



БАЛЕТ

BALLET

июль-октябрь
№4-5 (229-230) 2021



Выпускной концерт Академии танца Бориса Эйфмана

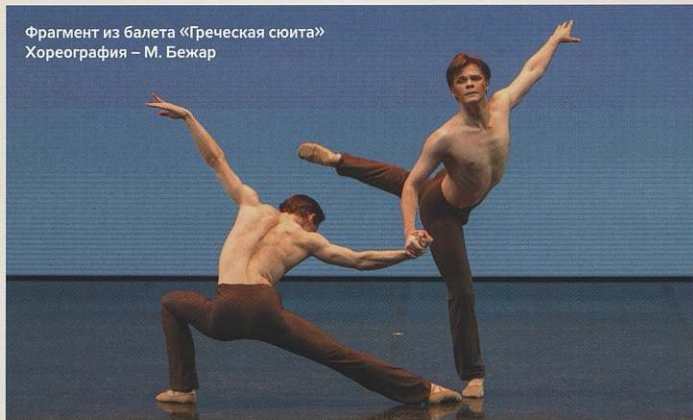
Репортаж в объективе фотохудожников

В Детском театре танца Бориса Эйфмана состоялся концерт, посвященный первому выпуску Академии танца Бориса Эйфмана.

В программу трех отделений вошли классические и современные постановки в исполнении выпускников и учеников других классов и курсов.

25 июня 2021 года 34 прекрасных артиста балета получили свои дипломы, а четверо из них — дипломы с отличием.

Фрагмент из балета «Греческая сюита»
Хореография – М. Бежар



Выпускной концерт



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
АКАДЕМИЯ ТАНЦА
БОРИСА ЭЙФМАНА
BORIS EIFMAN DANCE ACADEMY





Индусский танец из балета «Баядерка»
Хореография – М. Петипа



«Кумушки».
Хореография Л. Якобсона



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:

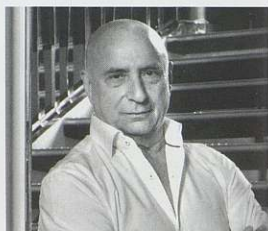
Б.Б.АКИМОВ
Г.М.АПАНАЕВА
С.Р.БОБРОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
С.Ю.ЗАХАРОВА
А.В.ЗИНОВ
К.А.ИВАНОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
В.Г.КИКТА
М.Ф.КУКЛИНА
М.К.ЛЕОНОВА
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
К.С.УРАЛЬСКИЙ
В.Г.УРИН
С.А.УСАНОВ
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Е.А.ЩЕРБАКОВА
Б.Я.ЭЙФМАН

- 2** **ВЫПУСКНОЙ**
Выпускной концерт Академии танца Бориса Эйфмана
Фоторепортаж Евгения МАТВЕЕВА

- 4** **ЮБИЛЕИ**
В.Уральская.
Михаил Лавровский.
Когда танец –
вдохновенный праздник



- 11** **ИНТЕРВЬЮ**
А.Плисецкий.
Я против одеревеневших канонов!



- 14** **ФЕСТИВАЛИ**
О.Юхновская.
После таких фестивалей хочется жить!



- 17** **IN MEMORIAM**
А.Михалёва. Человек на все времена
Памяти **В.М.Гаевского**



РОСКОНЦЕРТ

ЮБИЛЕИ

- 18** В честь юбилея! *Людмила Ковалёва*
Фоторепортаж



КОНКУРСЫ

- 21** **М.Баранова.** Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов

ФЕСТИВАЛИ

- 26** **Т.Вольфович.**
Dancehelp – это не просто помощь



РАЗГОВОРЫ О НАСУЩНОМ

- 28** **О.Васильев.** Линия ног в спорте и балете
30 **И.Кузнецов.** Об изучении позиций ног и постановки корпуса

КАФЕДРА

- 31** **Д.Антипов.** Искусство создания внутренних форм, или рефлексия балета о самом себе

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 02460-21

Тираж 600 экз.

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации

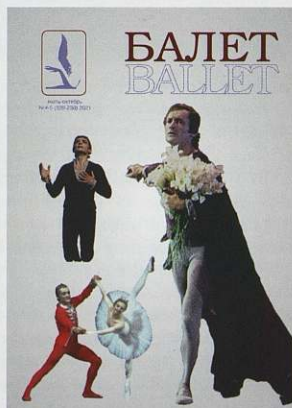
Регистрационное свидетельство

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.

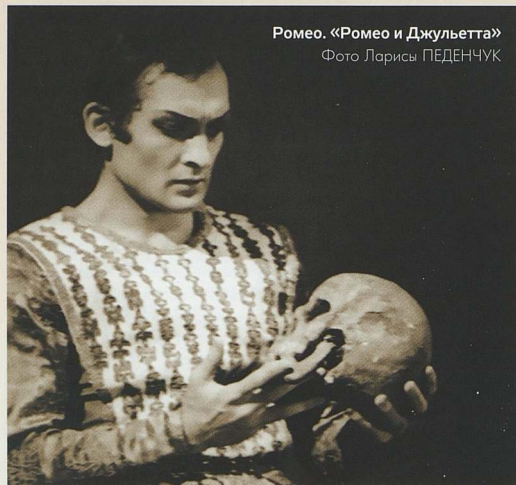
На первой странице обложки: Михаил Лавровский



Михаил Лавровский

Всегда если речь заходит о Михаиле Лавровском – по юбилейному ли поводу, или по какому другому – вспоминаю я одну из зарубежных рецензий на «Спартак». Это было в Англии, в 1968-м, когда мы первый раз повезли туда этот балет, и Лавровский танцевал на сцене Ковент-Гардена. Успех спектакля был невероятным, интерес к театру тоже – и о Мише, в частности, написали, что он «супермен», и вынесли это определение в заголовок. У нас тогда этот термин не был в ходу. Говорили иначе – герой, личность, освободитель, борец и прочее. И каким бы это сейчас не казалось высокопарным и ложным, всё это правда, потому что Лавровский был героем, настоящим лидером своего артистического поколения, личностью, много определявшей в 60-е годы в самом исполнительском стиле Большого театра, а значит, и за его пределами.

Почему так случилось? Здесь несколько объяснений, и все лежат вроде бы на поверхности: выходец из знаменитой танцевальной семьи, генетически предрасположенный к танцу, необыкновенная работоспособность, полное растворение в творческой задаче, а шире – в самой идее Большого театра, которому он служил. Прибавим ко всему общую ситуацию подъёма искусства, явственный энтузиазм и бесконечное доверие, с которым вершились наши работы 30-40 лет назад.



Ромео. «Ромео и Джульетта»

Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК

Но всё это объяснения внешние. Так работали многие, но Михаил Лавровский был один, был неповторим. Потому что – талантлив! Это понимали все и сразу, и тому не требовалось никаких дополнительных доказательств. Моя первая встреча с ним произошла в 1963-м на постановке «Спящей красавицы» в Большом театре, он получил партию Голубой птицы. К тому времени Михаил Лавровский был молодым, но признанным премьером, и их неповторимым дуэтом с Натальей Бессмертновой уже начали восхищаться. Именно в 1963-м состоялось их первое совместное выступление в «Жизели», принёсшее обоим такую славу, а вскоре и награды Парижской академии танца – премию Анны Павловой и Вацлава Нижинского. Затем последовал практически сразу Ферхад в «Легенде о любви». И далее он, естественно, стал исполнителем всех премьерских партий в моих постановках вплоть до конца 70-х годов: Принц

в «Щелкунчике», Спартак, Зигфрид в «Лебедином озере», Иван в «Иване Грозном», Виктор в «Ангаре».

Его темпераментный, ярко-эмоциональный танец, который всех и всегда восхищал, словно резонировал доблестью. От него веяло настоящей мужской силой, и в ситуации балетной сказочности она своеобразно переплавлялась в подлинную рыцарственность. При этом и в романтическом балете, и в композиции Петипа, и в современной хореографии он был очень живым героем, как бы изнутри, от себя вносил в этот вечный, часто застылый мир балетных легенд внезапный темперамент, эротическое волнение, жажду любви и готовность действия.

Весь комплекс Лавровского не был придуманным сценическим образом, но органически вытекал из его реальной жизни. Он рано начал сниматься в телебалетах, принесших ему дополнительную и заслуженную популярность – «Ромео и Джульетта», «Мцыри», «Белые ночи», «Три карты», «Федра». Все литературные герои – Ромео, Мцыри, Мечтатель, Германн, Ипполит – и все очень живые, пластичные характеры. В нём помимо страсти к танцу дышала и страсть к сочинительству танцев. Одно время он уезжал руководить балетной труппой в Тбилиси, ставил для телевидения в России, ставил для различных компаний в Испании и Италии, наконец, закономерно пришёл к самостоятельной постановке на сцене Большого театра – «Фантазии на темы Казановы». И сегодня меня радует его занятость – он создатель и руководитель балетной школы в Москве, педагог-репетитор Большого театра, куда по-прежнему приходит на класс и неутомимо работает над своей физической формой. Вот она – сила балетного характера! Наверное, он уже просто не может сюда не приходиться...

В сущности, на таких людях и держится здание великих театральных идей и великих театров. Они опора, рыцари не только на сцене, они не только гримируются рыцарями на спектакль. Они продолжают так жить, веря в лучшее, искренне переживая за красоту, искренне раскаяваясь в собственных неверных шагах. То есть жизнь Михаила Лавровского и сегодня со сценой напрямую связана. Я даже думаю, он сейчас умудрён объективным знанием Театра, Балета, Танца, знанием каких-то глубинных его основ и законов. Не удивлюсь, если на его рыцарские плечи ляжет новая ноша, и «супермен» её подхватит, покажет, что такое настоящая поддержка, что такое сильные руки и спина.

*Как хорошо, что мы с тобой встретились –
Михаил Лавровский!*

Юрий Григорович. Лиссабон, ноябрь, 2001
Журнал «Балет», № 1, 2002

КОГДА ТАНЕЦ – ВДОХНОВЕННЫЙ ПРАЗДНИК

Щелкунчик
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Михаил Лавровский умеет любить жизнь, и это действенное начало любой его роли делает полнокровными и одержимыми его героев. В этом – секрет заразительности его искусства.

Биография актера сложилась так, что он танцевал много, в разных балетах, как говорится, создавал роли вне определенных амплуа. Он был и есть ведущий артист ведущей труппы страны. Расцвет его творчества совпал с периодом подъема балетного театра, с активизацией процесса создания нового репертуара, с неуклонным ростом интереса к успехам нашего искусства за рубежом.

Но пусть у читателя не возникнет впечатления, что автор стремится создать картину безмятежной и удачливой жизни артиста, спокойного развития таланта, некоей художественской его «сытости» и полной удовлетворенности. Пожалуй, подлинно творческий человек всегда весьма далек от такой самоуспокоенности. Мне хотелось бы только подчеркнуть, что артистическая судьба Михаила Лавровского счастливо состоялась. И счастливо состоялась именно благодаря его постоянной нацеленности на творческий поиск. Артист и хореограф предстаёт перед зрителями сразу в двух ролях, причем в ролях, осуществленных им самим хореографическими произведениями – в балете «Порги и Бесс» и телефильме «Прометей». Лирико-трагедийный герой произведения Гершвина и фигура легендарного титана античного мира как бы олицетворяют два полюса артистической палитры Михаила Лавровского.

Это двуединство окрашивало любой исполняемый им спектакль, позволяло вносить особенное в известное ранее в образы, имеющие устойчивые традиции исполнения. Тому, пожалуй, самый яркий пример – балет «Жизель». На протяжении многих лет мы видели несколько Альбертов Лавровского, созданных им в согласии со своим актерским возрастом. Но всегда, будь то пылкий неопытный юноша или зрелый муж, его Альберт был незаурядным человеком, поступками которого прежде всего двигало чувство. Центром партии становилась вариация из pas de deux второго акта, завершавшаяся столь эмоциональным порывом в последней диагонали, что граничит с трагическим обнажением души. Потому он увлекал и заставлял верить зрителей в особые, романтически заостренные, преувеличенные ситуации и события балета.

Да, его исполнение не всегда совпадало с нормативами, принятыми для лирического героя классического балета. И немало

Для Михаила Лавровского главное в танце – действие. Ощущение действия, потребность в нем – рождают у артиста особую остроту понимания конфликта. Стремление к его разрешению всегда придает его героям своеобразную характерность, динамику внутреннего порыва, человеческую привлекательность и современность.

В таких сценических ситуациях наиболее полно проявляется его индивидуальность, его неудержимо стихийный темперамент, самобытность его личности как артиста.

ревнивых хранителей внешних традиций прошлого не принимали «необузданность» столь страстного толкования эlegantного героя. Но Лавровский, актер живых и непосредственных чувств, внес современность в трактовку любой роли, умеет сохранять и стиль хореографа, и стиль спектакля, потому не разрушает, а одухотворяет партии классического репертуара, открывая в них новое, неиспользованное, созвучное времени. Принц Лавровского по праву – лирический герой. Но принц, не пассивно повествующий о том, что с ним происходит в силу роковых обстоятельств, а активно вступающий в разгадывание тайн. Так он действует и в «Лебедином озере», и в «Золушке», и особенно – в «Щелкунчике». Стремительны его знаменитые виртуозные партнерные вращения (chaines), взрывают воздух головокружительные saut de basques, порывисты завершённые позы, динамичен весь строй каждого из монологов и всей партитуры роли. Кроме того, лирические герои Лавровского одержимы любовью. Охваченные чувством, они до предела отдаются ему, в самозабвении совершая и ошибки, и подвиги. И этот содержательный момент танца Лавровского придает особое звучание всем дуэтам.

Сказать о Михаиле Лавровском, что он блистательный партнер – значит сказать очень мало. Это достоинство присуще многим нашим ведущим солистам, но очень немногим дано сделать артистку Балериной. Виртуозный танцовщик Михаил Лавровский никогда не соревнуется с партнершей в танце, он танцует с ней в дуэте, всегда оставаясь кавалером, обожествляющим свою Даму. Дуэтный танец М. Лавровского – это особый поэтический мир, где двое говорят о своем чувстве. Тонкое психологическое чутье актера рождает живую ткань диалога, всегда иного, только сегодняшнего, вселяющего правду и веру в происходящее.

М. Лавровский танцевал со многими партнершами и такими разными балеринами, как Р. Стручкова и Н. Тимофеева, М. Кондратьева и Е. Максимова, Н. Бессмертнова и Н. Сорокина, Л. Семеняка, И. Джандрия, А. Михальченко. И всегда создавался дуэт близких по темпераменту, духу и творческому поиску исполнителей. Эта поразительная способность – чувствовать партнершу, вести с ней диалог актерский и танцевальный, огромное уважение к ней – одна из самых привлекающих сторон дарования Лавровского.

Лавровский – Ромео. Эта тема творчества прочерчена через разные периоды его сценической жизни. В балете своего отца – Л.М. Лавровского – он станцевал Ромео, будучи еще совсем молодым артистом. И эта работа многое определила в понимании им жизни сценического образа. Как и для всего поколения артистов, формировавшихся в шестидесятые годы, для него очень много значили эталонные в советском балете образцы актерского проникновения в суть танцевального образа. Из рук в руки передавали это мастерство актеры старшего поколения, многие из которых уже трудились в те годы как педагоги-репетиторы. Для М. Лавровского, как и для других его сверстников, подлинным учителем-творцом стал великолепный танцовщик и педагог Алексей Ермолаев, а также Елена Чикваидзе – прекрасная балерина, мать и старший наставник в искусстве.

Эпический, внутренне сконцентрированный, приподнятый стиль изложения спектакля «Ромео и Джульетта» требовал от актера правды чувств и истинности сценического поведения в каждый проживаемый отрезок времени. Для молодого стремительного юноши такая партия рождала одновременно и трудности, и становилась школой актерского самопознания. Преодолевая несколько ученическую скованность, участь самоограничения во имя сценического самовыражения, М. Лавровский создавал своего Ромео, чуть задумчивого романтика, обуздывающего свои порывы, стремящегося понять себя, проверяя чувством свой ум и благородство натуры. Этот Ромео «прошел» через все его роли. Пожалуй, на первом этапе эта работа больше дала самому актеру, чем он мог привнести в спектакль. Музыка С. Прокофьева ставила еще неразрешимые для молодого танцовщика философские уровни задач, открывая просторы для познания. И Михаил Лавровский шел к нему.

