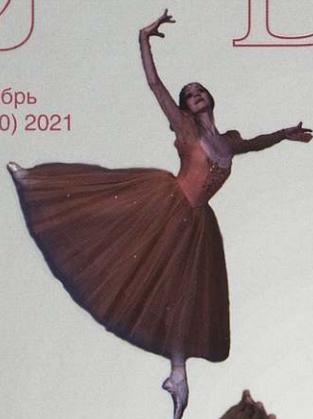




БАЛЕТ

BALLET

июль-октябрь
№4-5 (229-230) 2021





Наталья Бессмертнова – Джульетта.
«Ромео и Джульетта»

Уважаемый читатель!



Не смотря на то, что журналу «Балет» сорок лет, этот номер открывает новый период его творчества. А именно в составе Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Федеральная дирекция музыкальных и фестивальных программ «Росконцерт», выступающего учредителем журнала.

Уверена, что это важное событие позволит журналу не только сохранить свое назначение для хореографического искусства России, но и получить дальнейшее развитие, как в связи с меняющимися условиями, так и с необратимым движением времени, создающим свои требования к самому искусству и его освещению.

Все вышесказанное не изменит основные принципы работы редакции, где задача профессионально заинтересованного и доброжелательного анализа деятельности театров, ансамблей, школ, вузов, их поддержка и творческое соучастие неизменны в многолетней деятельности редакции и понимании ее миссии.

Надеемся также, что сложившиеся за долгие годы наши отношения с коллегиями и читателями сохранятся, и все последующие издания и мероприятия редакции порадуют вас и позволят вместе отметить сорокалетие нашего журнала.

С уважением.

Главный редактор В.И. Уральская

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

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Федеральная дирекция музыкальных и фестивальных программ «РОСКОНЦЕРТ» является правопреемником Государственного концертно-гастрольного бюро СССР «Союзконцерт», образованного в 1967 году и ставшего единым Всесоюзным центром по планированию и координации межреспубликанских гастролей выдающихся солистов и художественных коллективов на всей территории СССР.

«Союзконцерт» работал с известными творческими организациями, среди них – Большой театр СССР, Театр оперы и балета им. С.М. Кирова, Малый театр СССР; а также с выдающимися исполнителями: Э. Гилельсом, С. Рихтером, Л. Обориним, Д. Ойстрахом, Л. Коганом, М. Ростроповичем, А. Райкиным, Л. Зыкиной, И. Кобзоном, К. Шульженко и многими другими. «Союзконцерт» не только организовывал гастроли музыкальных и драматических театров по всей территории СССР, но и участвовал в международных мероприятиях, в том числе – в подготовке и проведении культурной программы «Олимпиады-80».

Сегодня «РОСКОНЦЕРТ» достойно продолжает традиции своего легендарного предшественника.

В настоящий момент это крупнейший гастрольно-концертный центр, ежегодно реализующий свыше 500 проектов всероссийского и международного масштабов, среди которых – Международный конкурс им. П.И. Чайковского, Международный конкурс артистов балета и хореографов, Всероссийский музыкальный конкурс, Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов, День славянской письмен-

ности и культуры, торжественная церемония открытия Года Театра в России, а также перекрестные года, обменные Дни культуры, знакомящие публику с лучшими достижениями искусства, способствующие сотрудничеству между странами: фестивали китайской культуры в России и российской культуры в Китае, Год перекрестных обменов России и Вьетнама, Фестивали культуры стран-участниц ШОС и БРИКС, церемония закрытия перекрестного года культуры и туризма России и Турции, совместные мероприятия с Индией, Ираном, странами СНГ, проекты в рамках празднования 800-летия Александра Невского и многие другие.

«РОСКОНЦЕРТ» содействует развитию и поддержке молодых талантов, концертной деятельности региональных коллективов и солистов, проводит разнообразное просветительские проекты.

«РОСКОНЦЕРТ» успешно реализует созданный впервые за 30 лет Всероссийский гастрольно-концертный план Минкультуры России.

В рамках Плана «РОСКОНЦЕРТ» является оператором гастролей российских театров под брендом «Большие гастроли» и национальных коллективов по программе «Мы – Россия», способствуя объединению культурного пространства страны и обмену опытом между творческими организациями. На системной основе по единым правилам осуществляются гастроли более 250 театров и 30 государственных национальных коллективов России.

Учреждение подведомственно Министерству культуры Российской Федерации.

Выпускной концерт Московской академии хореографии

Репортаж в объективе фотохудожников

Софья Маймула и Иван Сорокин.
«Венецианский карнавал»



Педагоги выпускного курса СПО
Московской государственной академии
хореографии:

- Леонова Марина Константиновна,
народная артистка России, профессор
- Анисимов Валерий Викторович,
народный артист России, профессор
- Ермакова Людмила Валентиновна,
преподаватель

Ева Сергеевкова – Аврора. «Спящая красавица»



Большое классическое па
из балета «Пахита»

Картина «Сон Дон Кихота». «Дон Кихот»



Фоторепортаж Алисы Аслановой и Алексея Бражникова.



