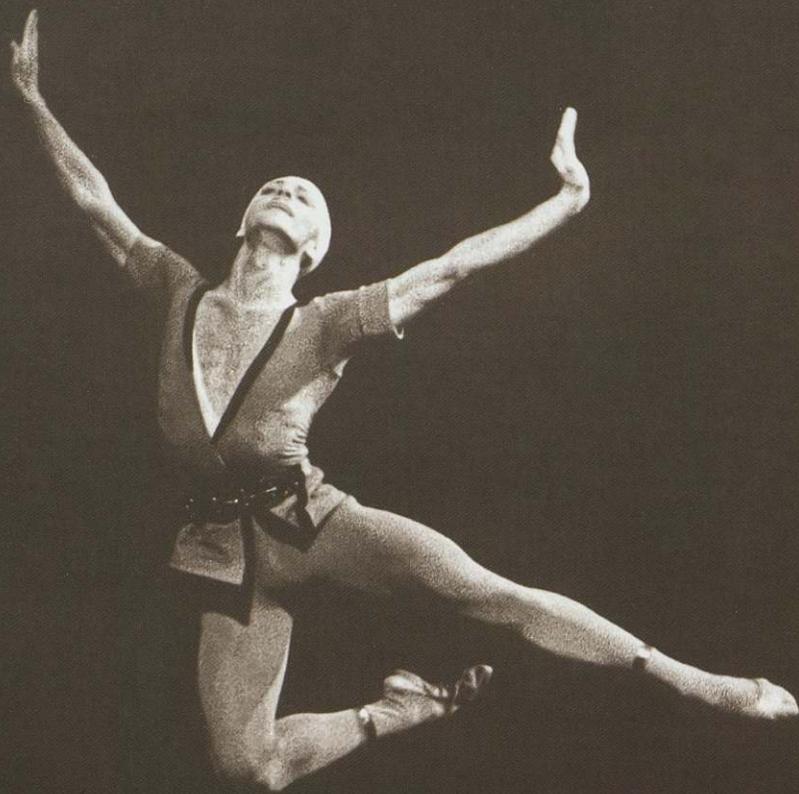
На сцене уже полная темнота. В кулисе меня ждут осветители с карманными фонариками, они помогают мне, освещая проход к «колеснице». Глаза ещё не привыкли к темноте, с трудом различаю фигуры множества воинов со щитами и пиками, пробираюсь на ощупь, тихонько приговаривая: «Дорогу! Дорогу!» По единственной ступеньке поднимаюсь на «колесницу»: это воины, расположившиеся на сцене ярусами, встали на колени и сомкнули щиты. Из зала действительно создаётся впечатление летящей во весь опор колесницы. Так же летит Аполлон над фасадом Большого театра. От волнения, обрывков мыслей не осталось и следа, я спокоен и собран, у моих ног лежит огромная Римская империя.

Вспыхивают яркие прожекторы в начале первой сцены... Зал взрывается аплодисментами... В конце сцены оргии, как всегда, сбивается дыхание. Дирижер, а сегодня за пультом Альгис Жюрайтис, буквально ловит каждое движение... Финальные сцены балета... И вот спектакль окончен...

В моей гримуборной небывалое количество людей. Повернуться негде. Смотрю на их лица, во многих узнаю своих бывших учеников, а кого-то вижу впервые. Это всё молодёжь. Может, кто-то из них видел и меня на сцене впервые. Поздравления, слова, слова... А я думаю о том, что среди них будущие принцы, Ферхады, Ромео, Вронские, и, конечно же, будущий Красс...

*Марис Лиена фрагменты из книги
«Вчера и сегодня в балете»*

Ферхад, «Легенда о любви»



Фотографии предоставлены Благотворительным фондом имени Мариса Лиепы.

Алтай встречает друзей

Фестиваль... фестиваль... фестиваль... Сколько их по стране: фестивалей танца, балета, и с каждым годом все больше. Темы разные, жанры разные, посвящения самые неожиданные, но всегда – праздник и, что интересно, праздник и для самих участников, и для зрителей тех мест, где эти фестивали проводятся.

Свой фестиваль – в связи с 10-летием Государственного молодежного ансамбля песни и танца «Алтай» имени А.Ф. Березикова – решило провести и правительство Алтайского края. Скажем сразу, что поддержку Правительства, Министерства культуры молодой коллектив имеет все эти годы, начиная от идеи создания – до повседневного внимания, финансирования, помощи в решении как творческих, так и жизненных вопросов. И это первая большая удача для коллектива. Вторая – инициативный, профессиональный, увлеченный его организатор и руководитель в течении многих лет А.Ф. Березиков, чье имя ныне носит ансамбль. Третья – встреча коллектива с Владимиром Васильевым, его покровительство, совместная работа по созданию репертуара.

В наше время заявить о себе, при значительном количестве известных и опытных коллективов, очень непросто, но «Алтай» сегодня знают, видят, им интересуются, принимают и дома, и по стране, и в ряде стран, где уже побывал и познакомил зрителей и знатоков со своим творчеством молодой коллектив.

Он молод. Он действительно молод, и по составу исполнителей, и по заразительному энтузиазму в работе. Все это проявилось и определило успех первого фестиваля и юбилея.



Солисты ансамбля Алтай в произведении «Золотой Алтай»

В трех концертах коллектив предстал во всем своем многообразии. Первый концерт составили фрагменты спектакля «Дом у дороги» Владимира Васильева – по одноименной поэме Александра Твардовского. Многие помнят яркий фильм-балет Васильева. Сценическая версия была им осуществлена именно для ансамбля «Алтай», и вот уже несколько лет украшает его репертуар.