Но в ту пору ему оказался более подвластным мир другого Ромео, в совсем ином, но также шекспировском спектакле – телевизионном балете, поставленном балетмейстерами Н. Рыженко и В. Смирновым-Головановым на музыку П.И. Чайковского. Среди лирико-романтических героев М. Лавровского этому Ромео принадлежало особое место. Здесь, впервые встретившись с шекспировским героем (работа была почти за год до ввода в спектакль Большого театра), молодой артист сумел передать тот пафос чувств, которым проникнута идеальная любовь в музыке П.И. Чайковского.

По замыслу хореографов, Ромео – собирательный образ, суммирующий лучшие качества положительных героев пьесы: зорор и смелость Меркуцио, юношескую шалость и веселость Бенволио. Он как бы олицетворяет собой гармонию эпохи Ренессанса. И артист не только воплотил задуманное, но и тактично внес в этот образ современные интонации. Он за двадцать минут действия раскрыл полную эволюцию обра-

за – от внезапного озарения охватившей его любви – к любви возвышенной, через ее глубокое осознание и философское понимание жизни. Уже в этой ранней работе проявились такие ценные качества исполнителя, как способность к мгновенному переключению, трансформации. Потому даже моменты грусти у Лавровского окрашивались в просветленные, оптимистические интонации. И такое ценнейшее актерское дарование, как открытость к импровизации, свидетельствовало об особом, светлом характере его таланта.

Быстрота вращений М. Лавровского, особенность высокого подъема на полупальцы, дающая уходящую вверх стремительную линию в статике и динамике, особое умение дать кульминацию в полете, родившие стоп-кадр в момент прыжка, на его взлете, – все это позволило создать балетмейстерам и актеру монологи, в которых прозвучала возвышенная романтическая нота мужественного идеала.

Развернутое повествование любви Ромео и Джульетты на социально полнозвучном фоне вражды двух родов, художественно оживленное в партитуре С. Прокофьева, ставило иные задачи. Хореографическая партитура Л.М. Лавровского выдвигала иные планы перед актером. И, конечно, полное осознание и выявление образа в балете пришло позднее. На спектакле, посвященном 75-летию юбилею хореографа, М. Лавровский, вновь вернувшись к этой партии, уже мог сказать многое, что поставило его Ромео в ряд с лучшими созданиями артиста. Потому понятно и его стремление вновь пережить мгновения сценического рождения своего героя, но уже в новом варианте, воссозданном им на сцене Тбилисского театра оперы и балета имени Палиашвили.

Если Альберт и Ромео через всю жизнь «шагают» вместе с актером, то ряд бесспорно удачных и близких по духу партий не имели долгой жизни, хотя и составляют яркие страницы биографии М. Лавровского. К таким относится его Базиль в балете «Дон Кихот».

Для молодого танцовщика партия Базиль была безусловно привлекательной. Она давала блестящие возможности для показа брио техники. Но как сделать, чтобы роль, в которой блистали многие, стала по праву твоей? В этом, как считает М. Лавровский, ему помогли два прекрасных мастера: Р. Стручкова, выступившая с ним, молодым партнером, в дуэте и, как он говорит, «научившая меня увидеть и оценить сцену, давшая настрой, показавшая, каково должно быть отношение к работе и, как великолепная актриса, поведшая меня за собой», – и А. Ермолаев, научивший его, опять же согласно словам Лавровского, «мыслить современно в танце».

Всю партию Михаил Лавровский строил на пределе нервного накала, подчеркнуто заостренно, как «арио торедора». Это делало целостным весь образ спектакля – от мелких юмористических штрихов до кульминационной вариации и знаменитой коды. И здесь усложненная до виртуозной техники (двойной *saut de basque en dedans* на колено, переходя во вращение с открытой неустойчивой позой в *attitude*, двойные *revoltades* в коде и, захватывающие по темпу дыхание, пируэты *a la seconde*) позволяет демонстрировать подчеркнутую элегантность поведения, темперамент, увлеченность и, что главное, ощущение естественной сиоиминутности рождения танца-разговора, танца-импровизации, буквально покоряющая зрителя. Эта премьера актера звучала как премьера театра, и вслед за аплодисментами публики – горячо аплоди-



Спартак

Фото Лорисы ПЕДЕНЧУК



ровала труппа, приветствовавшая дебютанта после закрытия занавеса.

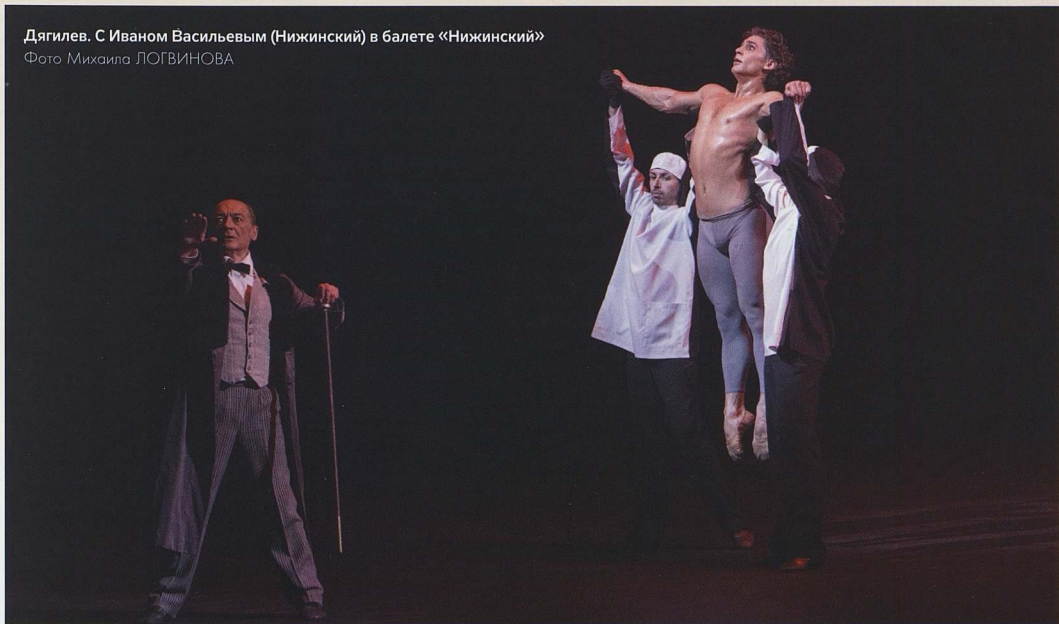
Интересно, что один из первых откликов на этот спектакль принадлежит его партнерше Р. Стручковой, которая в газете «Известия» писала: «Балет А. Горского на музыку Л. Минкуса шел в тот вечер в 586-й раз. А прошел спектакль как премьера... При первом же исполнении молодой танцор достиг такой выразительности, которая дается далеко не каждому... Фактически у Лавровского своя редакция партии. Она экзамен на зрелость...»

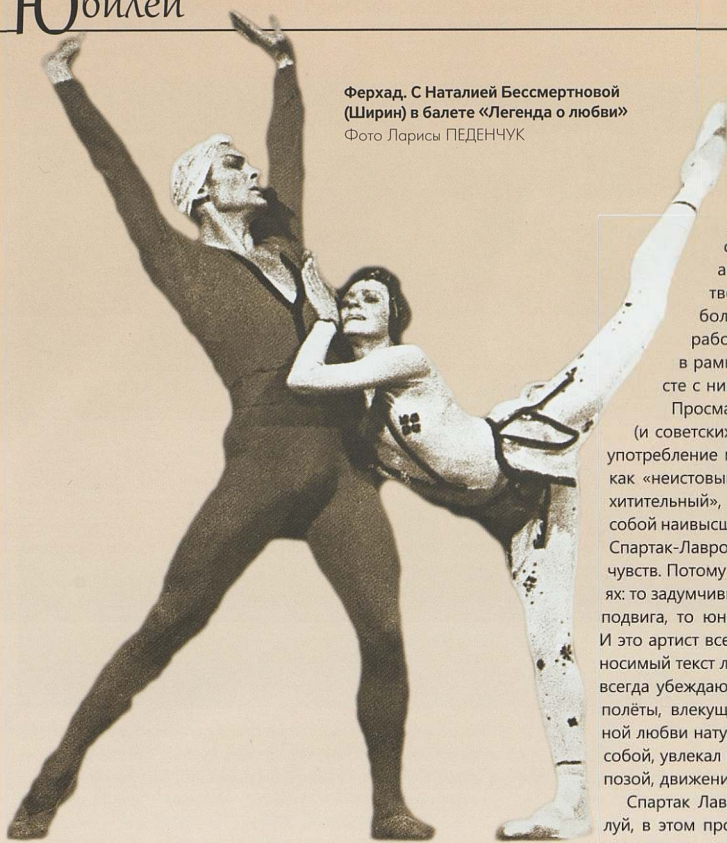
И тем не менее, эта партия не стала долговечной в репертуаре актера, у которого буквально все данные давали право на нее, а успех, казалось, только доказывал это. Тут, вероятно, кроме складывающихся обстоятельств, которые в жизни каждого актера играют немалую роль, сказался и его профессиональный максимализм. «Такую партию надо танцевать или лучше всех, или не танцевать», – так резюмировал он свой отход от «Дон Кихота».

И все же Базиль – одна из лучших работ М. Лавровского, очень важная в его творческой биографии. Хотя бы потому, что

Дягилев. С Иваном Васильевым (Нижинский) в балете «Нижинский»

Фото Михаила ЛОГВИНОВА





Ферхад, с Наталией Бесмертновой (Ширин) в балете «Легенда о любви»

Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК

их и осмыслить – это значит понять самобытную неповторимость творчества актёра Михаила Лавровского.

Итак, Спартак. Спартак, принеший молодому актёру огромный успех, признание, Ленинскую премию, мировую славу. И вместе с тем Спартак, вызвавший столько сомнений и раздумий у самого актёра. Спартак – определённый итог-этап творчества и, одновременно, начало нового, более зрелого жизненного периода. Как все работы Лавровского, Спартак – разный порой в рамках одного спектакля и взрослеющий вместе с ним.

Просматривая рецензии многих специалистов (и советских, и зарубежных), обращаешь внимание на употребление максималистских выражений такого плана, как «неистовый», «неповторимый», «смелая сила», «восхитительный», «фанатичный»... Спартак символизирует собой наивысшую мажорную ноту героики и, вместе с тем, Спартак-Лавровский – живой человек с огромной гаммой чувств. Потому он бывал разный на разных представлениях: то задумчивый, то философски-рассудительный, то поэт подвига, то юноша-муж, то бесстрашный певец борьбы. И это артист всегда интонирует в пластике, внося в произносимый текст лично сегодняшнее мироощущение. Но всегда убеждающе силовыми были утверждающие порыв полёты, влекущие вперёд вращения и открытая преданной любви натура героя. На сцене – лидер по праву вел за собой, увлекал и звал к борьбе и подвигу каждым жестом, позой, движением, состоянием.

Спартак Лавровского удивительно современен. Пожалуй, в этом проявляются с наибольшей силой его актерская одаренность и поиск действенной природы образа на каждом спектакле. То, что для него как человека становится главным, ведущим именно в данное время, – двигает и определяет так называемые вторые планы сценического поведения актёра. Отсюда и характер поведения: внешнее спокойствие при сдерживаемой буре огненных чувств или порыв открытого темперамента.

Современность рождается и контрастностью сцен жизни Спартака: раб, воин, предводитель и лирический герой в сценах с возлюбленной. Эта контрастность задана самой драматургией, она заложена в замысле и воплощена в зримых, ярких формах авторами балета и выполняется всеми исполнителями. Но исполнительская интерпретация Лавровского углубляет и,

она отмечает тот период, когда он вместе с театром приступил к работе над главной ролью в готовящейся постановке балета «Спартак» А. Хачатуряна.

Эту партию М. Лавровскому предстояло создать в спектакле Юрия Григоровича, чей творческий почерк был близок актёру. Нет сомнений, что исполнительский стиль М. Лавровского был интересен и импонировал балетмейстеру, потому у них состоялось немало творческих встреч, давших яркие неординарные плоды. Лавровский исполнил роль Ферхада в «Легенде о любви», Принца в «Лебедином озере», «Щелкунчике». Мы же остановимся на трех принципиальных, с нашей точки зрения, партиях: Спартака, Виктора («Ангара») и Ивана Грозного. Понять



Марина Кондратьева – Джульетта и Михаил Лавровский – Ромео. «Ромео и Джульетта»

если можно так сказать, доводит до надрыва этот контраст – тем, что в каждой ипостаси (в героике и лирике) проявляется до иступления самоотдачи. Это вызывает буквально эмоционально-нервное потрясение образным самораскрытием героя. А отсюда вера зрителя в каждый жест, поступок, поведение. Герой Лавровского ведет современного зрителя за собой, и он благодарен за прекрасное, благородное стремление к действию, рождаемое в нем верой в правду Спартака.

Это действенное начало, присущее, как мы писали, Лавровскому в каждой его сценической работе, делает целостным и целеустремленным образ Спартака.

Этот спектакль, как и многие другие, М. Лавровский многократно исполнял в дуэте с Фригией – Натальей Бессмертной. Исследователи её творчества утверждают, что действенная целостность, а не определенность содержания фрагмента – главное в её самобытном творчестве. Возможно, эти качества, «совпадаемость» в главном, – делали неповторимым этот дуэт, много лет способствовавший успеху каждого. Яркие личности,



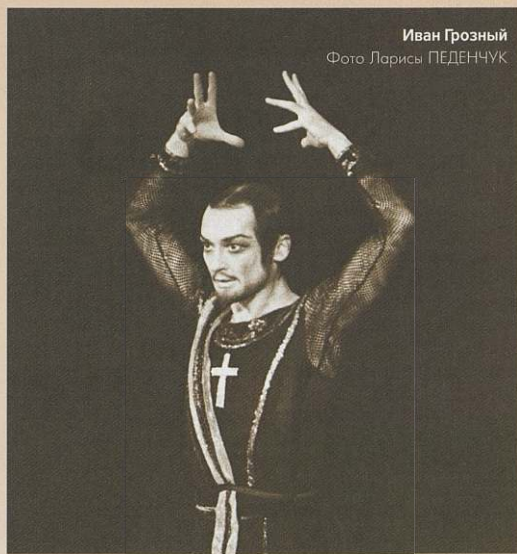
С Людмилой Семенякой (Анастасия)
в балете «Иван Грозный»

Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК

большие актёры, они, безусловно, интересны в выступлениях в любом спектакле и с разными партнёрами. Но что-то удивительно художественно-цельное сохраняет в памяти каждый, кто видел дуэты Бессмертной и Лавровского в «Жизели», «Щелкунчике», и, конечно, в «Спартаке».

В год премьеры «Спартака» на вопрос, что вас объединяет, Наталия Бессмертная ответила: «Стоит мне только взглянуть на него (Лавровского), когда мы встречаемся на сцене, – и нам уже не надо объяснять что-то друг другу». А Лавровский сказал так: «И Наташа, и я любим импровизацию в танце, а импровизация требует полного понимания, как говорят, сочувствования. И когда Наташа вдруг вносит в образ новую эмоциональную окраску, её стремление каким-то неумовимым образом, с первого дыхания передается мне. Ее танец всегда драматичен, она рисует образ широкими мазками, к тому же стремлюсь и я... Может быть, это и называется одинаковым пониманием искусства».

И опять мы вернулись к импровизации. Казалось, её место в творчестве балетного актёра очень ограничено строгой заданностью текста хореографа, регламентацией времени, диктуемой музыкой, соразмерностью действия с партнёрами



Иван Грозный

Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК

(солистами и кордебалетом). И тем не менее именно импровизация актерская, личностная делает увлекательным творчество и заставляет зрителя с таким напряженным вниманием (даже во много раз виденном спектакле) следить за поведением и поступками героя. Лавровский, безусловно, огромный мастер неожиданной и вместе с тем органичной, осмысленной и в то же время свежей эмоциональной импровизации.