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.Я.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

1 **NOTA VENE** **В.Уральская**

2 **ВЫПУСКНОЙ** **Выпускной концерт Московской академии** хореографии *Фоторепортаж Алисы Аслановой* *и Алексея Бражникова*

6 **ЮБИЛЕИ** **Богом отмеченная,** неповторимая и вечная К 80-летию *Наталии Бессмертной*

10 **ПРЕМЬЕРЫ** **В.Модестов.** И снова «Чайка», но теперь на сцене Большого театра

14 **ЮБИЛЕИ** **О.Гончарова.** Владимир Василёв – человек Возрождения

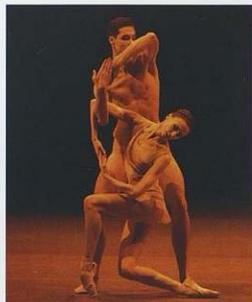




РОСКОНЦЕРТ

ФЕСТИВАЛИ

- 18 А.Фирер.**
«Benois de la danse» –
танец без границ



КОНКУРСЫ

- 21 VIII Конкурс**
Юрия Григоровича
«Молодой балет мира»

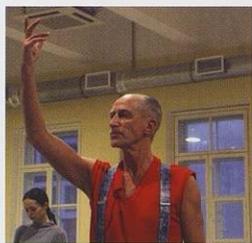
ИМЯ В ИСТОРИИ

- 22 В.Котыхов.**
Божественная Вирджиния



КАФЕДРА

- 25 В.Омельницкая.**
Долгушин-реставратор
памяти Мастера



РАЗГОВОРЫ О НАСУЩНОМ

- 28 Н.Воскресенская.**
Сказки Фроловского леса

IN MEMORIAM

- 30 В.Майнивец.** Навсегда с нами
31 В.Кремень. Встреча с Елизаветой Суриц

ИТОГИ СЕЗОНА

- 32 В.Уральская.** Не благодаря, а супротив!

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 предпочтательная 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 02456-21

Тираж 600 экз.

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации

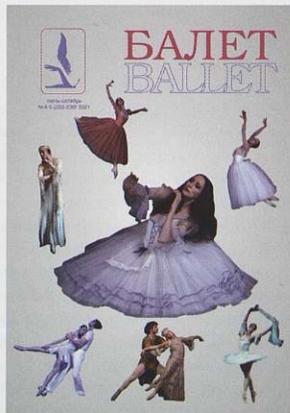
Регистрационное свидетельство

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: Наталья Бессмертнова





БОГОМ ОТМЕЧЕННАЯ, НЕПОВТОРИМАЯ И ВЕЧНАЯ

Великая русская балерина Наталия Бессмертнова – символ красоты и поэзии романтизма балета рано ушедшая из жизни. В этом году ей бы исполнилось 80 лет. О ее необыкновенном даре и служении балету сохранилось немало свидетельств: видеосъемки спектаклей с ее участием, многочисленные рецензии современников. В 2008 году была издана прекрасная книга «Незбываемая Наталия Бессмертнова» (сост. А. Колесников). В ней собраны и опубликованы добрые и взволнованные, прочувствованные слова коллег, балетоведов, создающие достоверную картину роли Наталии Бессмертновой в истории отечественного балета, прославившего и ее имя и искусство балета в мировом пространстве.

Редакция публикует ряд высказываний о Наталии Игоревне тех, кто восхищался ее искусством при жизни и навсегда сохраняет в памяти ее образ.

МИХАИЛ ЛАВРОВСКИЙ на протяжении двадцати лет был партнером балерины. Их дуэт с Наталией Бессмертновой в «Жизели» стал легендарной страницей в истории мирового балета:

«У Наташи от природы были ломкие движения, одухотворенные огромным чувством, она пропевала музыку руками вместе с дирижером. И потом требовала этого «пропевания» от всех, с кем занималась как репетитор. Остановок будто бы нет – сплошной процесс, который может нарушаться вспышками, озарениями, трагическим отчаянием. Сцена сумасшествия, когда она не понимала, не хотела понять, что ее можно обмануть, и была вспышкой, трагическим взрывом. И не только для нее, а вообще для всех вокруг, и для Альберта.

И я готов был убить лесничего, если б меня не остановили. Отец, кстати, в процессе репетиций мне объяснял: пока ты не постареешь, хотя бы до тридцати лет, не поймешь Альберта в этой сцене. Ты не поймешь, что все это приключение графа может кончиться плохо.

– В 1962 году нас взяли на первые гастроли в США, где она в «Тенях» в «Баядерке» танцевала третью вариацию. Я уже был солистом и смотрел на нее специально, и помню, что это было потрясающе. Опять же, многие танцуют технически убедительно. Но Бессмертнова выделялась не только этим, а своей неповторимостью. Затем в 1963 году был Лондон, и там, в «Золушке», благодаря Раисе Стручковой, я станцевал сольную партию. А Наташа станцевала Фею Осени — и начался первый шум. Пресса на гастролях и в США, и в Великобритании заметила девочку, еще не солистку труппы, ее огромную индивидуальность и неповторимый рисунок. Лондон она покорила, можно сказать без преувеличения.