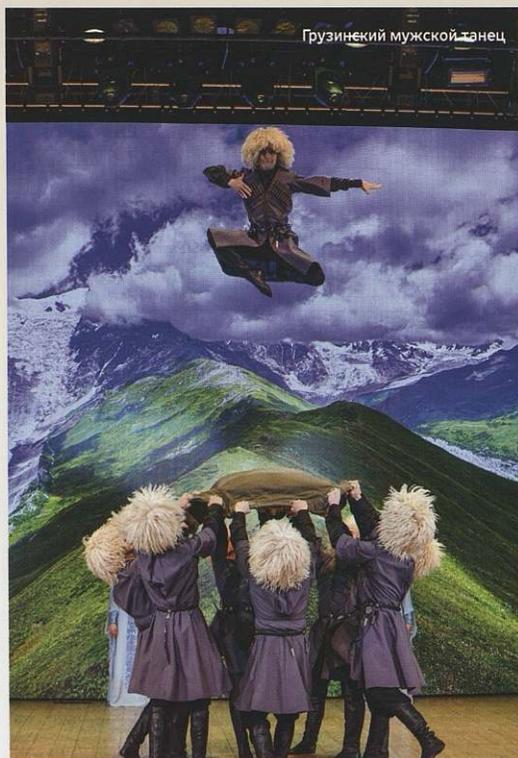
На творческом составе этого коллектива Васильев провел и одну из своих творческих мастерских, посвященных Шукшину. Молодые хореографы показали фрагменты спектаклей «Жив человек» (на тему «Калина красная») – хореография Д. Антипова; «Боря», «Чудик», «Самолет» – хореография Ю. Бачевой; «Выбираю деревню на жительство» – хореография Д. Залесского и «Праздники детства» – хореография Е. Березиковой.

Венцом программы стали сцены из созданного Владимиром Васильевым спектакля по мотивам романа Шолом-Алейхема «Блуждающие звезды», идея, либретто и хореография которого принадлежат самому Васильеву. Этот музыкальный спектакль был показан на юбилее Владимира Викторовича осенью прошлого года на сцене Малого театра в Москве. Удивительно тонкий музыкальный спектакль молодежный коллектив (певцы и танцоры) исполнили с завидным мастерством и непосредственностью одновременно. Жанр спектакля – скорее мюзикл и требует владения рядом профессиональных данных, их творческого единения. Ансамбль песни и танца, а скорее театр этих видов искусств, показал зрелость своего творчества и потенциал развития.

Свое новое направление театр заявил премьерой спектакля «Болеро» в хореографии А. Могилёва. Спектаклю был предпослан поэтический эпиграф В. Васильева:

*«Ритм жизни будоражит кровь.
Она клокочет, пламенеет.
И в каждом такте в ней звучит Любовь!
Вы слышите? Удары все сильнее».*

В спектакле была занята вся труппа, создавая массовый ритм движения жизни, как фон двигающимся друг к другу фигурам мужчины и женщины – символа любви. Этот эксперимент поисков современной лексики – первый опыт артистов театра, раз-



Грузинский мужской танец



вивающихся в другой технике и стиле. Возможно, всякий эксперимент полезен.

Второй день фестиваля подарил зрителю праздничный вечер, где в репертуар народного искусства края вписались встречи с теми, кто так или иначе был участником работы коллектива в разные годы. Концерт – в удачной и оригинальной режиссуре Ольги Бабаевой, с ведущей Верой Климановой – стал своеобразным отчетом о жизни коллектива и теплотой его встреч с гармонистом (из Воронежа) Сергеем Власовым, кубанской звездой танца Николаем Усом, педагогом из горного Алтая Айаной Шинжиной, главным балетмейстером Татарского ансамбля танца Рамилей Гариповой. Их выходы на сцену и участие в танцах внесли живую импровизационную ноту в концертную программу.

В последний день фестиваля – традиционный гала-концерт, где приняли участие все гости: солист Большого театра России Николай Диденко, солистка Михайловского театра Ирина Кошелева, солист Кубанского Казачьего хора Иван Немченко, гармонист Золотой десятки России Сергей Власов, солисты Московского Государственного академического театра танца «Гжель» Галина Насонова и Илья Смирнов, солисты Государ-



ственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан, солисты Государственного фольклорного ансамбля песни и танца «Нохчо», солистка Большого театра и Метрополитен-Опера Любовь Петрова, солистка Русского народного хора Оксана Засядь-Вовк, Александр Могилёв, солистка Михайловского театра Ирина Кошелева, солисты Пермского театра Оперы и балета Александр Таранов и Ксения Ткаченко.

Кроме концертных программ фестиваль предложил учебно-методическую программу, показ характерного класса педагога театра Галины Папашвили, мастер-классы по характерному танцу главного балетмейстера ансамбля «Гжель» В.И. Слыхановой, вокальный семинар под руководством солистов Большого театра Любови Петровой и Николая Диденко, лекция-показ современного танца Александра Могилёва.

Большой интерес вызвала выставка работ Владимира Васильева в художественном музее города.