«О чем я мечтаю? – говорил молодой Лавровский. – Я люблю танцевать любую импровизацию. Григорович в «Спартаке» предоставляет актеру полную свободу игры, не ограничивает его тесными рамками и поэтому актер вносит в образ много своего, личного. Я надеюсь, что за этой линией балета будущее, и тогда каждая партия будет доставлять наслаждение».

Зрелость творчества приносит свободу сценического поведения, значительность личного багажа, влияет на исполнительскую интерпретацию образа. Именно зрелостью отмечена трактовка, не побоясь такого слова, блистательного образа Виктора в современном балете А. Эшпая «Ангара». В самой пластике первой «выходной» вариации Виктора хореограф предложил не просто своеобразный язык этого героя: резкий до лихости и незамысловато открытый одновременно. Неоднозначность натуры Виктора уверенно заявлял с первого выхода и Лавровский. И через весь спектакль проходит бурление противоречивых черт характера героя. В нем постепенно возникают сомнения, смягчая дерзкую, самоуверенную интонацию движений, искренние же ноты все чаще занимают большее место, да и тональность их становится мягче, добрее.

Это действенное начало процесса актер сам переживает от сцены к сцене. Его танец на свадьбе – фактически кульминация образа. В этом монологе исполнитель выплескивает все накопленное в его герое и, после него уже воочию ясна положительная характеристика этого противоречивого образа. То, что при создании балета Ю. Григорович поручил эту роль актеру с положительным обаянием, определило точность соотношения сил в спектакле. Отрицательные черты Виктора поверхностны, в нем нет «рокового» зла, потому веришь в перестройку характера, победу добрых начал при развитии образа в столкновении с жизнью и ее нравственными законами.

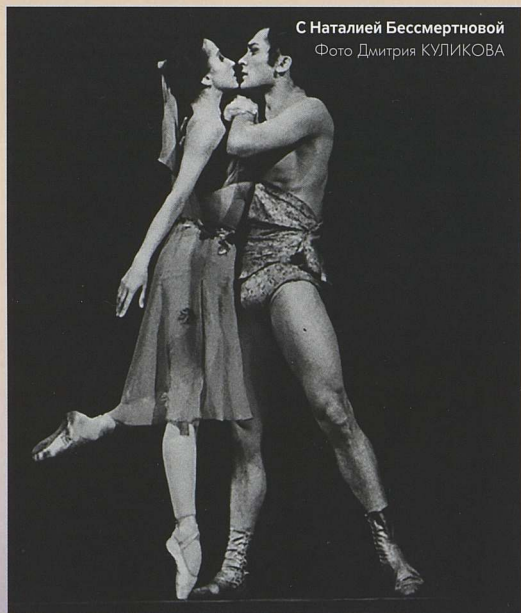
Уже будучи зрелым артистом, Лавровский поднимается в этой роли до показа неизбежности решения человеком нравственной проблемы жизни, встающей перед ним. Нравственная

позиция, как норма оценки поступков героя, становится ведущей в творчестве художника в последние годы. Это коснулось и естественного пересмотра партий прежнего репертуара, и стало принципиальным при прочтении внутренних импульсов роли в последующей работе.

Самым значительным для Лавровского – актера-мастера – стало выступление в спектакле «Иван Грозный» Ю. Григоровича. Пожалуй, трудно назвать в репертуаре балетного театра образ, который можно было бы сравнить с Иваном по внутренней противоречивости, конфликтности и многоплановости.

Царь Иван Грозный-Лавровский – прежде всего умный, волевой, сильный духом мыслитель – личность значительная. Средний человек, как бы утверждает актер, не может на своих плечах вынести и удержать власть. Перед актером стояло несколько сложнейших задач: найти пластические краски, позволяющие показать взросление и старение Ивана и физически, и духовно.

Если проанализировать все действенные моменты динамичных сцен первого акта, включая два адажио с Анастасией, то можно заметить, что и в пластическом рисунке, и во внутренней линии поведения Лавровского – много оптимистических нот, хотя всё увереннее и тверже становятся жесты, тяжесть власти не угнетает его, а жестокость не становится всепобеждающим и пожирающим чувством. Это необходимая для актёра линия, несущая субъективную правду масштабной личности на весь спектакль. Здесь бой – но победа и слава, добытые в открытом бою. Здесь борьба с боярами – но в ответ на откровенную попытку завладеть троном и, главное, – во имя



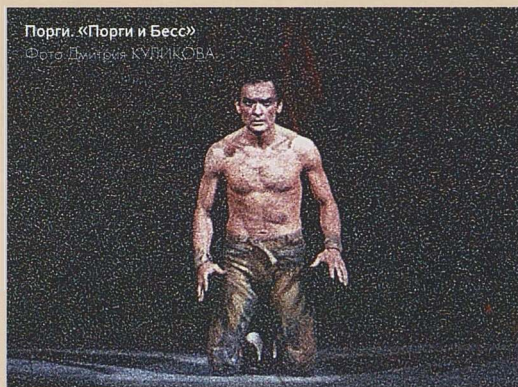
С Наталией Бессмертной
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

защиты разрываемой на части Руси. Финал акта завершает, как всегда, талантливо драматургически заостренная Ю. Григоровичем точка-пик: «Я – царь».

И все же, второй акт открывает лирическая сцена: Иван – нежный и глубоко любящий муж и человечески простое счастье, подчеркнутое в состоянии и самоотдаче актером, – это все то же стремление к субъективному оправданию последующей жестокости, попранию власти. Как всегда, Лавровский строит роль на контрасте благодаря тому, что не боится щедро отдаваться все облагораживающей любви.

Смерть Анастасии, неотвратимость случившегося, – до конца осознается в сцене «Молитва». «Я, окаянный, виноват» – эта неотступная мысль владеет Иваном. Лавровский с душераздирающим откровением проводит эту сцену самобичевания и потери веры в непоруганную человечность. Остается понимаемый по-своему долг через жестокость и насилие, долг, который нести, как крест, чтобы быть царем раздираемой противоречиями страны. Отсюда не упоение властью, не опьянение ею после жестоких побед опричнины, а нервная «раздрыганность», эмоциональный надрыв (сцена с железом), – передают ужас владеющих им страстей, предвворяют финал, где дорога славы приводит к иступленно победному апофеозу.

Нужно ли писать о силе воздействия игры Лавровского, эмоционально, на пределе проводящего всю партию, которая вдохновляет его самого и волнует так, что, по его признанию, «мурашки бегут».



Порги. «Порги и Бесс»
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

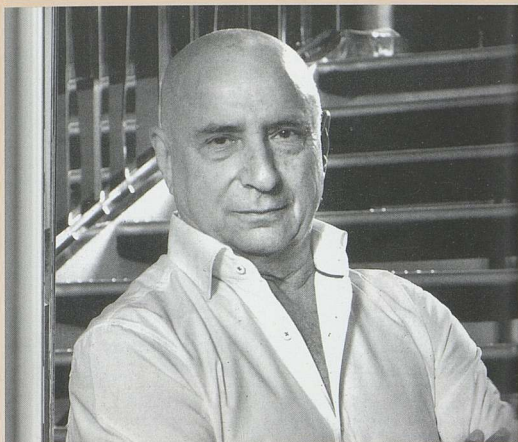
Как и когда в актере рождается потребность самому ставить, быть автором не только своей актерской трактовки роли, но и всего спектакля? Трудно сказать, но эту потребность остро ощущает в себе М. Лавровский, создавая балетмейстерские работы. Но рассказ о них – это тема другой статьи.

Мы же свой рассказ об актере Лавровском хотим заключить следующим. Выпуская М. Лавровского из училища, его наставники удивительно чутко уловили особенность его таланта, поручив ему два дуэта: лирический этюд на музыку Листа, в котором он выступал с Н. Бессмертной, и героическое по характеру пластики и напору темперамента ра de deux Дианы и Актеона, где его партнершей была Н. Сорокина. Эта единая двойственность его дара сопутствует М. Лавровскому всю творческую жизнь, приводя к победам, когда действенная драматургия хореографии позволяет ему через это свое самобытное, жизнеутверждающее «я» убедить зрителя рассказом о жизни. Жизни, в которую он всегда влюблен, что и выражает его удивительный, вдохновенно-радостный танец – праздник!

Валерия УРАЛЬСКАЯ

«Каждый артист может и должен идти в вечных образах от себя. Слишком сложна и противоречива история, много катаклизмов знала она. Потому лишь красивый, лирический герой – это, в какой-то степени, схема жизни. А в театре важна взволнованная, наполненная кровью жизни романтика чувств, поступков, любви».

Михаил Лавровский



Я против одереженевших канонов!

Азарий Плисецкий

– Трудно стать тем, кем Вы стали в рамках известной семьи?

– А.П. И трудно и в какой-то степени помогает, потому что есть такая протоптанная дорожка, по которой приходится идти. Я очень люблю цитировать Владимира Высоцкого, который говорил: «Колеса это только моя, проезжайте своей колеёй». Чтобы поехать своей колеёй я был вынужден отделиться от этой дорожки тысячами километров, когда я уехал на Кубу.

Кубе я обязан всем. Хотя я знал, что это риск кидаться во что-то незнакомое. Абсолютно не представлял, что меня ждёт, когда мне говорили, что ты будешь танцевать с Алисией Алонсо. А я думал, что Алисия Алонсо – это прошлый век, ей уже сорок, а мне 25 лет. Казалось это невероятным, но Алисия перетанцевала всех своих партнёров и меня в том числе. Единственное, чем я горжусь, что мои ученики стали её партнёрами.

– У нас в редакции была Лойпа Араухо и она сказала, что развитие мужского танца на Кубе обязано Вам. Мы писали об этом.

– Спасибо за лестные слова. Отчасти это правда, когда я приехал на Кубу мужского танца там не существовало. Там были приглашённые танцовщики из Аргентины, из Мексики, из Американского балетного театра и все предыдущие партнёры были иностранцы. У Алисии не было кубинского партнёра настоящего. Первым настоящим кубинским партнёром стал я. То, что мне пришлось там сразу начать преподавать, это тоже было благом для меня. Я был таким «играющим тренером», сам танцевал и постоянно пробовал на себе что-то новое, мои педагогические опыты были на самом себе. Я рад, что с самого начала мне пришлось этим заниматься. Куба открыла для меня такие горизонты, о которых я и не мечтал. Я перетанцевал весь репертуар, который был там. Были поставлены новые балеты с моим участием. Я сам стал пробовать себя, как хореограф. Хотя педагогическая деятельность занимала очень большое место в моей работе.

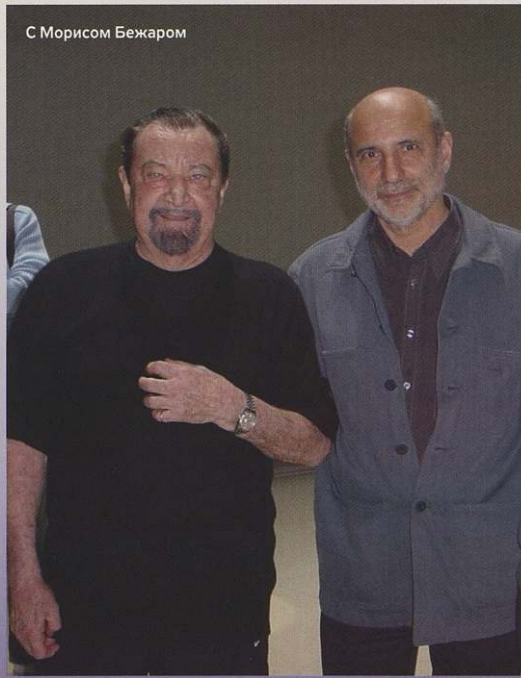
– На уроки каких педагогов Вы больше опирались в своей работе?

– Конечно у меня была классическая подготовка нашей школы. Мои педагоги Алексей Варламов и Асаф Месерер, у которого я всю жизнь занимался – это были мои наставники главные, и Николай Тарасов. Я старался обогатить нашу школу, у меня всегда была лемма – обучаясь учить других. Я старался научиться чему-то новому, работал с Фернандо Алонсо – мужем Алисии, он был прекрасным танцовщиком и интересным теоретиком танца. Он старался привнести что-то новое, он, конечно, отец кубинской школы танца. Я ему

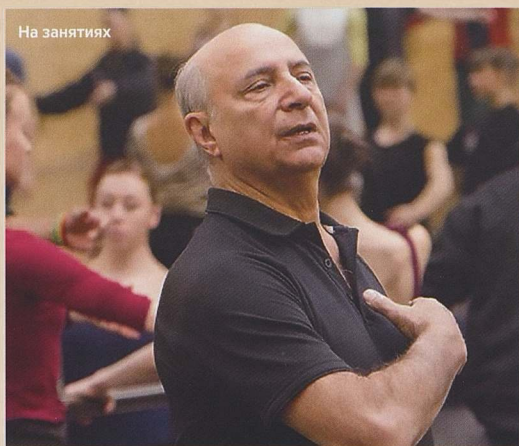
помогал, но он, конечно, основной конструктор настоящей кубинской балетной школы. Постепенно я обогащал свою танцевальную лексику, привнося то, чего у нас не было, мелкую технику, работу ступни и многое, что действительно, было в забвении. Поэтому, когда я приезжал сюда и давал классы, это привлекало внимание, создавало мне новый имидж. Я по сей день стараюсь что-то новое привнести. Вот сейчас я давал две недели подряд классы в Большом театре. Ведущие танцовщики приходили и занимались с удовольствием, нам всегда нравилось новое, я пробовал новое на себе, ещё когда сам танцевал.

Я вспомнил по ходу интервью интересную встречу с Ландером, когда в первый раз Гранд Опера приехала сюда. Ландер был основным педагогом Опера, когда труппа была здесь. Кто-то его попросил дать показательный класс для труппы Большого театра. Он с удовольствием согласился и все мы

С Морисом Бежаром



побежали переодеваться, чтобы хорошо выглядеть. Ему дали свободный третий зал на 5 ярусе, я подошёл к станку, чтобы размяться, рядом стоял Петя Андрианов, который тоже хотел попробовать что-то новое. А когда повернулись, увидели, что вся балетная труппа сидит на скамейке у зеркала. Все пришли посмотреть, но никто не решился встать к станку. Это было смешно, но мы, конечно, старались втрое больше. Я тогда впервые почувствовал другой способ подхода к работе у палки. Обычно у нас это проходит как разминка перед репетицией, в то время как балетный класс даёт настрой. Правильность постановки корпуса, распределения веса на ногах, разработку ступни – это не просто механическая разминка, для меня встреча с великолепными танцовщиками – радость, как если бы музыканту дали поиграть на скрипке Страдивариуса. Но даже «страдивариус» надо настраивать перед игрой. Я понимаю класс как серьёзную работу настройки танцовщика. Я придаю этому большое значение, потому что вижу, как часто даже очень хорошая техника танцовщика «забалтывается». Например, препаратyson в пятую позицию: нельзя сворачивать ногу внутрь, нужно присесть с развёрнутыми коленями, с пятками на полу. Зачастую даже среди замечательных «страдивариусов», которых видишь на сцене, встречаются исполнители, пренебрегающие этими требованиями, допускающая неточности. Отсюда многие дефекты, которые становятся привычными и портят школу, не говоря уже о том, что это вредно для здоровья, если стоишь с неразвёрнутыми коленями, то можно получить травму. Всегда вспоминаю слова Майи: «Класс Асафа Михайловича всегда лечит!». У него всегда были логичные упражнения, чему я стараюсь следовать. Упражнения рифмовались между собой, была единая идея, линия, то



На занятиях

Прогресс идёт, как изменилась эстетика, какие прыжки, какие костюмы, какая ткань, костюмы для выступлений облегчились. Изменилась морфология самих танцовщиков. Высокие пары за метр восемьдесят, а нам метр семьдесят тогда уже казалось хорошо. А сейчас 180, 185, 190 – все блистательно танцуют. Красивые ступни, красивые ноги – действительно это танцующие «страдивариусы». Но их тоже нужно держать в рамках дисциплины, не позволять портиться. Танцовщики, как певцы, занимающиеся с концертмейстером и работающие над голосом, занимаются с педагогами. Пришло новое поколение педагогов: Саша Ветров, Витя Барыкин, среди женщин Светлана Адырхаева, Надя Грачёва дают замечательные классы. передают свой опыт щедро, со знанием дела. Когда я нахожусь среди них, мне тоже хочется внести свою лепту, реализовать то, что я хочу видеть на сцене.