А дальше наш репертуар складывался по-разному. У нее роли более лирические, меня тянуло на трюковые. Один раз мы вместе танцевали «Диану и Актеона» на конкурсе в Варне. И так бы, вероятно шло и дальше. Но появился еще один человек, и изменил и ее, и мою, и всю нашу балетную жизнь. Сложившиеся, было, ампулы и репутации оказались пересмотрены, мы сами на себя взглянули иначе, не так, как до того. Короче, пришел Юрий Григорович. И балет – помимо исконной эмоциональности, романтизма, о котором я только что говорил, поми-



В партии Жизели

мо того, что культивировал и обожествлял внешний рисунок танца и балеринские данные, – этот балет, вдруг принял на себя еще огромную философскую нагрузку, и оттого сам вид этого искусства преобразился. Само собой, что Григорович тоже увидел Бессмертнову, хотя не припомню его высказываний на этот счет. Просто она сначала стала героиней его первых московских спектаклей – «Легенды о любви», «Щелкунчика» и «Спартака»,



Анастасия. «Иван Грозный»

Наталья Бессмертнова –
Одиллия
и Юрий Васюченко –
Зигфрид.
«Лебединое озеро»

а потом – женой. И с тех пор его собственный хореографический театр, а, значит, и балет Большого театра стал, так или иначе, соотноситься с личностью балерины Наталии Бессмертновой, ее балеринским образом. Последовали «Лебединое озеро», «Иван Грозный», «Ангара», «Ромео и Джульетта», «Золотой век», «Раймонда». Все они, в общем, развивают хореографический поиск балеринского и женского идеала. Этот поиск для Бессмертновой и Григоровича стал их жизнью».

МАРИНА СЕМЕНОВА:

«Стиль Бессмертновой, ее внешний облик не нуждаются в каких бы то ни было украшениях. Она сама себя украшает своей прелестью, своей линией, своим совершенством».

ГАЛИНА УЛАНОВА:

«Помню, как на каком-то спектакле «Жизели», взглянув на Бессмертнову, танцевавшую одну из девушек, подруг героини балета, я уже не могла оторвать от неё глаз – так искренне, непосредственно «жила» она в «толпе», так выразительно смотрела, пугалась, сочувствовала, когда шла сцена сумасшествия Жизели».

МИХАИЛ БАРЫШНИКОВ:

«При строгой приверженности классическим балетным традициям она никогда не была закована в рамки классической условности, сохраняя свою неповторимую индивидуальность, оставаясь живой, современной и естественной».

Б.Б. АКИМОВ

Говоря о Наташе, я вспоминаю Большой театр. Я как раз работал в те годы, когда она очень активно танцевала и была в расцвете творческих сил, украшала собой сцену. Каждая ее роль была событием для нас и для зрителя. Вспоминаю ее в школьные годы, я думаю о том счастье, которое я испытал, когда увидел ее в классе на Пушкинской. Преподавала С.Н. Головкина, в центре за станком стояла Наташа Бессмертнова, а рядом Нина Сорокина. Это две прекрасные балерины, разные по стилю. Бессмертнова уже со школы была необыкновенная по своей природе, данной богом, у нее была необыкновенная пластика и уже присущий в те годы редкий романтизм.

«Жизель» стала ее ключевой ролью. Я считаю, что, если бы в репертуаре Большого театра тогда была «Сильфида», она бы тоже блистала там.

Запомнилось мне участие в премьере балета «Ангара», где она была Валентиной, а я Сергеем.

Все наши адажио выражали любовь двух героев, мы танцевали их с упоением, мы сливались в едином настроении, чувствовали друг друга.

Наталья Бессмертнова – романтическое явление в нашем балете. Я счастливый человек, т.к. видел ее на сцене, потому что такие исполнители, как Наталья Бессмертнова, незабываемы, их творчество всегда остается в памяти.

СЕРЖ ЛИФАРЬ:

«Три таких чуда в моей жизни: Павлова, Спесивцева, Бессмертнова... Спасибо Наташе, спасибо Родине...»

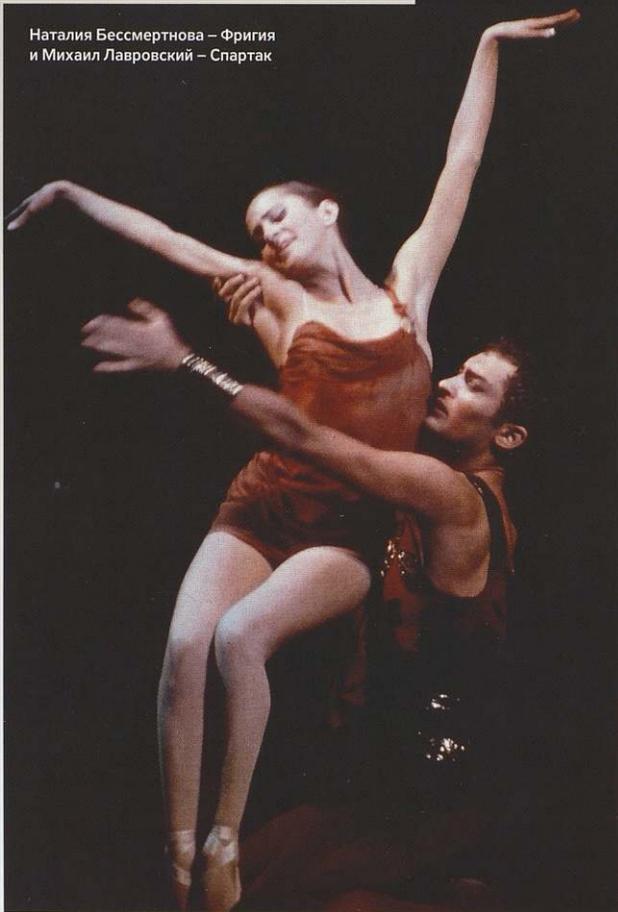
ВИКТОР ВАНСЛОВ:

«...Наталья Бессмертнова – балерина яркой, своеобразной, неповторимой индивидуальности. Хороших, профессионально крепких танцоров и танцовщиц много. Глубоких и ярких индивидуальностей мало. Бессмертнова была одной из них... Галерея ее образов – это целый художественный мир, где рассказано о поисках счастья

Наталья Бессмертнова – Одетта
и Александр Годунов – Зигфрид.
«Лебединое озеро»



Наталья Бессмертнова – Фригия
и Михаил Лавровский – Спартак



и трудностях жизненного пути, мечтах и надеждах, разочарованиях и крушении идеалов, жертвенности, романтических устремлениях к прекрасному и трагической гибели лучших человеческих проявлений.