И незабываемый для гостей фестиваля подарок – поездка в Горный Алтай, своей красотой покоривший всякого, кто туда попадает, и никогда не забудет.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



МУЗЫКА ТАНЦА

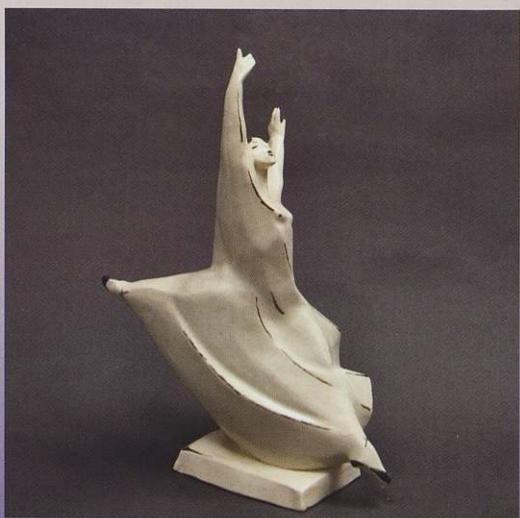
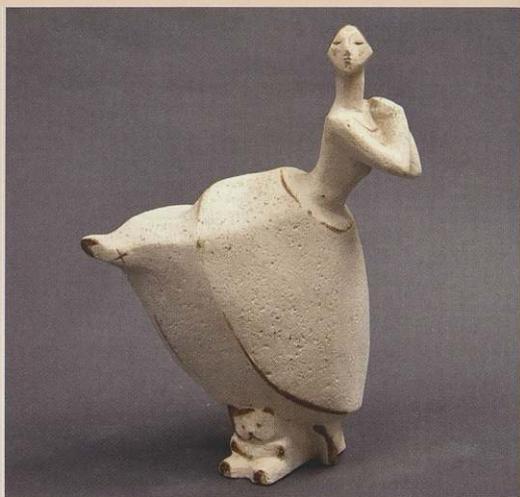
Изобразительное искусство многолико, а его язык – это чувства и переживания художника. И сегодня героем данной рубрики станет необыкновенно талантливый скульптор Ганрио (Самуйлова) Нелли Николаевна (1926–2017). Это человек удивительной творческой судьбы, больших художественных побед и достижений.

Н.Н. Ганрио училась в МИПИДИ (1946–1952). Ранние произведения выполняла на Рижском фарфоровом заводе. Позднее сотрудничала с Дмитровским фарфоровым заводом в п. Вербилки, где работал её супруг, скульптор-фарфорист Ю.Б. Ганрио. Скульптор рассказывала о себе: «В детстве я очень любила не рисование, а хореографию. Училась в балетной школе. Но в юности стала нравиться скульптура. Профессиональные художники, увидев, что и как я леплю, посоветовали учиться».

Пройдя большой профессиональный путь, Нелли Николаевна никогда не забывала свои детские увлечения балетом, и эту любовь к балету она всё-таки реализовала много лет спустя в своей мастерской в 2000-е годы, создав галерею балетных образов, пропитанных нежностью детских ощущений и эмоций, при этом с чувственностью взрослого человека и зрелого мастера.

Оригинальна художественная трактовка поз балерин, небольшой набор воздушных штрихов одушевляет их и делает образы живыми и магнитическими, несмотря на некую простоту формы. Но эта простота лишь на первый взгляд, а за ней скрывается не только мастерство рук художника, но и глубина участия и единения с характером скульптуры. Все образы балерин скульптором наделены душой – это, наверное, и завораживает многих ценителей искусства и любителей балета, глядя на хрупкие изгибы тела со звуком танца.

Юрий МАЛЬЦЕВ



Все работы в единичном экземпляре – фарфор, шамот, керамика, роспись, 2000-е гг. Из коллекции искусствоведа Юрия Мальцева. Провенанс: Из собрания семьи Ю.Б. и Н.Н. Ганрио.



ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ

Нинель Даутовна Юлтыева...

Это имя стало легендой, символом любви и гордости отечественного балета.



Родившись в семье известного башкирского писателя – классика Даута Юлтыя, девочка с детства была очарована театром, красотой, неповторимым узором театрального рисунка.

В кошмарные 30-е годы в глазах юной Нинель стояли страх и слезы, потому что были арестованы мать и отец. Копилась обида на то, что невинные, добрые и честные люди сидели в тюрьме ни за что. Порядочность перестала цениться, процветали подхалимство, угодничество и доноситељство.

Однако в этой гнетущей и жуткой обстановке формировались упорство, сильный характер, выдержка будущей балерины, которые очень пригодились ей на всю жизнь. Из смертельного поединка с голодом и нищетой, унижением и страхом она вышла победительницей, сберегла свою душу и ждала возвращения родителей.

Потом был Ленинград, знаменитое на весь мир хореографическое училище (ныне Академия балета имени А.Я. Вагановой), где Юлтыева училась у А.В. Ширяева и М.Ф. Романовой-Улановой. У девочки обнаружились хорошие артистические данные, легкий прыжок, она умело делала экзерсисы, день и ночь не отходила от станка. Попав в училище вторым набором в 1935 году, маленькая Нинель постепенно станцевала многие детские роли в балетных спектаклях Мариинского театра. Это было время взлета таланта К. Сергеева и Г. Улановой. Юная ученица застала в училище и легендарную Агриппину Ваганову, набиралась у нее опыта и мастерства.

Ее педагог – Александр Ширяев – был основателем характерного народного танца, внуком Цезаря Пуни, учеником и помощником самого Мариуса Петипа. Учиться у него, продолжателя академических традиций российской хореографической школы, было счастьем. Вернувшись во время войны в Уфу, работала в Башкирском государственном театре оперы и балета. В 1946 году Юлтыева переезжает в Казань, где жила и работала более полувека.

В Казани творческая жизнь молодой танцовщицы исполнена постоянным постижением балетного репертуара. Она



Тао Хоа.
«Красный мак»

танцует Зюгру в одноименном балете Н. Жиганова, Марию в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева, Одетту-Одиллию в «Лебедином озере» П. Чайковского, Сююмбике в «Шурале» Ф. Яруллина.