– Возвращаясь к Вашей биографии, скажите переезд в Европу с чем был связан?

– Когда кончился контракт на Кубе, я вернулся в Москву, дорабатывал до пенсии в Большом театре. А первым отсюда меня пригласил Ролан Пети. Лойпа Араухо приехала со мной и танцевала в Большом театре. В Москву на гастроли приехал Марсельский театр, поступило от них предложение поехать на какой-то период в Марсель. Пригласили Лойпу и меня, потом я вернулся в Москву, а Лойпа Араухо ещё продолжала танцевать в Марселе, там было поставлено много спектаклей специально на неё. «Арлезианка», «Коппелия», которую я помогал ставить. Ролан Пети не был силён в характерных танцах и я показывал мазурку и чардаш. Пети, конечно, поставил по-своему, но и я внёс что-то новое, своё. Это балеты, которые рождались на моих глазах. А когда вернулся из Марселя, следовал ряд предложений. Марсия Хайде предложила сделать Кармен в Штутгарте, Джон Ноймайер пригласил на целый месяц в Гамбург, были другие приглашения, в любом случае это был набор нового опыта работы с различными хореографами. В Штутгарте я поставил балет, который создал на Кубе для своих студентов – «Песнь жизни». Была идея сделать подарок выпускникам на память, когда я уезжал с Кубы. Я не представлял, что этот балет получит такое развитие и признание так надолго. Он оказался долговечным, и когда я приехал на Кубу в декабре 2020 года на 100-летие памяти Алисии Алонсо, я увидел этот балет на сцене. Самое смешное, что мальчишки, когда выпускались, все проходили через этот балет. Уж очень было соблазнительно показать свои технические возможности. А балет был создан на основе технических достижений мужского танца. Это было как бы резюме моей длительной работы там. Это резюме продолжает жить до сих пор.

В балете «Лебединое озеро»



чего мне хочется добиться в своих классах. Стараюсь выбирать лейтмотив и на нём строить упражнения. Иногда удаётся.

– После долгого перерыва Ваше мнение о молодёжи Большого театра, чем отличаются от тех, кто составлял «золотой фонд» труппы?

– Молодёжь привносит очень многое. Я с огромным удовольствием и уважением смотрю на прогресс молодых танцовщиков. Вспоминаю слова Майи Плисецкой при просмотре молодых: «Нам даже и не снилось так танцевать». То, что они делают технически, превосходит все предыдущие достижения. Прогресс идёт, единственное от чего их надо удерживать, чтобы техника не становилась самоцелью, а была носителем идеи, эстетики. Зачастую этим пренебрегают, увлекаясь техническими трюками. Но наша школа настолько хороша, что она не даёт слишком испортиться.

Коротко о содержании балета «Песнь жизни». Это прообраз зверя и леса, птицы и гор, рыбы и моря, и всё это объединяется человеком. Кубинцы подбегали ко мне и говорили с гордостью, что танцевали рыбу или зверя. Это было очень трогательно. Мне хочется опять туда поехать.

– А с Бежаром как было?

– Контакт с Бежаром тоже возник через Кубу. Бежар, заполняя репертуаре, оказался с труппой в Латинской Америке, и его пригласили на Кубу. Мы поехали встречать его в аэропорт, тогда ещё можно было выходить на поле прямо к трапу. Там по трапу спускались какие-то небожители: с красивыми длинными волосами, в ярких нарядах, Нинель Кассадо вышел с маленькой собачкой на руках, это был совершенно другой мир и мы раскрыв рот смотрели на это чудо. Когда мы начали заниматься с ним, то Бежар попросил меня дать класс его труппе. Я с удовольствием это сделал и это был первый профессиональный контакт. Потом они уехали, прошло довольно много времени, но каждый раз, когда мы встречались где-то за границей с Бежаром, то я слышал вопрос: «Когда же ты приедешь?» Но приехал он сюда в 1978 году. Майя танцевала «Болеро», был балет «Петрушка», а это был год, когда я уходил на пенсию уже окончательно. Творческая пенсия даётся рано, я был свободен и Бежар спросил, приеду ли я, раз я ничем не занят. Но свободно приехать тогда было практически невозможно. Пришлось довольно долго ждать, пока Министерство культуры даст разрешение. Бежар даже сам ходил к нашему министру культуры Демичеву просить за меня. И с 1978 года по 1981 год я работал с ним в Брюсселе. Потом были другие поездки, другие предложения, работа в Испании с Майей, когда она руководила труппой, то я ей помогал. У меня была там замечательная работа, мне было легко с языком, я сам ставил, и в Испании был продуктивный период в моей жизни.

Работа в Испании закончилась, а Бежар переехал из Брюсселя в Лозанну. Снова поступило предложение продолжить с ним работу. С 1981 года я приезжал давать классы, уезжал, а с 1991 года это уже была постоянная работа с Бежаром. По сей день я работаю там, сначала со школой и труппой, а потом, когда стало тяжело, стал работать только с труппой. И ещё важный момент. Бежар меня всегда отпускал на короткий период и в Москву, и в Японию на постановки. Я там поставил четыре балета. Оказалось это возможно совмещать с труппой Бежара, это интересно, и я работал там, сейчас, к сожалению, Бежара уже нет, труппу возглавляет Жиль Роман – очень интересный танцовщик был всегда, а сейчас очень интересный хореограф. Хотелось бы, чтобы московская публика посмотрела эту труппу с его балетами. Труппа продолжает жить, традиции Бежара продолжают и спектакли Бежара тоже идут. Балеты сохраняются точно так, как он поставил.

– Как Вы планируете свою деятельность?

– Мне приятно, что я так востребован. Но я понимаю, что это не будет вечно, и откликаюсь на интересные предложения. Мне всё труднее выезжать надолго, но в Москву я приезжаю с удовольствием, здесь много информации, интересной мне, ставятся новые балеты, появляются новые педагоги, танцовщики сменяются один за другим. И этот калейдоскоп жизни очень привлекателен. Повторю, что для меня сейчас приоритет – это Москва.

– Чему отдаете предпочтение – классике или модерну?

– Я преподаю классику, но и танец модерн мне интересен. По тому, как разворачивают ноги в пятую позицию, всё равно понятно, что в модерне базовое образование должно сохраняться. Чудные танцовщики бывают, но если их мастерство не базируется на солидной школе, то всё быстро заканчивается.

– Чем сердце успокаивается?

– Экспериментальные балеты не всегда бывают удачными. Даже у Бежара, как он говорил, было много неудач, и он не все свои балеты любил. Но он себя не останавливал, не читал рецензий, его громили с самого основания его труппы. Он делал свои балеты так, как хотел. У него была свобода, абсолютная свобода созидания. Не было никакой самоцензуры, того от чего мне всегда было трудно отказаться. У него это шло совершенно естественно, порой мне даже казалось, как это примитивно, некрасиво, потом в контексте я понимал, что он хотел сказать. Тоже самое и здесь: я вижу, слышу, читаю новые приёмы, сказать, что всё катится в тартарары я не могу. Новые танцовщики, новые интересные постановки, а то, что не всё принимается, то вернёмся в историю и вспомним, тот же Бизе при жизни так и не дождался признания.

– У Вас нет планов сделать методическую книгу?

– Я против одеревеневших канонов. Я не боюсь сказать что, я уверен, если бы Ваганова прожила дольше, она бы тоже сильно изменила свою технику. Люди, которые прячутся за догмой, они только тормозят развитие. Догматика в нашем деле опасна, как в любом другом. Беспомощные люди, которые не могут привнести ничего нового, в созиданиях это очень опасно.



Я верю в хороших педагогов, которые создают школу. Верю в Асафа Мессерера, в моих наставников, которые, я видел, меняют своё преподавание, свою подачу, именно после того, когда они увидели что-то новое. Я помню, как Асаф Михайлович после начала выездов за границу изменил класс, работу ступни, не боялся отказаться от трафарета своих классов. Он понимал, что надо продолжать заинтересовывать людей. Поэтому к нему валом валил народ. Мне говорили в Большом театре, что я слишком долго разогреваю танцовщиков в классе. Я считаю неправильным спешить, некоторые уходят после станка на репетицию, это часто меня коробило, мне хотелось полностью выразить себя в классе. А тут взяли и убежали. Я стараюсь не потакать привычкам, а проводить свою линию развития класса.

ПОСЛЕ ТАКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ ХОЧЕТСЯ ЖИТЬ!

XXXIV Международный фестиваль классического балета имени Рудольфа Нуриева прошел в Казани с 13 мая по 2 июня. Программу форума составили 10 спектаклей и два гала-концерта. В спектаклях классического репертуара – «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Баядерка», «Корсар», «Дон Кихот» – выступили ведущие солисты ТГАОиБ имени М. Джалиля, Большого, Мариинского, Михайловского театров, Красноярского театра оперы и балета, а также «Астана Опера».

Вафишу фестиваля также вошли два балета, идущие только на сцене Татарского театра оперы и балета – это «Золотая Орда» Резеды Ахияровой и «Спартак» Арама Хачатуряна, оба – в постановке Георгия Ковтуна. насыщенней оказалась и параллельная программа, в рамках которой прошли открытые репетиции, лекции и кинопоказы.

Обычно Нуриевский фестиваль стартует с премьеры Татарского академического театра оперы и балета имени Мусы Джалиля, но в этот раз право «первого вечера» предоставили артистам Приморской сцены Мариинского театра из Владивостока. Они представили феерию по мотивам сказок «Тысяча и одна ночь» на музыку Фикрета Амирова в хореографии своего художественного руководителя Эльдара Алиева. Это первый визит молодого балетного коллектива в Татарстан. Восточный антураж «Тысячи и одной ночи», вычурные декорации, яркие костюмы и спецэффекты действовали на казанского зрителя гипнотически: публика наградила гостей из Владивостока щедрыми аплодисментами.

«Тысяча и одна ночь» – балет густонаселенный, одних только сольных партий в нем – 13. В Казани их исполнили солисты Приморской сцены Анна Самострелова, Ирина Сапожникова, Лилия Бережнова, Катерина Флория, Сергей Уманец, Канат Надырбек, Денис Голов, Гилерме Джунюи. Мастерство танцов-

щиков дополнило использование в партитуре женского хора (он так же состоял из казанских артистов) и сольной партии – ее исполнила обладательница божественного сопрано из Владивостока Анастасия Кикоть. Специально из Баку прилетел маэстро Эйюб Кулиев, который дирижировал оркестром театра имени Мусы Джалиля с каким-то особенным поэтическим вдохновением, и это сердцем чувствовал каждый зритель.

А все равно вышло так, что дальневосточная «Мариинка» оказалась на «разогреве» перед премьерными показами казанской «Спящей красавицы» – обновленной версии балета в хореография Мариуса Петипа под редакцией худрука казанской балетной труппы Владимира Яковлева. Публике было явлено грандиозное полотно, перенесшее публику в Версальские дворцы и парки. Оригинальную сценографию и костюмы (их 300, и каждый достоин стать коллекционной жемчужиной!) для спектакля создал художник Анатолий Нежный.

Начинаясь в эпоху Людовика XIV с костюмами и эстетикой той эпохи и завершаясь через 100 лет уже в эпохе рококо во времена Людовика XVI, действие напоминает путешествие во времени. Кстати, с прицелом на юбилейный XXXV Нуриевский фестиваль, который пройдет в 2022 году, театр имени Мусы Джалиля уже заключил с Нежным новый контракт на балет «Щелкунчик».

В первом показе «Спящей красавицы» главные партии исполнили артисты театра имени Мусы Джалиля: Кристина Андреева (Аврора), Вагнер Карвальо (Принц Дезире), Аманда Гомес (Фея Сирени), Алина Штейнберг (Фея Карабос). Заметим, что образ экстравагантной молодой «ведьмочки» вызвал шквал эмоций. Карабос в казанской версии так же прекрасна, как и Фея Сирени. По мнению Владимира Яковлева, «...зло не обязательно должно быть уродливо, оно довольно часто скрывается под красивой внешностью. И к тому же феи не должны стареть!» Эмоции публики вызвали и исполнители «нуриевской» партии – Голубой птицы – премьер казанской сцены Олег Ивенко (18 мая) и ведущий солист труппы Алессандро Каггеджи (19 мая). Во второй день премьеры в «Спящей красавице» выступили прима-балерина Английского национального балета – мировая звезда Мария Кочеткова (Аврора), премьер Национального Большого театра оперы и балета Белоруссии Артем Банковский (Принц Дезире), солистка Большого театра Антонина Чапкина (Фея Сирени). Овации долго не стихали, успех постановки – вне сомнения.

– В новой версии постарались максимально приблизиться к эталону, но спектакль стал двухактным, действие более цельным и непрерывным, – пояснил художественный руководитель казанской труппы Владимир Яковлев. – Мы ничего не ужали, просто сократили антракты. Также я добавил некоторые сцены, которых не было в нашей постановке 2003 года, к примеру, сцена с вязальщицами у ворот королевского дворца, когда фея Карабос подсовывает горожанкам спицы с пряжей. Еще решил немножечко похулиганить и переделал номера с Котом и Кошечкой, Серым Волком и Красной Шапочкой.

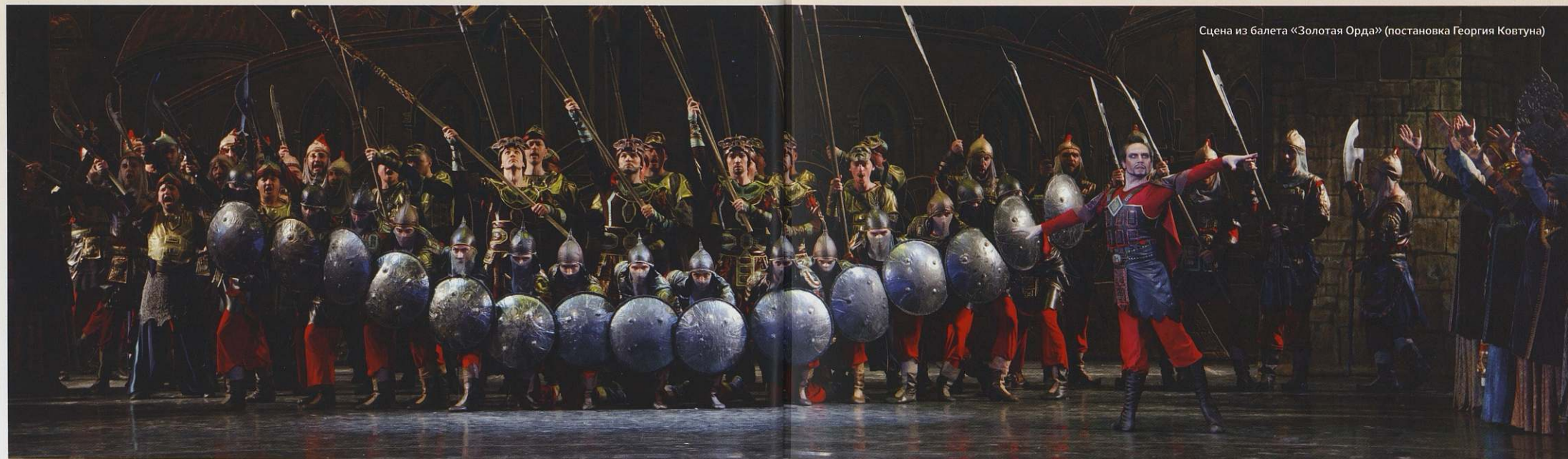
В «Лебедином озере» в главных партиях представили солисты театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Наталья Сомова (Одетта-Одиллия) и Дмитрий Соболевский (Принц Зигфрид), а также казанцы Ильнур Гарифуллин (Ротбарт) и Алессандро Каггеджи (Шут). Некоторым присутствующим на фестивале критикам показалось, что Соболевский «не достаточно романтический принц», а Сомовой больше удалась лирическая лексика Одетты, тогда как для Одиллии ей будто

бы не хватило драматизма и в определенной степени «коварства». Тем не менее, ряд сцен вызывал у зрителей священную дрожь. В целом спектакль прошел на высоком подъеме, чему в немалой степени способствовали вышколаченный хордебалет и оркестр под управлением маэстро Рената Салаватова.