...Жизель, Ширин, Анастасия и Рита – звездные роли Бессмертновой. И она была их лучшей исполнительницей в ряду других, по-своему замечательных артисток, воплощавших эти роли. Роли Бессмертновой, однако, отличались не только совершенством легкого и воздушного, чистого и красивого, одухотворенного в них внутреннего мира, психологизмом, душевной нюансировкой. Галерея ее образов – это целый художественный мир, где рассказано о поисках счастья, и трудностях жизненного пути, мечтах и надеждах, разочарованиях и крушении идеалов, жертвенности, романтических устремлениях к прекрасному и трагической гибели лучших человеческих проявлений. И при этом всегда об утверждении высоких нравственных начал, порою ценою жизни. Вклад Бессмертновой в хореографическое искусство, бесспорно, не пройдет бесследно, а станет стимулом творческих поисков последующих поколений».



Photo by Pedro Simon

Алисия Алонсо, Галина Уланова,
Наталья Бессмертнова и Ирина Колпакова**ВАЛЕРИЙ МОДЕСТОВ:**

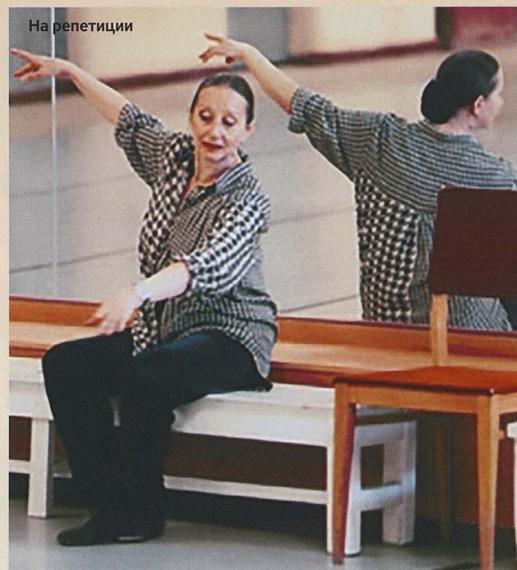
Уникальные природные данные («поющее тело», удлиненные классически правильные линии, изящные выразительные руки, изысканная пластика, легкий «полетный танец», огромные «говорящие» глаза, музыкальность, чувство меры и стиля) позволяли ей создавать романтические образы огромного диапазона. Она знала пути и дороги от светлых грез Маши в «Щелкунчике» – до «мировой скорби» Фригии в «Спартаке», от драмы Одетты – до коварства Одиллии в «Лебедином озере», от трепетной Ширин в «Легенде о любви» – до жертвенной Жизели, от величавой Раймонды в одноименном балете – до загадочной Анастасии в «Иване Грозном». Танцевала с успехом как классических, так и в современных балетах («Ангара» А. Эшпая и «Золотой век» Д. Шостаковича).

Наталья Бессмертнова
с Юрием Григоровичем

Но главное – Бессмертнова владела великой тайной женского характера и умела, как никто другой, вдохнуть жизнь в созданные хореографом женские образы, коих в ее репертуаре насчитывалось около 30.

Известный американский антрепренер Сол Юрок, справляя свое 85-летие, организовал себе в подарок гала-концерт звезд мирового балета. Из СССР он пригласил только Наталью Бессмертнову, объясняя это тем, что хочет видеть балет таким, каким полюбил его в юности. А он видел и Павлову, и Спевцеву, и многих других великих балерин.

Загадочная и открытая, робкая и страстная, трепетная и пленительная, кроткая и властная, притягивающая и низвергающая, но всегда точная, убедительная, искренняя и женственная, – такой запомнилась Бессмертнова миллионам зрителей на всех континентах. Такой предстает и на страницах уникальной книги «Незабываемая», которую издательство «Театралис» посвятило памяти великой русской балерины.



На репетиции

АЛЕКСАНДР АВДЕНКО:

«Наталья Бессмертнова балерина трагедийного дарования, масштаб чувств ее героинь исключительного накала. Не обстоятельства, а судьбу выражали ее персонажи. И судьба эта всегда выше любых обстоятельств. Она не стремилась к символу, он сам собой возникал, когда роль была прожита.

«Богом отмеченной» и «в высшей степени изысканной» назвал балерину Наталью Бессмертнову критик Вадим Гаевский.

Этой танцовщицей восторгались тысячи зрителей и коллег по цеху, в ней видели дарование исключительное и прекрасное. Около 30 лет Наталья посвятила Большому театру, став музой главного балетмейстера – Юрия Григоровича.

И СНОВА «ЧАЙКА»,

НО ТЕПЕРЬ НА СЦЕНЕ

БОЛЬШОГО ТЕАТРА

На Новой сцене Большого театра состоялась мировая премьера балета Ильи Демуцкого «Чайка» в хореографии Юрия Посохова, который попытался вслед за Майей Плисецкой (1980), Джоном Ноймайером (2002) и Борисом Эйфманом (2007) приподнять завесу тайны над одной из самых «загадочных» пьес современности.