В 1953 году балетмейстер К. Боярский ставит балет А. Крейна «Лауренсия», пригласив на главную роль Нинель Юлтыеву. Профессионализм, классическая школа, великолепный артистизм помогли актрисе создать образ строптивой и мятежной героини. Критика тех лет отмечала безупречную музыкальность и высокую техничность танцовщицы. В дальнейшем Юлтыева станцевала все главные партии в театре. Ей повезло с партнерами. Это были звезды тех лет: Адгам Нарыков, Ревдар Садыков, Салих Хайруллин и другие.

В 1957 году после декады татарского искусства в Москве балерина была удостоена высокого звания народной артистки России. Вскоре Нинель Юлтыева с другими артистами едет за рубеж, много танцует, получает положительные отзывы иностранной прессы. Главным в искусстве Юлтыевой, писали критики, была музыкальная трактовка образа и темы. Ее танцы всегда были содержательны и человечны, в них отсутствовали пессимизм и обреченность. Классический танец всегда требует от исполнителя безупречной техники. Но одной техники еще мало, чтобы

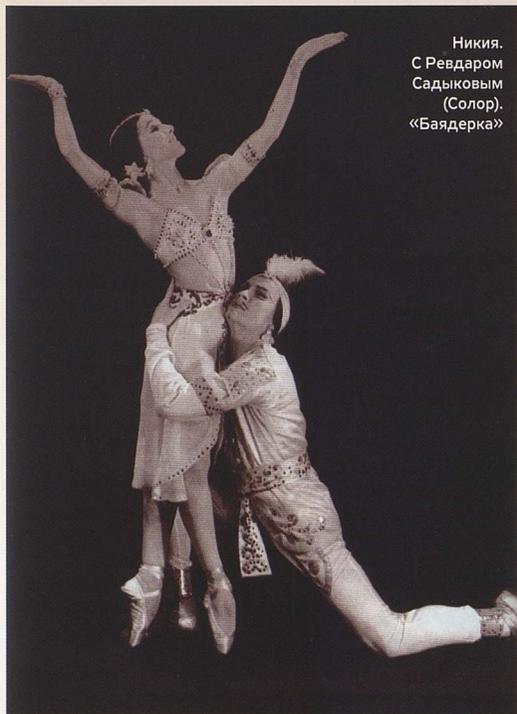
заставить зрителя поверить в то, что происходит на сцене. Хореография располагает как бы посредние между музыкой и поэзией, с которой ее роднит двойная ритмопластическая природа, в поэзии проявляющаяся опосредствованно. Хореография конкретней и однозначней музыки, и точно так же поэзия еще конкретней и еще однозначней, чем хореография. Готовность хореографии к союзу с музыкой, даже потребность в нем, как и потребность в сюжете, вырастает из ее собственной природы. Тут необходимо особое дарование, «огонь души», искренность чувств. Этим природа богато одарила Юлтыеву.

№ 4-5

В сущности своей балетное искусство сиюминутно и недолговечно, оно построено на возвышенной Любви и чарующей Романтике. Время существенно здесь не просто как независимая параллель пространству, но опять-таки как форма освоения пространства. Юлтыева всегда ищет равновесие, гармонию между своим внутренним миром и усвоенными ею формами классики, она не рвет и не ломает их, но находит возможность сделать их выражением своих мыслей и чувств. Она всегда умела передать в балетных образах неотразимую, почти обнаженную логику чувств. Став при жизни легендой, создав на сцене много нежных образов, в которых было незримое присутствие высших сил, демонстрируя величественную женственность и безупречную элегантность, Нинель Даутовна Юлтыева как яркий представитель ленинградской школы в послевоенный период возобновляла и ставила сама уже как балетмейстер балеты «Шехеразада», «Шопениана», «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан» и другие, работала главным балетмейстером и художественным руководителем Каирской балетной труппы в 1974-1977 годах, позднее преподавала и ставила спектакли в Венесуэле, а в 1988–1989 гг. была художественным руководителем Каирского высшего балетного института. Профессор КГУКИ и с 1998 года – бессменный художественный руководитель Казанского хореографического училища. В этой жизни все символично, условно и порой просто парадоксально. Трагедия переплелась с романтизмом, волшебство с вдохновением. И то, что балерина любила Тукая, Пушкина и Чайковского, говорит само за себя. В 2006 году Н.Д. Юлтыева выпустила замечательную книгу воспоминаний «Адажио моей памяти», в которой продемонстрировала крепкий внутренний стержень, формирующий ярко выраженную волю к жизни, актерскую индивидуальность. Шедевры классического балета существуют как живые организмы, благодаря тому, что через них прошли самобытные индивидуальности талантливых артистов, которые продемонстрировали тонкий, бережный, высокоинтеллектуальный подход к авторским идеям и традици-



Лауренсия



Никия.
С Ревдаром
Садыковым
(Солор).
«Баядерка»

ям, сохранив и не разрушив созданное, но вдохнув в него новую жизнь. Народная артистка Татарстана, Башкортостана и России, лауреат приза «Душа танца», профессор Санкт-Петербургской Петровской академии науки и искусства и Казанского государственного Университета культуры и искусств – Нинель Даутовна Юлтыева, которой исполнилось бы в 2021 году 95 лет, всегда была счастлива в работе, в любви, в сотне благодарных и преданных учеников, в немеркнущей славе.

Марат ШАКИРЗЯНОВ
Фотографии представлены автором.