С огромным успехом прошел брутальный балет «Золотая Орда» в постановке Георгия Ковтуна (премьера театра имени Мусы Джалиля 2013 года). Главные партии в неоклассической по своей сути «Орде» исполнили артисты казанской труппы Антон Полодюк (Дух хана Батая), Кристина Андреа (Джанике), Олег Ивенко (Нурадин), Алессандро Каггеджи (Визирь), Глеб Кораблев (Тимур), Артем Белов (Мурза), Максим Поцелуйко (Токтамыш). Наполненный аллегориями и метафорами, которые проникают в душу на уровне архетипического подсознания, спектакль обладает огромной силой воздействия на публику. Остается пожелать, чтобы это масштабное эпическое полотно смог увидеть и широкий российский зритель. Забегая вперед, отметим, что на таком же мощном подъеме прошел «Спартак» (хореография того же Ковтуна, премьера 2008 года), главные партии в нем исполнили Антон Полодюк (Спартак), Ильнур Гарифуллин (Красс), Кристина Андреева (Ливия), Аманда Гомес (Клавдия), Алина Штейнберг (Мать-волчица).

Впервые в балете «Корсар» именно в рамках Нуриевского выступили ведущие солисты Михайловского театра (Санкт-Петербург) Анжелика Воронцова (Медора) и Эрнест Латыпов (Конрад). В роли Гюльнаны также впервые на казанской сцене выступила прима-балерина Красноярского театра оперы и балета, участница проекта «Большой балет» на телеканале «Культура» Елена Свинко. Партию раба Али великолепно исполнил Олег Ивенко (Казань).

Спектакль, сценографию которого расширили современные цифровые возможности (например, очень натуральные видеопроекции – кораблекрушение в начале и во время свадебного морского круиза Конрада и Медоры в конце), прошел на одном дыхании, и оставил сильнейшие впечатления. «Красочные декорации поражают воображение. Казанцы должны гордиться своим театром, здесь идут очень достойные поста-



Сцена из балета «Золотая Орда» (постановка Георгия Ковтуна)

новки, – высказался Эрнест Латыпов. – В Михайловском театре «Корсар» также, как и в Казани, каноничен, я быстро адаптировался и чувствую себя в этом спектакле как рыба в воде».

На финишную прямую фестиваль вышел со спектаклем «Баядерка», в котором Казань впервые познакомилась с искусством звезд крупнейшего театра Центральной Азии «Астана Опера» – Айгерим Бекетаевой (Никия) и Бахтияра Адамжана (Солор), – чье проникновенное органичное мастерство публика оценила по достоинству.

«Отличие казанской постановки от той, что идет в «Астана Опера», в том, что во второй картине первого акта купирован танец рабов, а ведь он, на мой взгляд, объясняет, из-за чего начинается конфликт. В целом казанская «Баядерка» мне показалась интересной», – отметила Бекетаева. В партии страстной Гамзатти ярко выступила прима казанской сцены Аманда Гомес, а в образе Золотого Божка – солист Музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко Иннокентий Юлдашев.

Для участия в последнем фестивальном спектакле – феерическом балете-празднике «Дон Кихот» – в Казань прибыл «спецназ» из Большого театра: Евгения Образцова (Китри), Артемий Беляков (Базиль), Виталий Биктимиров (Эспада), Ангелина Влашинец (Уличная танцовщица), Дарья Хохлова (Повелительница дриад), Екатерина Беседина (Цыганский танец). Вместе с казанскими коллегами они подарили публике незабываемое по красоте, силе и энергетике действие. Бушевавшие на сцене страсти и любовь перекинулись в зал, казалось, что все зрители одновременно выпили шампанское – аплодисменты и возгласы «браво» не стихали в течении всего спектакля, а галерка даже свистела.

Завершился Нуриевский фестиваль двумя гала-концертами, режиссером-постановщиком которых выступил заслуженный

артист России и Татарстана художественный руководитель казанской балетной труппы Владимир Яковлев. Если прежде сценарий финального аккорда форума представляли собой привычный дивертисмент, то теперь номера для гала-концерта подбирали в соответствии с драматургической концепцией.

Программу составили как шедевры классического наследия (сцены из балетов «Баядерка», «Дон Кихот», «Корсар», «Пламя Парижа» и другие), так и номера современных хореографов – Начо Дуато, Уве Шольца, Влада Ромеро. В рамках концертов состоялись премьеры трех новых номеров в хореографии солиста Татарского театра оперы и балета Алессандро Каггеджи: это юмористическая десятиминутная зарисовка «Игра чудак» на музыку Россини и энергичная зажигательная «Тарантелла». Еще один номер – «Фламенко» на музыку Х. Родриго и И. Альбениса – Каггеджи поставил совместно с профессиональной танцовщицей фламенко Анной Федоровой (Казань). В гала-концертах выступили солисты ведущих театров России: Евгения Образцова, Денис Родькин, Артемий Беляков, Кристина Кретьева, Анастасия Сташкевич (Большой театр); Иван Васильев, Сабина Яппарова, Марат Шеминунов (Михайловский театр), Анастасия Лименко (Московский Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко). Ярко была представлена в концертах и труппа театра оперы и балета имени Мусы Джалиля: прима-балерина Кристина Андреева исполнила номер «Лебедь» на музыку К. Сен-Санса, Аманда Гомес и Вагнер Карвальо «завели» зал номером на музыку Дж. Пауэлла, М. Виванко «Сокровище» (он был поставлен для шоу «Большой балет» телеканала «Россия-К» в 2018 году, в котором Гомес и Карвальо стали победителями).

После таких фестивалей и креативных концертов хочется жить! – сошлись во мнении казанские театралы.

Ольга ЮХНОВСКАЯ

Кристина Андреева – Аврора. «Спящая красавица»



ЧЕЛОВЕК НА ВСЕ ВРЕМЕНА



Не стало Вадима Моисеевича Гаевского – историка театра и балета, критика, автора почти десятка книг, педагога, создателя кафедры истории театра и кино историко-филологического факультета РГУ, человека столь широкого круга интересов, что трудно сказать, в какой сфере «ведения» он был наиболее сведущ и успешен. Он писал о великих и о только заявивших о себе балеринах, о современных и об уже ставших легендами танцовщиках и хореографах, о молодых и академических театрах, о звездах оперетты и кино, о художественных выставках и книгах коллег, словом, – о том, что ему было интересно, а интересно ему было – все.

Кажется, он никогда не брался за статью или книгу потому, что нужно (что в какой-то момент приходится делать каждому занимающемуся этой профессией). Все его книги – акт любви или восхищение теми, о ком и о чем он пишет, будь то Мариинский театр, с его более чем двухвековой историей, или только что родившийся Театр на Таганке.

Способность восхищаться талантом других – тоже талант. Гаевский, с его чутьем на творческую одаренность, увидев ее проблемы в молодом даровании, щедро и как-то очень великодушно поддерживал начинающих. Так было, когда в Мариинке появились Ульяна Лопаткина и Диана Вишнёва и совсем юная Наталья Осипова в Большом! Он писал о начинающем хореографе Алле Сигаловой, приветствовал явление «фоменок» на столичной сцене, всего два года назад радовался талантливому спектаклю питерских «фильштов», как называют студентов мастерской Вениамина Фильштинского. Когда на московской сцене дебютировал уже известный в Ленинграде актер Виктор Гвоздичий, Вадим Гаевский одним из первых столичных критиков поддержал «варяга». И продолжал «следить» за творчеством этого замечательного артиста, прожившего недолгую, но яркую жизнь.

Гаевский вообще был внимателен к тем, кого взял под свое крыло, «приручил», выражаясь языком Лиса Экзюпери. А когда у него появились ученики, стал для них не только наставником, «крестным отцом» в профессии, педагогом, делящимся своими энциклопедическими знаниями, опытом и навыками, а – демуигом, созидающим их как личности, открывающим им врата в мир искусства и культуры. Об этом говорят многие его воспитанники, ставшие со временем его адептами и коллегами, с которыми он дружил и которых продолжал вести за собой, как Аполлон Мусaget–Предводитель муз (любимый балетный персонаж Гаевского), и опекать до последних своих дней.

Художественные пристрастия Вадима Моисеевича не знали границ, ни жанровых, ни территориальных. В поле его зрения попадали приезд в СССР авторской версии ануевского «Жаворонка» с неповторимой Сюзанн Флон, концерты Марлен Дитрих, выступления знаменитой Гизелы Май из Берлинер Ансамбль, Будапештской оперетты, Королевского драматического театра из Швеции («Драматен») со спектаклями Ингмара Бергмана, оглушительные по силе впечатления гастроли Жана-Луи Барро.

Тексты Гаевского – и рецензии, дающие живой образ спектаклей, и яркие портреты потрясающих творческих личностей,

и серьезные исследования, в контексте творчества этих блестящих коллективов и художников. Каждая из статей – мостик, перекинутый из СССР в европейскую культуру, и памятник времени, запечатлевший важнейшие события художественной жизни нашей страны.

Одна из первых книг Гаевского «Флейта Гамлета», выпущенная в 1990 году в издательстве «Союзтеатра», – как раз и есть что-то вроде антологии отечественной духовно-культурной жизни XX века: от Чехова, Станиславского, Мейерхольда и Дягилева – до Александра Володина, Олега Ефремова, Анатолия Эфроса, Юрия Любимова, Георгия Товстоногова, Сергея Юрского, Зинаиды Славвиной, Владимира Высоцкого, выдающегося украинского артиста Богдана Ступки... А в ее зарубежной части – главы практически обо всех определивших направление развития современного театра западных режиссерах и драматургах. Это – блестящие тексты о Гордоне Крэге, Эрнсте Толлере, Эрвине Пискаторе, Бертольде Брехте, Жане Ануэе, Антонене Арто, Жане Виларе, Питере Бруке, Джорджо Стреллере и о многих других выдающихся мастерах конца прошлого тысячелетия.

Мне посчастливилось быть редактором этой книги, правда, номинально. У Гаевского был свой литературный редактор – Сергей Никулин, работавший с Вадимом Моисеевичем еще над печально знаменитым «Дивертисментом» о судьбах классического балета, набор, которого был рассыпан по указанию свыше. Моя роль свелась к тому, что я «вела» книгу в редакции, перечитывая на разных этапах издания, – что доставляло мне такое удовольствие и такую радость, что я все время думала: «Надо же! Мне за это еще и деньги платят!». Такое впечатление может произвести только книга, написанная по любви.

Но все-таки – главной любовью Гаевского, писавшего и о живописи, и о кино, – был балет, с его романтической красотой, абсолютной гармонией, устремленностью к перфекционизму, неповторимой эмоциональной выразительностью каждого образа. Тут у Вадима Моисеевича тоже были широкие пристрастия – от Жана Коралли, Жюлья Перо, Мариуса Петипа и Джорджа Баланчина, – до Мориса Бежара и Пины Бауш. Гаевский очень высоко ценил мастерство и индивидуальность, умел ловить и воспеть ее в каждом исполнителе.

Его привлекали феномены Вацлава Нижинского и Михаила Барышникова. В своих творческих портретах-эссе он старался разгадать тайну великих Ольги Спесивцевой, Марины Семёновой, Майи Глисецкой, Галины Улановой, Иветт Шовире, – и предсказать судьбы молодых балерин в самом начале пути. Его увлекали реставрации классических балетов и их современные интерпретации. Ему были равно интересны постановки Алексея Ратманского, Сергей Вихарева или Вячеслава Самодурова.

Открытый к восприятию нового, он, тем не менее, с печалью ощущал ускользание красоты из жизни и искусства. Недаром свое поэтичное и очень точное эссе о судьбе Вивьен Ли он назвал «Унесенная ветром». Да и сам Вадим Гаевский со своей эрудицией, бескорыстной любовью и уважением к театру и творческой личности был уходящей натурой. Таких больше не будет...

Алла МИХАЛЕВА



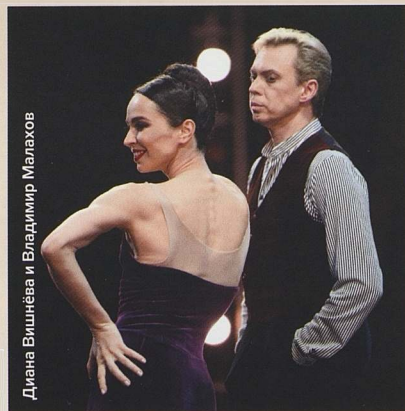
«Я работаю со всеми».

Л.В. Ковалёва

В ЧЕСТЬ ЮБИЛЕЯ!

«Я не терплю уныния и разгильдяйства».

Л.В. Ковалёва



Дуана Вишнева и Владимир Малахов

Людмила Ковалёва и её ученицы





После юбилейного концерта



На уроке в классе

«Своих учениц она выращивает именно с душой – фанатично, кропотливо, с азартом. А после выпуска они буквально влетают в театр, не теряя ни дня короткой сценической жизни».

Лариса Абызова



«Па де катр» в честь юбиляра

Людмила Валентиновна Ковалева – балерина, педагог, профессор! – «Ноги на самом деле для балерины на втором месте. «Главное – голова».

Художественный руководитель и генеральный директор Мариинского театра Валерий Гергиев поздравляет Людмилу Ковалёву с юбилеем



Первое ее открытие – Диана Вишнёва. Фонд ее имени организовал и успешно провел Вечер «Посвящение педагогу»!

Участники праздничного концерта



Фото Натальи РАЗИНОЙ

Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов

Конкурсом артистов балета и хореографов, прошедшем в Ярославле, знаменовано начало нового четырёхлетнего цикла в марафоне танцевального искусства. Характерную и народно-сценическую хореографию на нём представляли солисты, дуэты и ансамбли народного танца из 25 городов Российской Федерации. В составе ансамбля могло быть не более 5 человек. Многие номера создавались специально для этого конкурса, а хореографы, участвуя в соревновании, ставили свои произведения персонально для участников смотра.

Их оценивало жюри во главе с председателем народным артистом России **Андреем Петровым** – художественным руководителем и главным балетмейстером театра «Кремлёвский балет».

– Корр.: Как Вы относитесь к расширению диапазона участников? Впервые условия конкурса позволило не иметь профильного образования.

– К расширению диапазона отношусь положительно. Но! Конкурсы народного танца и народно-сценического, характерного надо бы разделить. Танцы, исполняемые в балетах нашего классического наследия, требуют определенной подготовки, а просто народный танец могут исполнять те, кто учился танцевать даже в самодеятельных коллективах. У нас много-национальная страна, в каждом народе есть свои танцевальные нюансы, и народный танец стоит выделить в отдельный конкурс. Проводить его в зале имени Чайковского в Москве, а учредителем может стать ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева.

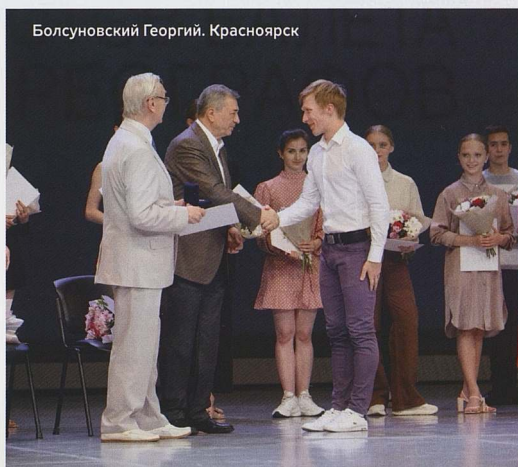
– На что обращало внимание жюри, когда присуждало призовые места?