Светлана Захарова – Аркадина
и Артём Беляков – Тригорин
Фото Елены Фетисовой / Большой театр



Светлана Захарова – Аркадина
и Артём Овчаренко – Треплев

Фото Елены Фетисовой / Большой театр.

Большинство критиков отмечают, что Аркадина, пожалуй, одна из лучших ее ролей. Настолько разнообразна она по своим состояниям, в разных ситуациях и при встрече с другими героями.

Тригорин – Беляков, как и положено чеховскому образу, сдержан, холоден и аристократичен.

Внеразгаданности «Чайки» таится магия ее притягательности для постановщиков и объяснение столь долгого сценического существования.

Вот и Юрий Посохов, не упускающий случая подчеркнуть свою любовь к русской классической литературе, не остался в стороне от хореографических экзерсисов на чеховской ниве и организовал товарищество творцов под условным названием «Чайка», где объединил композитора Илью Демуцкого, написавшего узнаваемую музыку, а также застрявших в Москве из-за пандемии английских художников Тома Пая и его подругу Эмму Райотт и режиссера Александра Молочникова, который, не реализовав свою «Чайку» в МХТ, решил осчастливить его балет Большого театра.

До этого в связях с балетом г-н Молочников замечен не был, хотя и утверждал, что готов режиссировать в драме, опере, балете, кино и даже кёрлинге – в общем, везде, куда позовут. По мнению Посохова, Александр из «поколения эпатажников», которые постоянно «провоцируют зрителей». Этим, собственно, он и привлек внимание хореографа, надеявшегося получить его «молодость, новаторство и энергию» в обмен на свои «вкус и опыт». Такой вот творческий бартер!

Лейтмотивом пьесы Чехова, ставшим ее заглавием, является, как известно, образ чайки. Впервые она упоминается в первом

Эта финальная сцена ярко демонстрирует основной конфликт героев.

Анастасия Сташкевич – Нина Заречная

Фото Михаила Логвинова



акте, когда Нина Заречная говорит Треплеву: «Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку...»

В балете Молочникова и Посохова главным героем определен другой чеховский персонаж – ниспровергатель кумиров Константин Треплев, отодвинувший Нину на второй план. Именно он, акционист Треплев, по мнению режиссера, «проходит серьезный путь – от человека, ищущего радикальную, провокативную форму танца, которая нанесла бы пощечину консерватизму – и маме в том числе, он приходит к попытке вписаться в мейнстрим, а после – к безысходности, осознанию отсутствия собственного места в мире».

В этом – основное отличие премьерной «Чайки» от ее предшественниц. Да еще в том, что обещанные Чеховым «пять пудов любви» превратились в новом спектакле в свою противоположность с короткими проблесками призрачного счастья то у одной, то у другой героини.

Спектакль, в котором смешались в кучу собаки, люди, «птицы», мужики, плюшевые игрушки, шахматные фигуры, вырванные с корнем деревья, разбросанные стога сена... получился эклектичным, как по форме, так и по содержанию, но зато оригинальным. С мхатовской «Чайкой» его роднит только название и имена персонажей. Даже чеховскую символику, требующую для ее понимания и эмоционального восприятия определенной работы ума и сердца, заменили более понятными современному зрителю перформансами с присутствием им наворотах, фишками и гротесками.

Причин для подобного сценического решения несколько. Во-первых, спектакль этот необычен тем, что поставлен по законам двух театров: драматического и балетного. Первый определяет время и место действия, смысл происходящего, создает общую атмосферу представления, выстраивает взаимоотношения героев со сложной несчастливой судьбой,



Екатерина Крысанова – Аркадина
и Владислав Лантратов – Тригорин
Фото Михаила Логвинова

Мария Александрова – Маша

Фото Михаил Логвинов



а второй наполняет сценическое пространство и персонажей эмоциями, чувственной энергией.

Кроме того, у Чехова всё самое важное, включая гибель Треплева, происходит за сценой. Зрители узнают о происходящем со слов персонажей, что присуще драматическому театру, но не балетному. И наконец, сложились непривычные условия создания спектакля, они напоминали киносъёмку – балет собирался, подобно пазлу, из отдельных номеров.