«ШЕХЕРАЗАДА» В ПАРИЖЕ (1910) VS «ШАХЕРЕЗАДА» В ПЕРМИ (2019): диалог на балетной сцене

SCHEHERAZADE IN PARIS (1910) VS SCHAHEREZADE IN PERM (2019): dialogue on the ballet stage

Коротко об авторе

Любимов Данила Вадимович, студент Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, e-mail: lyubimov.dania@yandex.ru

About the author

Lyubimov Danila Vadimovich, student of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, e-mail: lyubimov.dania@yandex.ru

Краткая аннотация на статью

В статье рассматривается сценический диалог двух балетов на один музыкальный материал: «Шехеразада» М. Фокина (Париж 1910) и «Шахерезада» у 2-го балета (Мирошниченко) (Пермь 2019). Осуществлен сравнительный анализ сюжета, структуры и сценографии этих спектаклей.

Summary of article

The article analyzes stage dialogue of the 2 ballets made to the same music: «Scheherazade» by M. Fokin (Paris, 1910) and «Schaherezade» by A. Miroshnichenko (Perm, 2019). Comparative research of plot, structure and scenery of these performances has been made.

Ключевые слова:

Русские сезоны С. Дягилева, Пермский театр оперы и балета, Симфоническая сюита Н.А. Римского-Корсакова. Восток древний и современный.

Key words:

S.Dyagilev's Russian Seasons, Perm Opera and Ballet Theater, N.A. Rimsky-Korsakov's symphonic suite, ancient and contemporary East.

уть жанровой «эмиграции» сюиты Н.А. Римского-Корсакова «Шехеразада» (ор. 35) в балет произошел в начале XX века. Он связан с именами Дягилева и Фокина. Именно этим русским «варварам» принадлежит заслуга в экспансии отечественного национального искусства на французской сцене. «...Событие, внезапность, шквал, что-то вроде землетрясения... жизнь раскололась на две части: до и после Дягилева. Изменилось все представление наше, все мысли об искусстве. Мы прозрели» [12, с. 208], – так писала о феномене дягилевского предприятия французская богема – многочисленные критики и общественные деятели.

Балет стал ведущим жанром Русских сезонов. Спектакль «Шехеразада» увидел свет рампы 4 июня 1910 года в театре Grand Opera. Триумф, оглушительные отзывы после премьерного показа обеспечили балету долгую постановочную жизнь во многих французских городах и театрах (Châtelet, Des Champs-Élysées, Mogador).

В 2019 году балет «Шахерезада» был поставлен на родине импресарио – в Перми, в рамках возрожденного Дягилевского фестиваля. Переосмысление дягилевского репертуара с позиции современности, выстраивание сценического диалога – одна из важнейших художественных задач экс-руководителя балетной труппы Пермского академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского Алексея Григорьевича Мирошниченко. Его постановки знаменитых спектаклей – «Шута» Прокофьева и балетов Стравинского – далеки от подражания балету начала XX века и представляют собой новые сценические прочтения бессмертного репертуара. Такова пермская «Шахерезада».

Рассмотрим сценический диалог двух балетов. Для этого более подробно остановимся на сюжете, структуре и костюмах каждого спектакля.

Важнейшим средством создания двух постановок является сюжет. Авторство либретто и сценария французского спектакля до сих пор не установлено. Во многих источниках постановку принято связывать с именем Л.С. Бакста. Однако изучение мемуарной литературы, в том числе зарубежной, привело к несколько иной трактовке, казалось бы, известных фактов. Подчеркнем, что период Русского балета С. Дягилева в Париже характеризует творческий синтез, когда каждый член антрепризы принимал непосредственное участие в создании художественного театрального продукта. Так рождался «русский Gesamtkunstwerk» – уникальное содружество, созданное импресарио Дягилевым и художниками, артистами балета, оперы и другими.

Активным участником творческого кружка был Александр Бенуа, художник балетов «Павильон Армиды» и «Жизель». Именно ему принадлежит идея создания балета «Шехеразада». Бенуа не был знаком с программой Римского-Корсакова, построенной на сказочных мотивах «Тысяча и одной ночи»: образах морской стихии, Синдбада-морехода, Календера-царевича, царевича и царевны, багдадского праздника. Художник выстроил свой сюжет, связав его с картинами томного и в то же время жестокого Востока: скучающие красавицы гарема, отъезд султана Шахриара, измена его любимой жены Зобеиды с Золотым рабом, избивание любовников и рабыни, кровавая расправа султана стали ключевыми драматургическими звеньями в организации спектакля.

Яркие красочные образы симфонической сюиты Римского-Корсакова нашли необычное и вполне убедительное преломление в хореографии Фокина, поразившей публику сочным восточным колоритом, зрелищностью, непривычной пластикой, выраженной посредством пантомимы, мимики и жеста.

Пермская версия Мирошниченко предлагает другой взгляд на «Шехеразду». На смену древнему Востоку приходят события XX века: хореограф «рассказывает» историю любви к мужу и родине последней императрицы Ирана Фарах Дибы Пехлеви. Помимо роли балетмейстера-постановщика Мирошниченко выступает в качестве либреттиста спектакля. Изменив сюжетную основу балета Русских сезонов, хореограф находит место для «собственных» персонажей: вместо сказочных героев Мирошниченко «выводит» на сцену конкретных людей. Двойником Шехеразды оказывается ныне здравствующая императрица Фарах Пехлеви. Грозного султана Шахриара заменяет положительный образ – муж Фарах – последний шах Ирана Мохаммед Реза Пехлеви.