– Те, кто получил первое, второе и третье места – талантливые молодые артисты или школьники. Что касается исполнения танцев, требующих классического технического уровня подготовленности в народном танце, бросалась в глаза слабая подготовка, правда, были исполнители, которые ярким исполнением смогли произвести впечатление и преодолели предубеждение жюри. Но такие недочеты повлияли в других случаях на то, что некоторые призы не были вручены. Порой разница между первым и вторым местом была слишком большой. Это говорит о том, что школы в некоторых городах не дорабатывают.

– Есть ли успешная динамика у этого конкурса?

– Да, я вообще считаю, что возобновленный конкурс после долгого перерыва положил начало любви к танцевальному искусству, и многочисленные конкурсы меня несколько не пугают. Единственное, что эти конкурсы должны следить за художественным уровнем исполнения. Москва и Санкт-Петербург на высоком уровне, а с провинциальными училищами разрыв бывает очень большим. Мы работаем над этим, конкурс в Ярославле очень хороший, площадка замечательная, внимание организаторов – Министерства культуры, Росконцерта и руководства Ярославской области было велико, и думаю, что этот конкурс будет иметь свое продолжение.

В рамках конкурса были организованы и проведены семинары, мастер-классы и экспериментальный проект «Платформа» для молодых хореографов и композиторов. О семинарах мы поговорили с членами жюри Юлианой Малхасянц и Александром Тихоновым – народным артистом России, солистом ансамбля имени Игоря Моисеева.



Болсуновский Георгий. Красноярск

– Удалось ли Вам донести до участников мастер-класса поставленные вопросы и совпадали ли они с теми проблемами, которые интересуют молодых артистов в профессиональной сфере?

– Я готовился к мастер-классу и хотелось охватить не только задачи профессионального исполнения, но и поработать с участниками над произведениями, имеющими яркую национальную окраску. Были танцы Венгрии, Испании, Аргентины, России, Украины. Хотелось показать различия между национальными танцами, чтобы исполнители умели это использовать и переключаться. Многие участники понимают, что надо танцевать с душой. Росконцерт делает большое дело, возобновив этот конкурс, благодаря таким конкурсам молодежь будет расти.

Юлиана Малхасянц, член жюри, заслуженная артистка РФ.

– Корр. О чем в первую очередь член жюри может рассказать после просмотра туров? Как оценивается выбор характерных танцев для конкурса?

– Очевидно, что выбран однобокий репертуар. Спектр произведений широк, он выбирался мной и Юрием Бурлакой, но педагоги отбирают одни и те же номера: русская, испанский, цыганский. Зачем конкурировать, когда большой выбор сольного и дуэтного репертуара, и можно интересно себя представить. И второе, всем кажется, что в танце испанки или цыган-

ки – главное – это страсть и руки. Есть особые приемы, чтобы испанский танец был истинно испанским. Чтобы перегибы корпуса получились блестяще, просто необходимо знать законы движения ногами. Не хватило грамотного исполнения.

– *Может были открытия на конкурсе?*
– Академический венгерский танец блестяще исполнила пара Нигматулина Анастасия и Матвей Никишаев из Красноярска.

Дмитрий Толмасов, педагог, заслуженный артист РФ.

– *Корр. С чем столкнулись участники конкурса при исполнении номеров народно-сценического танца?*

– Самая большая проблема – незнание либретто и содержания произведений, исполняемых на конкурсе. У младших участников есть проблемы с координацией, нет подхватов на прыжках. И второе: пандемия почти всех подкосила, полгода учебы вылетело из репетиционного процесса.

– *Видите ли Вы, где решение этих проблем?*
– Хореография подразумевает учебу всю жизнь, сердце успокаивается тем, что работа продолжается, конкурсы не отменяются, маленькие личные победы одерживаются.

Дария Дмитриева, Якутский балетный колледж имени А. и Н. Посельских.

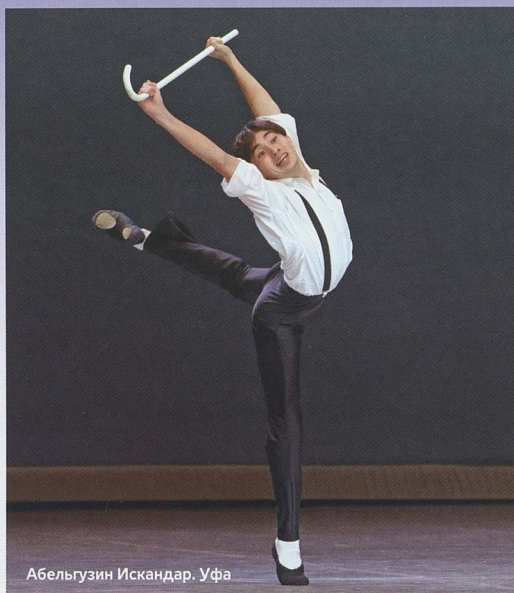
– *Корр. Большое число участников от Вашей школы вышли в 3 тур – это показатель хорошего уровня подготовки учеников.*

– Участников было 6, а вышли в финал – 5 учеников. Алисия Пак – получила серебро, Иван Одинцов – бронзу и трое стали дипломантами. Мы регулярно приезжаем на конкурсы, главное – этап подготовки участников, работа педагогов индивидуально с учениками.

– *Что дает профессионалу просмотр других конкурсантов из разных республик и городов?*

– Видеть стилистические нюансы, общение и участие в мастер-классах с педагогами, получать замечания и пожелания, конкурсантам – возможность видеть и понимать подготовку соперников. Для пользы и обретения навыков народно-сценического и характерного танца ученики классического отделения участвовали в мастер-классах Юлианы Малхасянц и Александра Тихонова. Это было познавательно.

Замечу, что представители балетной школы Якутии постоянно берут призовые места в этом конкурсе в разных номинациях. Квартет современного танца в 2015 году получил золо-



Абельгузин Искандар. Уфа

то, солист Сарыал Афанасьев в классическом танце также был удостоен золота, хореограф получала серебро, и каждое новое участие приносит заслуженные награды.

Есть еще одна особенность у солистов и ансамблей – преемственность поколений. Это особенно видно в коллективах, где танцуют и ставят номера сразу несколько поколений участников. Наследники по прямой уверенно держат уровень профессионального исполнения и понимают значение сценической харизмы, эмоциональной выразительности танцовщиков. О том, какие впечатления остались от просмотров, рассказали сами участники.

Валерий Арцер, главный балетмейстер ансамбля «Зори Тюмени», заслуженный артист России.

– *Корр. – Вы сами танцевали, судя по всему?*
– На Всероссийском конкурсе в Самаре в 1989 году за исполнение сольного народно-сценического танца был удо-



стоен первой премии. Затем после Тюменского университета стал главным балетмейстером в коллективе, созданном моими родителями, заслуженными работниками культуры России Валерием и Галиной Арцер, где сам танцевал. А сегодня среди участников танцевала моя дочь, получившая признание за роль Настеньки в «Аленьком цветочке» – балете, поставленном мною на музыку композитора Будашкина.

– *Что Вам, как профессионалу, было интересно на просмотрах?*

– Мы смотрим и видим недостатки в подготовке, но важнее – отсутствие желания отдать всю энергию сцене. Ведь то, ради чего зритель приходит в зал, – получить эмоцию. И еще, когда национальный коллектив берет танцы другой народности, то он должен точнее передавать нюансы исполнения. Для меня этот конкурс самый главный среди народно-сценических, хочется, чтобы больше талантливых молодых исполнителей шли в наши профессиональные коллективы.

– *Было потрясение или открытие здесь?*

– Для меня очень важно, но бывает очень редко, к сожалению, когда есть симбиоз музыки, хореографии и исполнения. Когда это совпадает, то радуешься. Похвалю Краснодарский колледж за присланных участников, отмечу танцовщиков Омского русского народного хора, Башкирский коллектив прекрасно подготовлен, непременно стоит похвалить юношеский ансамбль из Грозного, мальчишки работают фантастически, а девочка-солистка просто божественная. Она прекрасна, руки – завораживающие.

Макка Алиева, солистка ансамбля «Башлам» (Грозный)

– *Корр. Как давно Вы танцуете?*
– Танцую с 4-х лет, но заниматься этим категорически не хотела. Учила меня моя мама (З. Алиева ставила все танцы этой участнице для конкурса), дома мне показывала, занималась со мной, и постепенно я увлеклась этим искусством.

Награждение лауреатов



– У вас профессиональное образование?
– Заканчиваю колледж культуры, учусь по специальности на хореографа.

К разговору подключился **Бейбулат Алиев, руководитель Государственного юношеского ансамбля «Башлам» (Грозный)** – старший брат Макки Алиевой.

– Корр. *Определение юношеский означает переходный этап от самостоятельности к профессиональному обучению?*

– Был детский коллектив, затем республика присвоила нам статус «юношеский», что означает переход к профессиональному обучению в колледже. Возраст в ансамбле от 5 лет до 19. На конкурс приехали исполнители старшей группы.

– *Ансамбль носит имя Хасана Алиева, у Вас та же фамилия. Однофамильцы?*

– Коллективу 53-ий год, его создал Хасан Алиев. Мой отец – его брат, у нас все: отец, мать, братья, сестры – все танцуют.

– *Откуда такая генетическая склонность? Какие данные необходимы, чтобы танцевать в национальном ансамбле?*

– В отличие от классической хореографии – хотеть надо, иметь внутренний стержень, чтобы характер горский показать. После окончания колледжа ребята переходят в профессиональные коллективы – «Нохчо», «Вайнах». Нам приятно, что практически все наши выпускники танцуют там, стали заслуженными артистами.

Во время конкурса прошла экспериментальная часть проекта «Платформа», его завершение должно быть в декабре непосредственно с артистами театра в Москве.

О проекте мы говорили с организаторами – из театра танца «Гжель» и Дома народного творчества.

Марина Куклина, директор МГАТТ «Гжель».

– Корр. *В чём задача этого эксперимента и особенности проекта данного года?*

– Этот проект оказался сложнее предыдущих. Молодые неопытные танцовщики встретились с такими же молодыми композиторами. Тяжело шли на контакт друг с другом. Авторы музыки зачастую пишут произведения, которые потом не востребованы, мы предложили новые для них возможности создания музыки для хореографии.

– *Проект видоизменяется?*

– Главное – открытие новых имен, как в хореографии, так и в музыке. Молодо реализовать себя в произведениях малых

Шапеко Эдвард. Москва



форм – в народно-сценическом и характерном танцах – не менее интересно. Юлия Репицына создала для «Гжели» номер, очень интересно показывает себя на проекте и привезла свои номера, созданные для конкурса, исполненные ее ученицами.

– *Как будет завершаться проект?*

– У нас будут показаны наброски, эскизы музыки будущих номеров, могут быть изменения, и может родиться то, что потом вся Россия будет танцевать.

Анна Калыгина, заведующая отделом Дома народного творчества

– Корр. *С какими проблемами встречаются участники проекта?*

– Конкурс этого года дал нам еще более сложную задачу: выбрать участников из числа профессиональных артистов бале-



Мастер - класс заслуженной артистки РФ Юлианы Малхасянц

Главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская. выступление в рамках конкурса



та, написать музыку (в конкурсе заняты молодые одаренные композиторы), это было условием конкурса. На сегодняшний день основная проблема – профессионалы, и самостоятельные коллективы испытывают недостаток в музыкальном материале. Выпускники Академии имени Гнесиных даже не знали, что есть такое поле для реализации собственных идей и замыслов. Мероприятие этого года, мы надеемся, сподвигнет на создание таких произведений. Видим сплочение между композиторами и хореографами, точки соприкосновения для творчества, дальше будет полгода на то, чтобы поправить музыку и движения, и в декабре показать полноценное хореографическое произведение.

Юлия Репицына – хореограф (Челябинск).

– Корр. *Чем Вам интересен конкурс, помимо представленной на него работы, как для участницы?*

– Во-первых, ставлю номера и себя реализую творчески. Во-вторых, работаю с будущими артистами балета. Я закончила Южно-Уральский институт искусств имени Чайковского и в настоящий момент заведу кафедру хореографии там же.

– *Вы участвуете в проекте «Платформа»?*

– Я приехала уже во второй раз на этот проект, после первого раза я стала победителем, и моя постановка вошла в репертуар театра танца «Гжель».

– *С кем Вам выпало работать здесь?*

– Это студенты: в рамках нашего института есть колледж и они оттуда, их специальность – искусство хореографии. Для платформы я также привлекла своих студентов.

– *С кем, кроме студентов, работаете?*

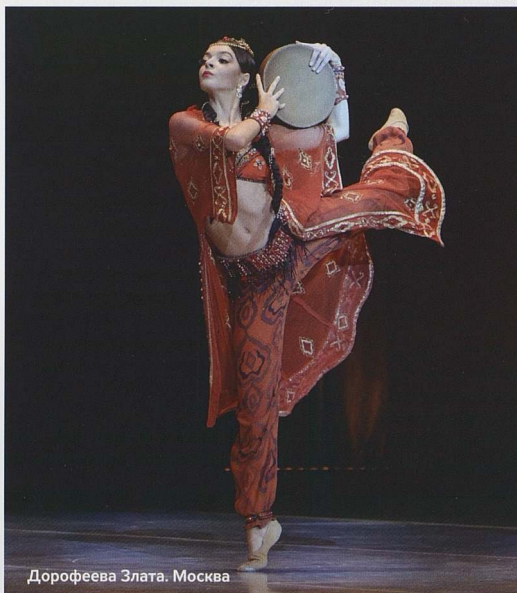
– Создаю хореографию для артистов Челябинского театра оперы. В прошлом году на конкурсе «Арабеск» мы стали с ними победителями этого смотра. Работаю с Челябинским театром современного танца, под руководством Ольги Пона. Поставили с Владимиром Пона спектакль «Светлые образы».

– *Что Вы привезете в декабре на проект «Платформа»?*

– Это будет новая работа, более крупных форм. Сейчас создавались малые формы из-за жестких временных рамок.

В короткие пять дней конкурса жители Ярославля смогли познакомиться и с молодыми участниками, а ещё и с мастерами искусства народного танца в концертах ансамбля имени Игоря Моисеева, Русского народного хора имени Пятницкого, увидели программу театра танца Гжель и Гала-концерт лауреатов конкурса. Назовем только самых ярких участников, завоевавших первые места. В номинации характерный танец в младшей

Зацаринная Ульяна и Рябокөн Иван. Краснодар



Дорофеева Злата. Москва

Ансамбль Омского русского народного хора



группе – Искандар Абельгузин (Уфа). В старшей группе – Злата Дорофеева (Москва), Георгий Болсуновский (Красноярск).

В номинации Народно-сценический танец в младшей группе – Ульяна Зацаринная и Иван Рябокөн (Краснодар), в старшей группе – Эдвард Шапеко (Москва). Лучшим среди ансамблей жюри назвало Омский русский народный хор (Омск), завоевавший 1 место и золотую медаль.

Гала-концерт Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов, состоявшийся на сцене дворца в Ярославле, мог бы сделать честь празднованию на сцене в Кремле любой торжественной даты нашей многонациональной страны. И не только гала-концерт, но и оба тура конкурса показали, что смотр этот не ради чистого соревнования, а в крови участников из республик и городов России.

Марина БАРАНОВА
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Dancehelp – это не просто ПОМОЩЬ

Многое сейчас меняется в нашей стране. Не зря же наше время называют эпохой перемен. Они заметны во многих, если не считать во всех, сферах нашей жизни. Не избежало этого процесса и хореографическое искусство.

Современный танец уже давно утвердился в общественной жизни нашей страны. Прошло то время, когда отдельные смельчаки отваживались говорить с публикой на другом языке – отличном от традиционно принятого. Сейчас он прочно утвердился практически на всем пространстве нашего общества. Новые спектакли, фестивали, мастер-классы, практикумы и даже конференции проходят с завидной регулярностью.

Но современный танец принес в нашу жизнь не только новые художественные формы, но и новый способ своего существования в общественной жизни. И одним из примеров подобной новой жизни является тот, о котором пойдет речь ниже.