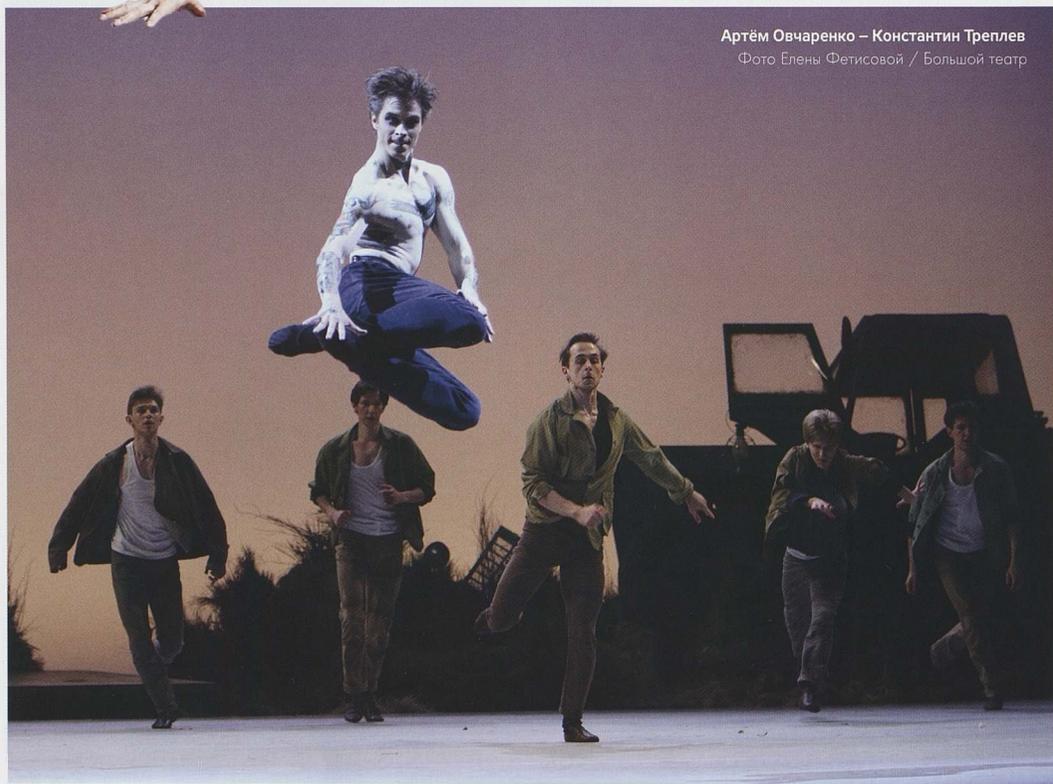
«Обычно я ставлю большими эпизодами, – сокрушался Пасохов, – а тут буквально осколки. И вот из этих осколков мы... собрали спектакль. До этого всё было в голове. Артисты не понимали, откуда этот номер, откуда – этот... Я не люблю рассказывать артистам, что они делают. Я считаю: пусть почитают сначала пьесу, либретто и сами подумают. Мы разговариваем движениями».

Хореография новой «Чайки» получилась по большой части иллюстративной и дивертисментной. Хотя в спектакле есть интересные находки и решения. Это, прежде всего, короткий полный надежд дуэт Треплева и Нины в первом действии, индустриальный с претензией на авангард перформанс Треплева, наполненный страстью и пороком дуэт Тригорина с Ниной, монологи Аркадиной и Тригорина...

От рассыпания режиссерский пазл спасает музыка Ильи Демущего, которая, собственно, воссоздает и сохраняет на протяжении всего спектакля чеховскую атмосферу тягучего провинциального безделья с ее тихо тлеющими страстями, рефлексиями и контрастом обыденного и поэтического, антитезу высокого и земного, эмоциональную напряженность в ощущении горя и радости. Даже тогда, когда

Артём Овчаренко – Константин Треплев

Фото Елены Фетисовой / Большой театр



музыка звучит вызывающе громко или в параллель к происходящему на сцене.

Оркестр под управлением Антона Гришанина изящно передает игрой тембров и штрихов атмосферу российской провинции и задуманные композитором контрасты между прошлым и настоящим, новаторством и традицией.

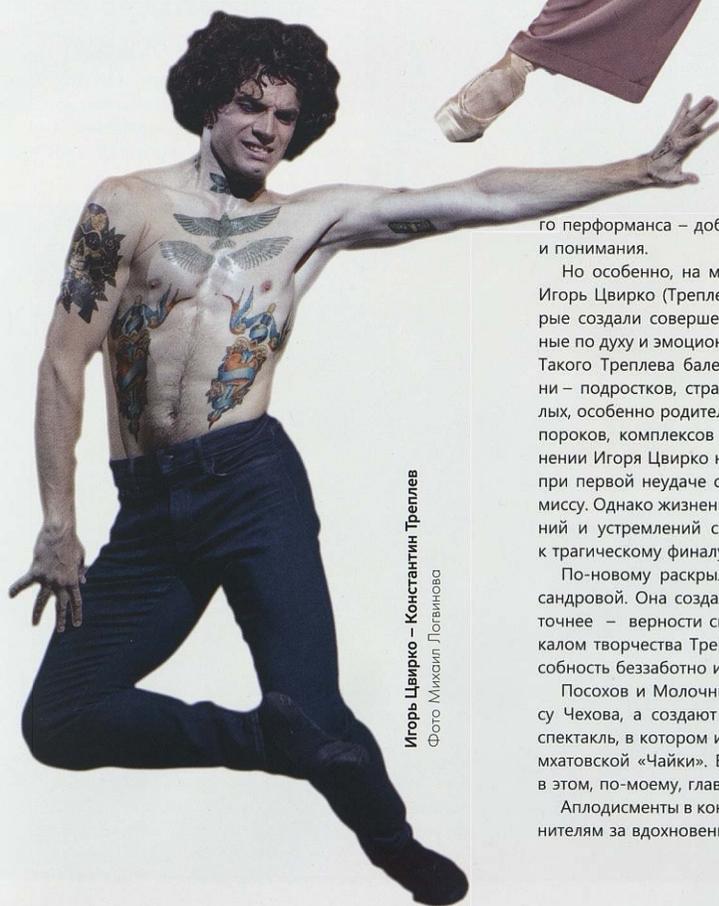
Сценография и костюмы спектакля сделаны английскими художниками с фантазией и от души, но все-таки навевают воспоминания о тетушке героя фильма «Покровские ворота» Алисе Витальевне, которая на вопрос племянника, что передают по телевизору, ответила: «Смотрю, как наши играют французскую жизнь».

Что касается исполнителей, то тут попадание «в самое яблочко». Звезды балетной труппы Большого театра превратили обещанные Чеховым «разговоры о литературе» в зрелищное действо – местами чувственное, местами эпатажное, местами провокационное.