Если в массовых сценах французского балета были задействованы альемы, одалиски, евнухи и рабы, то здесь их сменили реальные и достоверные образы Бессмертных. Мирошниченко не дает точного определения этим персонажам: «Бессмертные, – на его взгляд, – это широкий образ. Однако, – поясняет он, – во времена Дария Великого Бессмертные – специально обученные люди, которые владели всеми воинскими профессиями... гвардия последнего Шаха Ирана Мохаммеда Реза Пехлеви (1979) называлась «Бессмертными» [9]. Их образ проходит через весь спектакль, символизируя собой время и дух прошлого, они сопровождают зрителя с начала и до конца балетного действия.

Выбор сюжета отражает повышенный интерес современной аудитории к жанру биографии известных и неординарных личностей, сыгравших заметную роль в истории своего народа. Хореограф меняет первый слог в имени героини – в результате новый балет получил название «Шахерезада». Замена названия балета сделана с намерением акцентировать внимание зрителей на первом слоге «шах», подчеркивая титул коронованной императрицы.

Тем самым, Мирошниченко уходит от абстрактно-восточного колорита дягилевского балета, от модной в начале прошлого столетия ориентальной атрибутики гарема, от подчеркнуто эротичного образа Зобеиды и страшной мести Шахриара. Вместе с тем в обоих балетах, разделенных столетием, в центре внимания оказывается женщина – необычная, исключительная, восхищающая своей красотой. В дягилевской антрепризе в партии Зобеиды прославилась Ида Рубинштейн. В Перми образ Фарах Пехлеви воплотила выдающаяся отечественная танцовщица Диана Вишнёва.

Теперь скажем о структуре. Дягилевская версия «Шехеразды» строилась на основе сокращенного варианта партитуры сюиты. Первая часть выполняла в балете функцию увертюры, но наиболее значительным изменением, повлекшим за собой обвинения в адрес постановщиков, стало исключение музыки третьей части. В Перми (как и во многих других постановках) третья часть сохранена. Музыка сюиты иллюстрирует ключевые события в жизни героев – сцены знакомства, свадьбы и годы правления семьи Пехлеви. Мирошниченко дает частям собственные названия: I-я «Персеполь (1971)», II-я «Париж-Тегеран (1959)», III-я «Тегеран (1959-67)» и IV-я «Иран (1967-79)».

В премьерном пермском показе партии главных действующих лиц исполнили именитые танцовщицы современности – Диана Вишнёва (Россия) и Марсело Гомес (Бразилия). В балете музыка III части занимает особое место, с ней связан своеобразный ритуал-посвящение. Хореограф поясняет: «Шах берет в жену девушку знатную, но как чистый лист. И вот она в белом платье. Почему в большинстве национальных традиций невеста в белом платье? Потому что она как белый лист бумаги. Муж на ней, что захочет, то и напишет. [В процессе танца] он с нее снимает все, в том числе обувь» (исполнительница танцует босиком, усиливая ощущение женственности и незащищенности). «Музыка дуэта сама на это указывает», – считает

Мирошниченко. «Тем она меня и привлекла, что позволила это сделать. Римский-Корсаков абсолютно гениально написал такое драматургическое развитие... – это их взаимодействие, не ночь, а целая жизнь» [9]. Действительно, Римско-Корсакову удалось написать настоящее балетное адажио (у композитора часть получила название «Царевич и царевна»). Согласно либретто – это любовный дуэт. Кажется странным, что дягилевская коллегия решила обойтись без этой великолепной музыки в 1910 году. Сам романтический дух и природа тем располагают к танцу: четкая форма с чертами вариационности, сдержанный темп, танцевальный размер 6/8, мажорный лад (G-dur и B-dur), неконтрастные динамические оттенки, преобладание кантилены струнных позволяют почувствовать танцевальную основу. Это настоящее балетное адажио, т.к. в нем присутствует традиционная танцевальная последовательность номеров: entre (выход артистов), дуэтный танец, вариация танцовщика, вариация танцовщицы и кода (заключительная часть номера).

Далее осветим сценический диалог на примере костюмов и декораций. Именно сценография и реквизит обеспечили спектаклю дягилевской антрепризы долгую сценическую судьбу. Эффектные восточные костюмы с фигурным разрезом – шаровары, туники, чалмы, тюрбаны, вуали, изготовленные из шелка с различными геометрическими орнаментами, стали объектами сотрудничества художника с ведущими домами мод, с модельерами Полем Пуаре, Жанной Пакен. После премьеры «Шехеразды» эскизы костюмов к этому балету нашли воплощение в коллекциях одежды «Шехеразада», «Одалиска», «Альмея». Также большое значение имело сценическое убранство спектакля – использование балдахина, прозрачных покрывал, полога, подушек, ковров, мебели, драгоценных камней (жемчуга, изумруда, сапфиров), ювелирных украшений (серег, браслетов), шляпок, диадем с перьями, згретями и банданами на головах одалисок, альмей, евнухов и рабов. Вышитые золотом туфли, сандалии, башмаки с носом, украшенные позолоченными металлическими бусинами и серебряными блясками на шелковой подкладке сменили традиционные пуанты.

Казалось бы, музыка Римского-Корсакова не предположила столь откровенного сценического воплощения. Композитор в своей программе к сюите акцентировал образы моря, корабля, странствий юного Синдбада. Фокин отошел от традиций классического балетного искусства, и от первоначального замысла Римского-Корсакова.

Теперь обратимся к репродукции балета Бакста. Геометрия сцены включает в себя авансцену, которая представляет собой гарем Шахриара. В центре – на коврах и подушках – сидят рабыни, жены Шахриара. Фигура Зобеиды расположена левее от них. На разрисованном заднике воссозданы окна и ворота для входа. По правую сторону от девушек виднеется ступенчатая поверхность с золотыми колонами, украшенными изображением богов. В кульминации финала, именно на этой лестнице будет разворачиваться кровавая сцена расправы над любовниками. С синего потолка свисают вниз объемные люстры-фонари. Опускающийся навес с павлиньим орнаментом напоминает шатер.