Уже несколько лет существует в столице образовательный проект «Dancehelp – в помощь хореографу». Вообще-то само сообщество с таким названием существует уже более 10 лет, и начинало оно свою деятельность в Новосибирске. Стру-

турно это многоуровневое образование, предполагающее разнообразие видов деятельности: обучение, просвещение, профессиональное общение. И это целая сетевая программа, или точнее – информационный портал. Переход почти 90 процентов деятельности в онлайн позволяет организаторам расширить сферу своего влияния, и, что немаловажно, увеличить скорость обмена информацией. А помимо этого – обеспечивать более высокую степень подвижности, как в самом содержании деятельности, так и в организационной структуре, следуя бесконечной изменчивости нашего современного бытия.

«Dancehelp – в помощь хореографу» – это проект, портал и это команда энтузиастов сподвижников и просто увлеченных людей. Увлеченных хореографическим искусством и стремящихся помочь другим в своем развитии или становлении себя как хореографа. Самым публичным членом команды, конеч-



Сцена из спектакля «Бальгалла» (хореограф А. Гурвич)

«Гравитация» (хореограф А. Кукин)



но же, является Елена Панасенко – художественный руководитель проекта. Но новизна существования команды состоит еще и в том, что исполнительный директор сообщества Даря Арзамасова постоянно проживает в Новосибирске, и еще несколько членов этой команды живут в разных городах России, что не мешает их тесной коммуникации и сотворчеству.

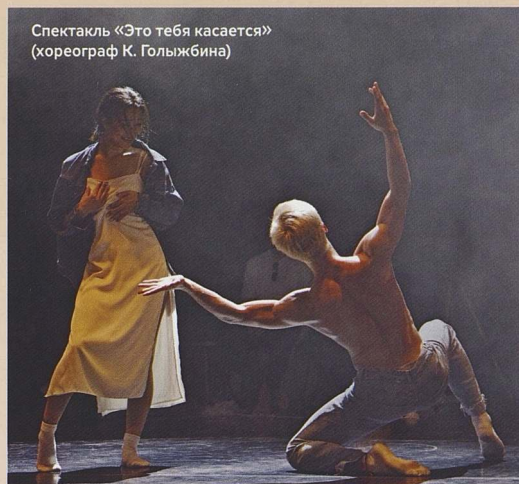
Один перечень услуг, оказываемый всем, имеющим отношение к танцу, уже говорит о масштабности этого проекта:

- более 500 видеокурсов по различным танцевальным направлениям (методики, техники, КПТ, готовые постановки, аккомпанемент);

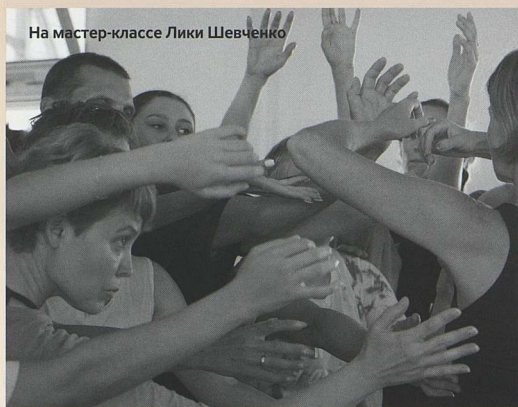
- онлайн курсы для предпринимателей, педагогов, постановщиков.

Более 6500 человек уже считают себя выпускниками онлайн курсов, получив соответствующий документ. 13 тысяч человек обучались по видео курсам.

Большое значение имеют постоянно проводимые интернет эфиры. За 2020 год их было проведено 98. Эфир это встреча с очередным хореографом, и его общение с большой аудиторией через чат. Большой отклик получили эфиры с такими маститыми и хорошо известными хореографами (как в нашей



Спектакль «Это тебя касается»
(хореограф К. Голыжбина)



На мастер-классе Лики Шевченко

стране, так и за рубежом) – как Владимир Малахов и Владимир Варнавва, с именитым мастером современного танца Татьяной Багановой, известным продюсером Маргаритой Мойжес, живущей в настоящее время в Германии, но ведь сетевое общение не знает границ. Постоянной ведущей и вдохновителем эфиров всегда остается Елена Панасенко. Это ее отношение к приглашенному участнику задает тон каждой встрече, всегда демонстрирует заинтересованность к обозначенной теме разговора и находит постоянный отклик у участников.

Этот сезон компания завершила фестивалем, который организаторы называют живым фестивалем мастер-классов. Это форма обучения, повышения квалификации, а еще и живого общения, которому уделяется немало внимания, и предлагается большое разнообразие его форм и видов. При этом он не предполагает никакой соревновательности. Обучение и общение стали главными задачами этого мероприятия. Педагоги – уже известные в нашей стране Лика Шевченко (Москва), Ольга Горобчук (Омск), Александр Гурвич (Екатеринбург) и другие. В этом году у них обучалось 280 участников.

Помимо этого, в рамках фестиваля прошла конференция «Танцевальная педагогика будущего: тренды 2020 года». В ней приняли участие 230 человек, и прошла она в онлайн формате. Стоит отметить, что это уже вторая их конференция. Первая осуществилась 2 года назад также летом, но совсем в другом формате, и была посвящена также проблемам образования «Танцевальная педагогика будущего: теория и практика». В ней

приняли участие 49 авторов, по результатам выступления которых был опубликован сборник.

Помимо прочего, каждый вечер приехавшие хореографы переходили из классов в зрительный зал культурного центра «Вдохновение», принимавшего у себя все мероприятия этого события, и начинался просмотр спектаклей, предложенных организаторами:

«Это тебя касается» Ксении Голыжбиной (Калуга)

«Последнее чаепитие» Ксении Михеевой (Санкт-Петербург)

«Гравитация» Александра Кукина (Санкт-Петербург)

«Лилит» Анны Щеклеиной (Екатеринбург, Краснодар)

«Варгалла» Александра Гурвича (Екатеринбург)

Некоторые из этих спектаклей уже были показаны в столице и получили свое достойное освещение в прессе: к примеру, «Последнее чаепитие» или «Лилит» – как участники, а точнее – лауреаты «Золотой маски». Другие же почти не знакомы московским зрителям, хотя, конечно же, стоит напомнить, что предназначались эти спектакли в большей степени для участников классов. Билеты на них не продавались.

Хотелось бы остановиться на спектакле калужского инновационного центра «Это тебя касается». Спектакль анализирует тактильную чувствительность человека с применением новых технических средств, однако делает это в сугубо художественной форме. То есть в произведении четко просматривается драматургия, и оно насыщено не совсем тривиальной хореографией. По большому счету, тактильная чувствительность здесь – только повод для выявления целой системы человеческих отношений, и отношений его с миром. От других, показанных в центре «Вдохновение», он отличался свежестью изложения пластического материала, имеющего признаки постмодернизма: отсутствие четко выраженного начала и конца, интерактивное взаимодействие со зрителем, а главное – легкость изложения материала и некоторая интимность интонации.

Немаловажным было и то, что после каждого спектакля зрители не уходили из зала, так как продолжением спектакля была встреча с его авторами и исполнителями – и живое обсуждение увиденного.

Вечерние программы дополняли Кинопоказ работ фестиваля пластического кино, лекция А. Андрияшкина и другие формы общения.

Сложно уследить за тем, что делает сегодня Dancehelp, но в этом и есть его преимущество.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ
Фото Владимира ЛУПОВСКОГО

Линия ног в спорте и балете

Под линией ног мы будем понимать определенным образом выстроенные сухожильно-мышечный тонус и суставное положение конечности. И в этом смысле линия имеет направление – от центра тела к периферии. То есть исполнитель должен постоянно ощущать некоторое стремление, желание, энергетический поток, проходящий сквозь и вдоль ноги в пол – в положении на пальцах – или в бесконечность, если нога рабочая. При этом, формально нога не обязана быть прямой (например, в аттитуде)! Но здесь мы будем рассматривать линию в вытянутой ноге.

Как обстоит дело с линией в спорте? Если не рассматривать эстетические виды спорта, которые по структуре движения базируются на классическом танце (художественная гимнастика, фигурное катание на коньках и др.), то понятия линии ноги в спорте не существует. От тренеров можно услышать про «линию бега» или «линию броска» и т. п., но это совсем иное. Однако в спорте существуют положения на опорной ноге, например в беге, прыжках, и в каком-то смысле, в плавании. Куда спортсмен стремится направить свои усилия? – Конечно в пол, или «от себя», когда бежит, прыгает, плавает. При этом, в момент отрыва от опоры, положение нижней конечности нередко приобретает вид натянутой по всем правилам хореографии ноги. А в плавании, в прыжках в воду, в безопорном положении в спортивной гимнастике и акробатике хореографическую выстройку линии ног можно увидеть еще чаще. Получается, что многие виды спорта неявно используют понятие линии ног и оно определяется не эстетической, а биомеханической рациональностью.

Впрочем, все больше хореографов подмечают, что и в классическом танце эстетически правильно выстроенная линия в теле позволит биомеханически рационально двигаться. Проще всего такая биомеханическая рациональность проверяется на вращениях. Если ученик не сформировал правильную линию в теле – вращения не будет.

Получается, что педагоги классического танца знают о линии ног «все», и пытаются её сформировать у своих учеников. В большинстве видов спорта о существовании линии ног даже не подозревают, но невольно формируют её где необходимо (в спорте это называют рабочей осанкой, позой, положением). И никаких формальных противоречий в линии ног между спортом и классической хореографией не наблюдается.

Но не все так просто. Сложности с пониманием, или трактовкой линии, нередко встречаются в эстетических видах спорта, когда присутствующие в соревновательной программе хореографические элементы воспринимают не как биомеханическую рациональность, а как эстетическую составляющую, если не сказать, украшение спортивной деятельности. Камнем преткновения в художественной гимнастике являются так называемые «торчащие коленки». Если это происходит в силу индивидуального анатомического строения и расположения коленной чашечки, тот тут никакими спор-

тивно-гимнастическими усилиями не поможешь. Глубоким и травмоопасным заблуждением являются многочисленные тренерские усилия опустить чашечку «внутрь». Чашечка лежит на бедренной кости и опустить её никуда не получится.

В классическом танце красивая линия – характеристика стиля и исполнительской эстетики.

В хореографии часто используется понятие «линия»: «линия арабеска», «линия тела». В хореографические училища детей с таким строением коленных суставов не принимают, и вопросов о выстройке линии ног для них не ставится.

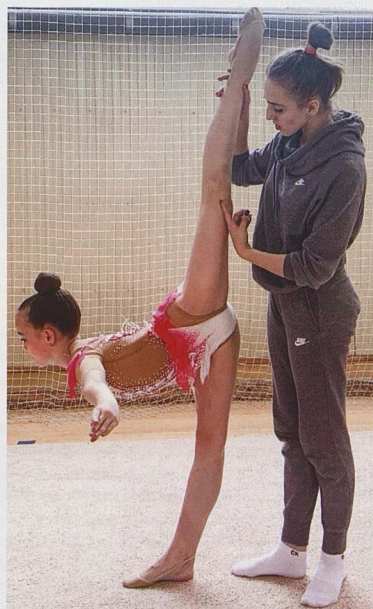
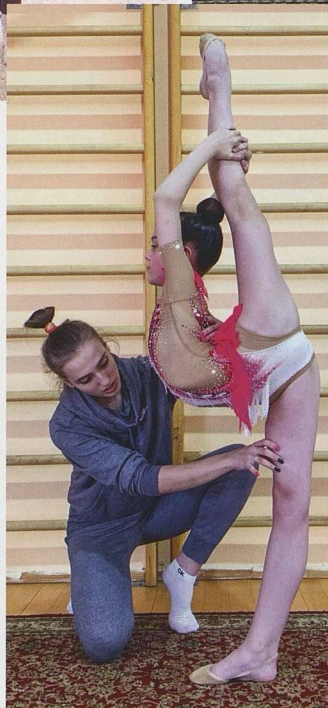
Другое дело, что коленки могут «торчать» не столько в силу индивидуального строения, сколько в силу банальной нелюбимости ног. И тут нередко возникает путаница. Формально, коленную чашечку натягивает четырехглавая мышца бедра, которая при своем сокращении поднимает чашечку вверх. Это очень важный механизм, так как при натянутой чашечке происходит полная блокировка коленного сустава и нога представляет собой единое целое от бедра до голеностопного сустава. Такой же механизм возникает при максимальном подошвенном сгибании голеностопного сустава – тогда нога становится единой вплоть до плюсне-фалангового сустава, если работать на полупальцах, или до пальцев, если танцевать на пуантах.

В гимнастике можно встретиться с заблуждением, будто для натягивания ноги нужно тянуть мышцы бедра вверх, максимально натягивая вверх коленную чашечку. Вот тут-то и раскрывается вся суть хореографического понятия «линия ног»: по ощущению, по внутреннему стремлению, тянуть ноги нужно всегда от себя и тогда коленная чашечка «сама» поднимется вверх. А если это делать регулярно и на всех хореографических элементах, то произойдет формирование линии ног и коленная чашечка будет торчать намного меньше или вообще не будет торчать (если на то есть анатомические предпосылки). В качестве доказательства стремления вверх по бедру коленной чашечки при хореографическом натягивании ног приведем типичное строение коленного сустава профессиональной балерины – для них характерна так называемая Patella alta (высоко стоящая надколенник). И это состояние при умеренно высоком стоянии надколенника для артистов балета рассматривается как вариант профессиональной нормы.

Рассмотрение линии ног будет не полным, если не коснуться выворотности. Будет ли разной линия ног в невыворотном и выворотном положении? Можно ли сформировать линию ног сначала в невыворотном положении ног (например, сидя в партерной гимнастике), а потом перенести этот навык на выворотное положение у станка? Ответить на этот вопрос поможет балетная медицина. Формирование линии ног в невыворотном и выворотном положении происходит на разных сухожильно-мышечных ансамблях. Тем самым это будут разные линии. Имеет ли смысл их смешивать?

В классическом танце однозначно нет! А вот для художественной гимнастики этот вопрос пока является открытым...

Олег ВАСИЛЬЕВ



Об изучении позиций ног и постановки корпуса



Казалось бы, что может быть проще, чем начало балетного обучения? Постановка корпуса, позиции ног – просто встали выворотно лицом к палке и стоим восемь музыкальных тактов в каждой позиции. Так-то оно так, но за этой простотой всегда скрываются секреты. Почему у одного педагога весь класс стоит так как надо, а у другого – калейдоскоп?

Сперва, начинающий преподаватель уверенно «берется за дело». Точно зная как надо, он показывает ученикам правильный способ. Убедительно делает замечания, собственным энтузиазмом «заряжает» класс. А потом на обсуждении экзамена недоумевает, почему опытные мастера недовольны результатом? Почему столько критики? Ведь «мы старались»...

К сожалению, настоящее педагогическое, читай рентгеновское, зрение появляется спустя десятилетие практики, а подсказать прием готовы не все коллеги.

Что же остается молодому специалисту? Где найти знания?

Спустя десятилетие, все начинающие педагоги обрастают своими приемами. Как говорят доктора, «пока кладбище не зароешь, лечить не начнешь». Слава богу, методисты иногда фиксируют лучшие наработки, и мы можем озвучить несколько важных моментов о том, как подходить к изучению постановки корпуса и позиций ног.

Прежде всего, не надо сразу ставить учащихся в идеальные, «книжные» позиции. Как писал в предыдущей статье, идеальные позиции ног безопасны лишь для идеальных балетных данных. Для детей со скромными возможностями изучение постановки корпуса начинается со свободной первой позиции.

Итак, постановка корпуса начинается лицом к палке, положив на нее две руки. Пятки вместе, носки слегка врозь. Обязательно опираясь на мизинцы и поднимая свод стопы, надо стараться почувствовать выворачивание икр изнутри к наружи; крепко прижав ягодички к костям таза, стараться установить его вертикаль; мышцы живота алертны и подтягиваются вверх; низ грудной клетки держится как будто на выдохе; лопатки максимально расширены в стороны, чтобы верх спины был плоским; затылок подтягивается вверх, а взгляд направлен перед собой.

Учащимся важно объяснить, что балетные приемы постановки корпуса не просто удерживаются, а бесконечно улучшаются. Это довольно важный психологический момент, не дающий потерпеть в качестве исполнения.

Если музыкальный размер аккомпанемента 4/4, то положение улучшается в течении восьми музыкальных тактов; если 3/4 (спокойный вальс), – то шестнадцать музыкальных тактов.