Амбициозна, эгоистична, умна увлеченная своими проблемами прима-балерина Аркадина в исполнении Екатерины Крысановой. В жизни эта героиня – лёд, а в любви и на сцене – пламень. Эгоцентричного, привыкшего ко всеобщему обожанию красавца-художника Тригорина блестяще исполнил Владислав Лантратов. По всем кругам театрального ада провела Анастасия Сташкевич провинциалку Нину Заречную, приехавшую покорять столицу. Буквально на пустом месте Вячеслав Лопатин создал трогательный образ доктора Дорна, представшего в дуэте-утешении с Треплевым – после провального протестно-



Екатерина Крысанова – Аркадина
Фото Михаил Логвинов



Игорь Цвирко – Константин Треплев
Фото Михаил Логвинов

го перформанса – добрейшим человеком, полным сочувствия и понимания.

Но особенно, на мой взгляд, отличились в этом спектакле Игорь Цвирко (Треплев) и Мария Александрова (Маша), которые создали совершенно неожиданные, но удивительно точные по духу и эмоциональному наполнению чеховские образы. Такого Треплева балетная сцена еще не видела. Зато в жизни – подростков, страдающих от недостатка внимания взрослых, особенно родителей, – полным-полно. Он будто соткан из пороков, комплексов и противоречий. В талантливом исполнении Игоря Цвирко наш герой – бунтарь, поэт, но не борец; при первой неудаче он, подобно Тригорину, готов к компромиссу. Однако жизненная инфантильность, несовпадение желаний и устремлений с действительностью приводят Треплева к трагическому финалу...

По-новому раскрылся драматический талант Марии Александровой. Она создала образ страстной, безответной любви, точнее – верности своему избраннику, став и оставаясь зеркалом творчества Треплева даже тогда, когда он «утерял способность беззаботно и радостно творить».

Посохов и Молочников не иллюстрируют знаменитую пьесу Чехова, а создают по ее мотивам собственный балетный спектакль, в котором и на этот раз осталась нераскрытой тайна мхатовской «Чайки». В нем больше многоточий, чем точек, и в этом, по-моему, главная заслуга постановщиков.

Аплодисменты в конце спектакля – достойная награда исполнителям за вдохновение, труд и мастерство.

Валерий МОДЕСТОВ

Владимир Василёв – человек Возрождения



В этом году исполнилось бы 90 лет Владимиру Юдичу Василёву, хореографу, руководителю Театра классического балета. Его имя прекрасно известно всем, кто хоть что-нибудь знает о балете, вот только ловишь себя на мысли, что странно видеть его написанным отдельно.

На самом деле Владимир Василёв – это два человека, а не один. Правильно называть его – Наталия Касаткина и Владимир Василёв. Именно в таком порядке, и не потому, что имена расставлены по степени важности, а лишь следуя исторически сложившемуся сочетанию. Так же стоит называть и его жену, соавтора, музу, проще сказать – его всё, Наталию Касаткину. Даже сейчас, когда они уже несколько лет находятся по разные стороны неба, все, что она делает здесь, они по сей день делают вместе.

Владимир Василёв совершенно случайно попал в балет, когда ему было двенадцать лет. Опоздал на прием (забавно, с этой фразы начинаются творческие биографии большинства выдающихся танцовщиков), но все же был принят в хореографическое училище при Большом театре. Поначалу это была совершенно прагматичная история. Мама отвела его в балетную школу, потому что во время войны там давали «энэровскую» карточку – карточку научного работника. Никакого желания заниматься балетом у мальчика изначально не было, как не было

в семье и ни одного человека, связанного с искусством. Родители Владимира были врачами. Но он быстро увлекся, хорошие физические данные дали возможность заниматься профессией в удовольствие. А искусство, во всех видах и формах, стало его родной стихией на всю жизнь.

Владимир Василёв – человек Возрождения, одаренный во многих сферах. Он «шестидесятник», самый что ни на есть настоящий представитель эпохи «советского Возрождения». Едва попав в Большой театр, он тут же поступил на курсы к композитору-авангардисту Николаю Каретникову, у которого учился композиции. В результате превосходно знал музыку, читал партитуры спектаклей. Он окончил ГИТИС как актер театра и кино, писал стихи (Государственную премию Касаткина и Василёв, кстати, получили не за балет, а за оперу «Петр Первый», к которой написали стихотворное либретто). Он вырезал по дереву, делал скульптуры. Откуда это взялось в сыне врачей? Конечно, важную роль сыграло то, что они находились в определенной атмосфере, общались со всеми творческими и прогрессивными людьми того времени.

Василёв по натуре был революционером. Он был секретарем комсомольской организации Большого театра. Обожевал воевать с дирекцией и качать права, за что оказывался, бывало, «невыездным». Он обладал неимоверным чувством справедливости.

Для первого спектакля, который решили поставить начинающие хореографы, Василёв выбрал музыку Николая Каретникова, своего педагога, открывшего воспитанникам на классической музыке артистам балета глаза на совершенно другой мир современной музыки.

Касаткина и Василёв приступили к постановке балета «Ванина Ванини», написав к нему собственное либретто.

Они начинали ставить в Большом театре подпольно, с молодыми артистами, когда труппа уезжала на гастроли. На чистом молодом энтузиазме. В то время директором Большого театра был композитор Михаил Чулаки, который поддерживал их начинания. Благодаря поддержке другого знаменитого ком-

В. Василёв и Н. Касаткина на вручении приза «Душа танца»



Владимир Василёв с супругой

Владимир Василёв на репетиции



позитора, Дмитрия Шостаковича, «Ванина Ванини» увидела свет. Он пришел на худсовет, где намеревались закрыть балет, и заявил, что поздравляет всех с таким замечательным новым спектаклем.