Пермская постановка тоже переносит нас на Восток. Однако вместо древней арабской цивилизации мы попадаем в Иран второй половины XX века. Сценография и театральные реквизиты включают настоящие стеклянные витрины, стенды Национального музея Ирана, помещение учебной аудитории с доской и чертежами, роскошный интерьер государственного приема. Художник по костюмам Татьяна Ногина опирается на современные модели одежды первого десятилетия XX века – мужские рубашки, женские юбки, классический мужской костюм, женские бальные платья, а также на культуру одежды Ирана: хиджаб у шейхов и женщин, длинные штаны с платками. Вместо традиционных пуант и фоксинских сандалий героини балета высту-

пают в мягкой обуви, имитирующей ботинки, туфли и балетки. Сама Фарах меняет за спектакль девять нарядов!

Уход от пуантовой лексики, вероятно, был обусловлен выбором современного сюжета и его реалистической интерпретацией. Отметим, что «Шахерезада» стала первым опытом принципиального отказа от пуантов Мирошниченко-постановщика.

В изображении атмосферы Ирана Татьяна Ногинова гармонично вписывает национальные персидские элементы: императорский венец Мохаммеда Резы, корону и драгоценное ожерелье Фарах с изумрудами, бриллиантами и жемчугом, герб династии Пехлеви (золотой лев и меч), величественный трон, а также персидские атрибуты (кувшины, тарелки, ковры).

Римский-Корсаков завершает сюиты финалом «Праздник в Багдаде». Дягилевской коллегии во главе с Фокиным принадлежит смелая концепция – самосуд Шахриара и его младшего брата Шахезмана над первостепенными (рабыни, одалиски, альмеи, рабы, евнухи) и главными персонажами балета (Золотой раб и Зобеида). Экстатические танцы-оргии, буйство эмоций и образы дикого Востока накладывались здесь на радостную, торжественную музыку Римского-Корсакова. На сохранившейся фотографии спектакля как раз показан эпизод расправы: в центре расположена армия Шахриара, в ногах которой лежит груда мертвых тел. Правее от ложа султанши Шахриар запрыгивает голову изменнице Зобеиде. Мрачность картины усугубляет поза победителя Шахезмана – он ставит ногу на бездыханного Золотого раба. Образ свисающих с лестницы мужских тел стал выразительной и кульминационной точкой спектакля, эмоционально воздействующей на зрителя.

В Перми сценическое воплощение музыки IV части также не обходится без участия танцевальной труппы. Это похоже на финальную групповую сцену балета Дягилева-Фокина, т.к. особое положение в ней занимает кордебалет. Его роль не автономна – танцовщики становятся полноправными участниками действия. Равно как и в Париже, пермская трактовка «Шахерезады» не лишена драматических ситуаций, касающихся как истории семьи Пехлеви (потеря супруга, изгнание

Фарах), так и истории страны (Исламская революция 1979 года). На эти события обращает внимание хореограф, акцентируя их в названии части: «Иран (1967-79)». В финале пермского балета Мирошниченко воплощает атмосферу праздника, пытается показать, что «они [Мохаммед и Фарах] всегда находятся среди народа» [интервью]. Мы видим эту сцену глазами Фарах, любящей свой народ и забываящей о нем.

В обеих версиях спектакля кульминация решена драматически. Неожиданным трагическим вторжением в пермской «Шахерезаде» начинается сцена Исламской революции: движение Бессмертных и народа становятся агрессивными, наступательными, животными. Мирошниченко ставит страшную картину: сцена темнеет, красные фигуры кордебалета и Бессмертных «кричат», «восстают», «забрасывают» правящую семью обвинениями и упреками. Белый луч выхватывает из толпы фигуры главных героев. Особое значение приобретает семантика синего цвета: если у Римского-Корсакова в «цвет морской волны» окрашена главная тональность сюиты – E-dur, то в спектакле Мирошниченко – героиня, оставшись на сцене одна, держит в руках синюю ленту. Бессмертные благословляют ее.

В заключении хореограф «обгрызает» прием «зеркального отражения»: он возвращает нас туда, откуда началось балетное повествование – в Национальный музей Ирана, в 2019 год.

Итак, с одной стороны, постановка Мирошниченко корреспондирует с французским спектаклем – он продолжает традиции Фокина (этнический балет, драматический сюжет, зрелищность). С другой, пермская «Шахерезада» не является реконструкцией либретто, хореографии Фокина и сценографии Бакста. Мирошниченко со своей творческой командой предлагает новое сценическое решение и расставляет свои смысловые акценты. При бережном отношении к музыке сюиты Римского-Корсакова, которая легла в основу балетной постановки без купюр, «Шахерезада» прочитывается весьма убедительно, не вызывая ощущения несоответствия музыкального и визуального восприятия.