Следующий этап, – изучение первой и второй позиций ног. Не опуская глаза вниз, ничего не меняя в приемах постановки корпуса (супинация, подтягивание тела вверх, точного распре-

деления вертикальных линий – пропорций), сперва отводится носок правой ноги к первой позиции, а затем левой. Важно – идеальные позиции должны быть сильными!

Эта смена проходит на один такт музыкального вступления на 4/4 музыкальный размер или на два такта 3/4 музыкального размера. Далее, по схеме предыдущей ритмической раскладки, улучшается (удерживается) постановка корпуса. Аккомпаниатором вновь исполняется музыкальное вступление, на которое учащиеся открывают правую ногу в сторону, причем это еще не *battement tendu*, и стараются поставить пятку в сильную вторую позицию. Вновь, по той же схеме музыкальной раскладки, учащиеся улучшают постановку корпуса.

Прежде чем приступить к изучению остальных позиций ног, советуем укрепить постановку корпуса в первой и второй позициях. Старые мастера использовали для этого *demi-plié*. Отдельно исполняется четыре *demi-plié* по первой позиции и отдельно по второй позиции. Каждое приседание занимает два такта 4/4 музыкального размера или восемь тактов 3/4 музыкального размера.

После того, как учащиеся начнут хорошо справляться с упражнением, можно переходить к изучению третьей и пятой позиций ног. Прием музыкальных раскладок остается тем же.

Следующий этап – изучение постановки корпуса в позициях ног, держась за палку одной рукой. В этом положении наставник должен внимательно следить за правильным положением руки на палке и ровностью корпуса. Если рука лежит на палке так, что ее локоть находится на линии спины, то овладеть поворотами и вращением будет сложно. Также надо предупредить разворот корпуса от палки. Для этого лучше всего подходит прием, в котором учащимся говорится «надо как будто увидеть в зеркале лопатку опорной стороны».

Наконец, все позиции ног изучаются, стоя на середине лицом в зеркало. И вновь я призываю учителей отнестись бережно к ученикам. Позиции ног должны быть сильными. Не надо ставить детей в идеальные позиции ног. Самое главное сохранить алертность супинации, выворотности, подтягивание тела вверх и геометрическую точность двух половин тела. Количество музыкальных тактов в каждой позиции лучше сократить, ведь большим упущением будет потеря усилий. Позже, добавляется *épalement* в пятую и четвертую позиций ног.

Илья КУЗНЕЦОВ

ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ ВНУТРЕННИХ ФОРМ, ИЛИ РЕФЛЕКСИЯ БАЛЕТА О САМОМ СЕБЕ

THE ART OF CREATING INTERNAL FORMS, OR REFLECTION OF THE BALLET ABOUT ITSELF

Коротко об авторе

Антипов Дмитрий – балетмейстер, аспирант кафедры хореографии
Российского института театрального искусства (ГИТИС).
E-mail: conwellart@mail.ru

About the author

Antipov D.A. – choreographer, teacher, post-graduate student of the
RATI GITIS.
E-mail: conwellart@mail.ru

Краткая аннотация на статью

Основываясь на трех научных методах исследования (семиотический, герменевтический и трансдисциплинарный), основу которых представляют труды отечественных и зарубежных ученых и практиков (В. Ванслов, Х-Г Гадамер, В. Кандинский, П. Карп, Ф. Лопухов, Ю. Тынянов, П. Флоренский, Ф. Шлейермахер, Г. Шпет), в статье коррелируются их методы и мысли на хореографическое искусство – балет, дается представление о том, что представляет из себя искусство балетмейстера, как трансцендентное искусство создания внутренних форм.

Summary of article

Basing on three scientific researching methods (semiotic, hermeneutic and trans-disciplinary), which are based on the works of the most famous Russian and foreign scientists with a worldwide reputation, such as V. Vanslov, H-G. Gadamer, V. Kandinsky, P. Karp, F. Lopukhov, Y. Tyunyanov, P. Florensky, F. Schleiermacher, G. Shpet. Their methods and thoughts are correlating to the choreographic theatrical art – ballet. To interpret in popular-science language the art of a choreographer, theater, ballet performance, artist and spectators. What a horizons and a depths they conceal in themselves. How can one look and understand this transcendental «art of creating internal forms».

Ключевые слова:

искусство, балет, театр, балетмейстер, семиотика, герменевтика, трансдисциплинарность, метод.

Key words:

art, ballet, theatre, balletmaster, semiotica, hermeneutica, trans-disciplinary, method.

Искусство созидания внутренних форм – принцип мышления и деятельности балетмейстера – можно расценивать как грани того драгоценного камня, который составляет предмет эстетического наслаждения, и которые сплавляются во внешние формы хореографии. В статьях Густава Густавовича Шпета среди прочих моментов выделяется такое интересное требование к сценическому искусству: «Быть выполняемым в трехмерном пространстве и во времени». – Что значит, мы имеем дело с движением.

Но даже такое объяснение формально. Оно не раскрывает характер искусства балетмейстера, которому должно быть подчинено формообразование движений. Плюс к этому – доводы Густава Шпета указывают на возможность научного рассмотрения и выведения творческого начала из философской категории метафизики и психоаналитической категории подосознания с последующим теоретическим обоснованием важнейших составляющих искусства балетмейстера, в том числе «качественного своеобразия». Об этом подробно говорит Выготский в «Психологии искусства», обозначая различные векторы движения и точки отсчета, нашедшие отражение в работах его предшественников и современников.

Что же получается? Принципом рассмотрения становятся «субъект-объект». Без одного нет другого. Что позволяет увидеть и охарактеризовать «качественное своеобразие».

Живое движение – это речь. В сценическом движении – это танец. Хореография – это язык. Язык балета – производная качественного своеобразия. Как можно это рассмотреть? Приходит на помощь Густав Густавович Шпет. Путем отвлеченной дедукции необходимо дойти до сценического движения. То есть проанализировать спектакль балет (Объект) – сценический акт (по Шпету) в его полноте, специфичности и конкретности.

Далее Густав Густавович даёт очень хорошо сформулированные категории рассмотрения, а также фактически говорит о двух основных принципах конструирования композиции: интерпретации и иллюстрации (или повествовании). Существует еще импровизация, как высшая форма любого из вышеназванных принципов в искусстве балетмейстера.

Хореография, как один из исторически сложившихся видов театрального искусства, является наиболее выразительным приме-

ром гиперкодифицированной знаковой системы. Имеет сложную структуру, высокую тонкую организацию, а также свой сформированный, живой и, простите за тавтологию, трансформирующий язык.

Когда мы можем назвать танец – искусством артиста, сценическое действие – балетом, а движения – языком или диалектом хореографа? (По Шпету.) Простейшее выражение действия – имитация реального движения, ещё, очевидно, далеко не есть театр. Театральное действие – это условное символическое действие – есть знак чего-то, а не само действие. Балет – трансцендентное искусство, то есть выходящее за рамки понимания и обычных психофизических возможностей, и только в таком случае оно – балет. Конгруэнтность обозначенных Шпетом вопросов с основными положениями места и роли балетмейстеров в театре, а также в процессе постановки балетных спектаклей, позволила провести красную линию сквозь весь материал.

Также нужно рассмотреть подробности, связанные с:

1. Лексическим компонентом.
2. Чувственным, моторно-симпатическим компонентом – это движение.
3. Функцией и местом артиста, как материала, в искусстве балетмейстера и в театре.
4. Музыкальным составляющим.
5. Визуальным оформлением.
6. Сюжетно смысловым компонентом.

Рассмотрение этих основных пунктов, как инвентария или неких культурных кодов, дают возможность выдвинуть гипотезу актуальности создания и применения системы, алгоритмов и методов для научно-практической деятельности. Статьи Густава Шпета «Театр, как искусство» и «Дифференциация постановки театрального представления» имеют не только философское эстетическое значение, но и позволяют обратить внимание на анализ.

Все вышесказанное позволяет рассматривать рефлексии в искусстве балетмейстера, как искусство созидания внутренних форм.

Искусство балетмейстера можно трактовать в нескольких значениях.

В первом значении его можно понимать как высокий уровень образованности, разносторонности, универсальности навыков и знаний конкретного человека. Человек с энциклопедическими знаниями, человек эпохи Возрождения.

Во втором. Искусство балетмейстера можно принять как некое заявление, декларацию о правах известных и малоизвестных хореографов-постановщиков, работающих с оперными, балетными, музыкальными и драматическими отечественными театрами. В таком значении трансдисциплинарность искусства балетмейстера играет роль охранной грамоты для любой частной субъективной точки зрения.

В третьем значении искусство балетмейстера трактуется – как правило созидания и визуализации внутренних форм. Предполагается, что искусство балетмейстера будет оптимально реализовано, если задачи и проблемы будут рассматриваться и решаться по требованию принципа весторонности.

В четвертом значении искусство балетмейстера используется – как принцип организации творческого (постановочного) процесса, предполагающего взаимодействие многих направлений дисциплин при решении комплексных проблем театрального дела и, в частности, постановки спектакля, миниатюры, работы с музыкальной партитурой и композитором, работы с артистическим составом, с хореографическим текстом и лексикой, визуальным оформлением, эстетическим и духовным наполнением. Следует отметить, что трансдисциплинарность в этом случае предлагает выход балетмейстера за рамки своих административных функций и обращение к смежным видам искусства, кодам и инструментам. В зависимости от того, в каком количестве и каком сочетании балетмейстер использует другие дисциплины, можно выделить три или даже четыре вектора искусства балетмейстера.

Таким образом, искусство балетмейстера характеризуется мультидисциплинарностью, как основой синкретического вида искусства, а хореографический почерк, диалект или даже язык балетмейстера становится универсальным – то есть полистилистичным. Каждый из «путей» искусства балетмейстера имеет свои недостатки и преимущества. Однако очевидная целесообразность такого подхода позволяет считать трансдисциплинарность одним из основных способов решения творческих организационных и идеологических, а также социальных задач и проблем в театре и культуре, особенно современной.

Используя на практике различные методы, приемы и термины, а также смежные виды искусств, происходит интеграция научных дисциплин в практическую деятельность, что так благотворно влияет на укрепление и развитие всё ещё молодой хореографической науки. Трансдисциплинарность позволяет анализировать, формулировать и выстраивать гипотетические идеальные (актуальные) модели для прикладной хореографической науки, и их апробировать.

Теоретизировать искусство балетмейстера, не уходя в описательную функцию, – почти невозможно, как невозможно представить ночную встречу Ромео и Джульетты у балкона без чувственного диалога. Поэтому дисциплинарный – есть чужд ли не единственный пока подход. Да, именно подход для теоретизации этого синтетического трансцендентного вида театрального искусства. (Ну, быть может ещё синергетика.)

Мы живем и действуем в период финализации науки со всеми причинно-следственными связями и внешними факторами. Своего рода корреляция есть и с финализацией искусства балет. Внутренняя и внешняя проблематика субъекта и объекта исследования выступают наиболее ясными и актуальными.

Театр в его четырёх семантических ипостасях – плюс пятое, как космополитный язык и точка (отсчета) восприятия и пересечения с длинной линией, осью соприкосновения искусства – с одной стороны, и зрителя – с другой стороны.

Проходя от точки отсчета театра, мы рассматриваем факторы предположения. 1. Междисциплинарность. 2. Полистилистичность. 3. Космополитичность, – которые обуславливают мультикультурность. Которая также имеет составляющие: 1. Грамматика, 2. Наличие исторического опыта. 3. Эстетика.

Из них складывается Традиционность, где традиция – равно важно.

И если к традиции добавляются: 1. Живая лексика, как способ трансформации (По Шлейермахеру). 2. Девинантность, как фактор предсказания и путь догадки. 3. Горизонт ожидания. – Так проявляется Автономность.

Из этих трёх пунктов: 1. Мультикультурность. 2. Традиционность. 3. Автономность складывается Рецептивность.

«Воспринимаем воспринимаемое», как критерий для деятельности и выбора вида интерпретации на стороне искусства, и как восприимчивость и классификация уровня готовности и оснащённости. Имею в виду образование, воспитание и культуру зрителя – то есть восприимчивость балетного театра зрителем. Из этого складывается актуальность. На этом этапе проявляется сравнительный метод, а с ним понимание плюс дивинация.

На стороне искусства понимания балетмейстер и артисты – исполнители, используя трансдисциплинарный подход, синтез искусств, эмпирический опыт и некоторую долю дивинации – пути догадки, – выбирают и создают спектакль в репертуар театра. Где есть 3 основных конструктивных вида созидания по принципу интерпретации:

1. Реконструкция. 2. Редакция. 3. Оригинальное изложение (постановка). 4. Деконструкция. Современная тенденция постмодернизма и маргинальности.

Понимание на стороне зрителей таково: зритель уже ходит в театр, и смотрит разные спектакли. И те, которые нравятся, и те, которые не нравятся. Но зритель их уже анализирует и воспринимает. Не забываем о дивинации по Гадамеру. Так проявляется Универсальность. В обоих семантических значениях:

1. Повсеместная распространённость, всеобщность, где на стороне искусства спектакль, артист и балетмейстер, – передают кодированную информацию, энергию зрителю.

2. Обладание разными знаниями и навыками, разносторонность.

Зритель даёт аплодисменты, письма мешками и обратную связь. Считывает информацию и, главное, уже может это делать, зная код языка.

Здесь возникает вопрос: универсальность чего? Балета, как языка театра. Таким образом, балет мы можем рассматривать как искусство интерпретации и толкования. В этом термине можно рассматривать диалогизацию между искусством и зрителем. С универсальным языком, работающим по принципу рецептивной эстетики. По этому пути можно рассмотреть любой балетный спектакль в любом хронологическом срезе, не забывая включать функцию хронотопа – время плюс место, чтобы результаты анализа произведения и персоналий были объективными, и не теряли актуальности. Пробная модель системы, своего рода понятийный аппарат, которой мы прошли от объекта темы (герменевтика) к субъекту (театру). И от театра, как от субъекта темы, но объекта исследования, мы прошли к субъекту исследования – интерпретанте и интерпретатору (истолкованию знака объекта) – балету и балетмейстеру, не обходя вниманием реципиента (воспринимающего и получающего). Тем самым, замкнув кольцо при помощи трех витков герменевтического круга, оба полюса в точке пересечения (Театре) на оси соприкосновения могут.

- 1.Предпоинимать
- 2.Воспринимать
- 3.Предполагать
- 4.Воздействовать

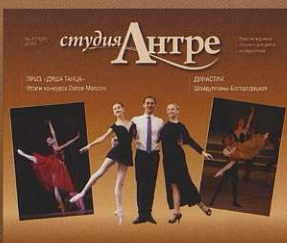
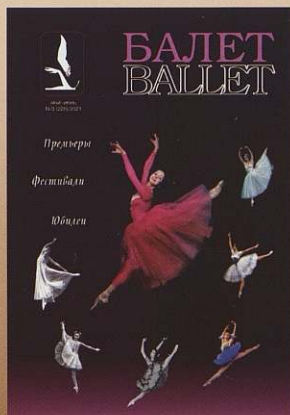
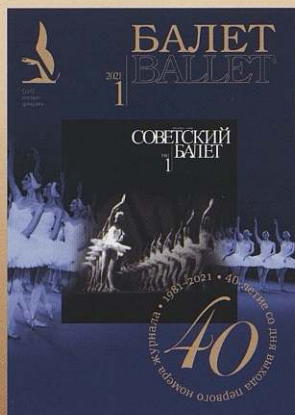
5. И даже порой взаимодействовать друг с другом, вступая в социо-культурный диалог. Герменевтика, а точнее, рецептивная эстетика, позволяет рассматривать на всех витках театральной оси соприкосновения процесс кодификации, кодировки и декодировки информации. Что позволяет ввязаться за рассмотрение вопросов по переводимости, оптике конкретизации, а также фиксации балетного хореографического языка. «Интерпретирую, – значит существую.» (В.Изер).

Дмитрий АНТИПОВ

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



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

Facebook icon: grishkoworld
Instagram icon: grishko-world.com
Twitter icon: grishko-shop.ru