Данила ЛЮБИМОВ

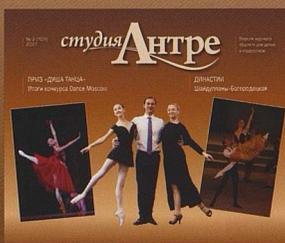
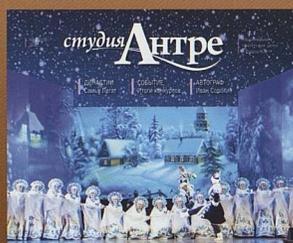
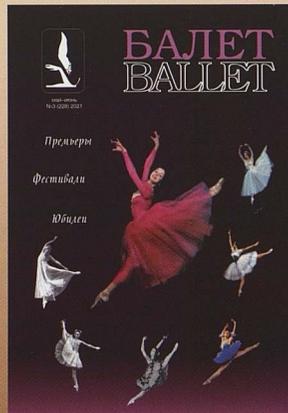
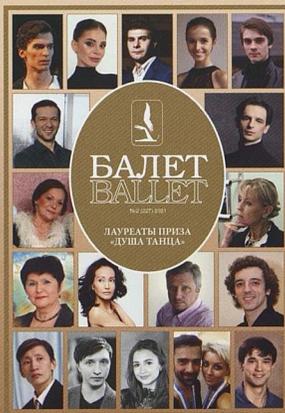
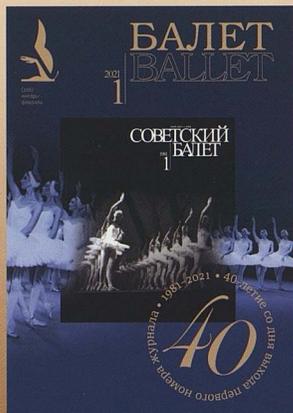
ЛИТЕРАТУРА:

1. Бакл, Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / Р. Бакл; пер. с англ. Л. А. Игоревского. – М.: ЗАО Изд-во Центр полиграф, 2001 – 494 с.
2. Балет «Шахерезада» – костюмы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://stage-decor.ru/balet-shaherezada-kostyumyi.html> (Дата обращения: 03.07.2020).
3. Бахрушин, Ю. А. История русского балета: учебник на СПО / Ю. А. Бахрушин. – М.: Юрайт, 2019. – 276 с.
4. Баспалова, Е. Р. Балет в Париже / Е. Р. Баспалова. – М.: БуксМАРТ, 2016. – 255 с, ил.
5. Гарафала, Л. Русский балет Дягилева / Л. Гарафала; пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова; науч. ред. О. Левенков. – Пермь: Книжный мир, 2009 – 480 с.
6. Григорьев, С. Л. Балет Дягилева, 1909-1929 / С. Л. Григорьев; предисл. Чистяковой В. В.; пер. с англ. Чистяковой Н. А. – М.: АРТ СТД РФ, 1993 – 383 с, ил.– (Ballets Russels).
7. Добровольская, Г. Н. Михаил Фокин: Русский период / Г. Н. Добровольская. – СПб.: Гиперион, 2004. – 496 с.
8. Зильберштейн, И. С., Самков, В. А. Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х томах / И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – 1 том. – М.: Изобраз. Искусство, 1982 – 496 с., 96 л. ил.
9. Интервью с А. Г. Мирошниченко от 23 сентября 2019 года. Рукопись.
10. История жизни Фарах Пехлеви – супруги последнего иранского шаха, ради которой он оставил всех своих жён [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/020718/39539/> (Дата обращения: 11.07.2020).
11. Лифарь, С. М. С Дягилевым / С. М. Лифарь. – СПб.: Композитор, 1994. – 224 с., ил.
12. Маковский, С. К. Портреты современников / С. К. Маковский. – Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. – 413 с.
13. Нижинская, Б. Ф. Ранние воспоминания: В 2 ч. Ч. 2 / Б. Ф. Нижинская; пер. с англ. И. В. Груздевой; коммент. Е. Я. Суриц. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 319 с. ил. – (BalletsRusses).
14. Пермь театр оперы и балета. Шахерезада Н. Римский-Корсаков. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.permpopera.ru/playbills/repertoire/85081/> (Дата обращения: 26. 07.2020).
15. Празднование 2500-летия Персидского государства [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://otchelnikural.livejournal.com/2282.html> (Дата обращения: 21.07.2020).
16. Соловцов, А. А. Симфонические произведения Римского-Корсакова. Путеводители по русской музыке / А. А. Соловцов. – М.: Музгиз, 1953. – 203 с.
17. Схейн, Ш. Дягилев. Русские сезоны навсегда / Ш. Схейн / пер. с нидерл. Н. Возненко, С. Князьковой. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. – 608 с.
18. Фокин, М. М. Против течения / М. М. Фокин. 2-е изд., доп. и испр.; ред. Г. Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1981 — 510 с., 36 л. ил., портр.
19. Шахерезада. Одноактный балет на музыку сюиты «Шахерезада» Николая Римского-Корсакова. Театральный буклет / Гл. ред. Н. Овчинникова. – Пермь: Пермский государственный академический театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, 2019. – 76 с.

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии



Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2022 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2022 год» «Пресса России» (зелёного цвета) на наш журнал «Балет» на полугодие – 70947, на один год – 43713.

А также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Новый адрес журнала: Москва 119002, Арбат, дом 35.

Юридический адрес журнала:

Москва 101000, Архангельский переулок, дом 10, строение 2.

Телефоны: (495) 688-24-01, 688-40-47, 684-33-51

E-mail: balletmagazine@mail.ru

На журнал можно подписаться

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

ООО «УП УРАЛ-ПРЕСС»; <http://ural-press.ru/contact/>

e-mail: info@ural-press.ru

e-mail: moscow@ural-press.ru

e-mail: spb@ural-press.ru

e-mail: frg@ural-press.ru в Берлине

e-mail: kazakhstan@ural-press.ru в Казахстане

Grishko®



Елизавета Кокорева
Артистка Большого театра
Бренд-амбассадор Grishko®

Сценический костюм «Китри»
Пуанты: DreamPointe арт. 0527
Трико балетное арт. 0050/0

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

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