К музыке Николая Каретникова хореографы обращались еще дважды. Вскоре они поставили в Большом театре «Героическую поэму» («Геологи»). А через двадцать лет, уже для своей труппы, сделали балет «Волшебный камзол».

Следующая их работа, очень важная в карьере хореографов, тоже родилась из очарования музыкой. Впервые они случайно услышали «Весну священную» Игоря Стравинского в Париже во время гастролей. Купили пластинку, проигрыватель и вместе с Геннадием Рождественским слушали ее в номере. Тот объяснял, как в ней все устроено, что это музыка «не сложная, а сложносочиненная».

В результате в нашей стране впервые был поставлен балет «Весна священная». Его счастливой судьбе поспособствовал Игорь Моисеев, когда тайком устроил закрытый показ знаменитому американскому импресарио Солу Юроку. Тот был настолько впечатлен, что заявил о желании открывать гастроли театра в Америке этим спектаклем. За пульт он планировал поставить самого Стравинского. Спектакль с большим успехом показали на гастролях, правда прекрасному замыслу со Стравинским сбыться было не суждено. Екатерина Фурцева, министр культуры, заявила, что «нечего этому эмигранту примазывать к нашему великому советскому искусству!» Да и Касаткина с Василёвым попали после этого в опалу у властей.

Фурцева отнесла их к лагерю «тех самых авангардистов», которых в то время клеймили по всем фронтам искусства. На целых шесть лет они были практически отлучены от постановочной работы.

Со своей творческой бескомпромиссностью они бы никогда не сделали карьеру, если бы в какой-то момент не попали под



Владимир Василёв и Наталия Касаткина на репетиции

крыло Андрея Петрова. Мало того, что он невероятно талантливый композитор, он еще и потрясающе талантливый «политик», был вхож во все кабинеты вплоть до самого верхнего. Касаткина и Василёв жили под его опекой и могли себе позволить спокойно заниматься творчеством и делать только то, что им интересно.

После Большого театра «Весну священную» поставили в Ленинграде в МАЛЕГОТе, ныне Михайловском театре. Петров увидел этот спектакль и предложил хореографам сделать свой балет «Сотворение мира». Это была упоительная творческая работа. Касаткина и Василёв сочинили новую хореографию в залах Кировского (Мариинского сегодня) театра, а их материалом становились лучшие танцовщики. Ирина Колпакова, Михаил Барышников, Юрий Соловьев, Калерия Федичева, Юрий Панов. Владимир Василёв придумывал для Барышникова новые прыжки, которые стали узнаваемы потом как «прыжки Барышникова».

Тем временем из Москвы приезжало несколько комиссий, чтобы снять спектакль. Но в результате Ленинградский обком партии его отстоял. И Касаткина с Василёвым сотворили свой мир! Он так полюбился большому миру, что разлетелся по нему, повторившись в разных театрах больше шестидесяти раз!

Сотрудничество с Андреем Петровым, ставшее для балетмейстеров знаковым в карьере, привело их в оперу, где они занимались не только хореографией, а стали полноценными постановщиками. Это такие спектакли, как «Петр Первый», «Маяковский начинается».

В 1977 году Касаткину и Василёва назначили руководителями Государственного концертного ансамбля «Классический балет» (Сегодня это Государственный академический театр классического балета Н. Касаткиной и В. Василёва), который стал их настоящим авторским театром. В него балетмейстеры перенесли свои старые работы и создали новые.

Когда гастрольные поездки стали требовать включать в программы классический репертуар, в афише стали появляться привычные балетные названия: «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Спартак». Но всегда это были авторские версии. Последней премьерой театра стал «Кракатук» на музыку Эдуарда Артемьева, задуманный вместе, а осуществленный уже одной Наталией Касаткиной.

Шестидесятники, авангардисты, дети оттепели. Новаторы, но от желания не бунтовать, а созидать. Очарованные новыми идеями. Первыми поставили в нашей стране «Весну священную» Игоря Стравинского. Первыми пригласили Пьера Лакотта сделать реконструкцию старинного спектакля «Натали или швейцарская молочница».

Это сегодня нам кажется, что «Весна священная» была всегда, и даже в избыточном количестве, потому что ее своим долгом считает поставить каждый уважающий себя хореограф. Плюс, открытый мир дает возможность видеть еще больше ее интерпретаций. А тогда ее нужно было случайно обнаружить за железным занавесом, разглядеть, влюбиться, поверить и воплотить сквозь препятствия и непонимание.

Это сегодня реконструкция балетов – обязательная часть репертуара любой серьезной балетной труппы. Для театра Касаткиной и Василёва же это был интересный эксперимент.

Первых часто не помнят, они еще не знают, что творят историю. Но именно они запускают в жизнь идеи, отобранные своим чутьем и чувством времени. Владимира Василёва помнить будут!

Ольга ГОНЧАРОВА

Фото предоставлены Государственным академическим театром классического балета Н. Касаткиной и В. Василёва



В репетиционном зале

«Benois de la danse» – танец без границ

На Исторической сцене Большого театра прошел двухдневный фестиваль мирового балета «Benois de la danse», включавший XXVIII церемонию вручения балетных призов с гала-концертом номинантов и вечер звезд «Benois» – лауреатов разных лет.

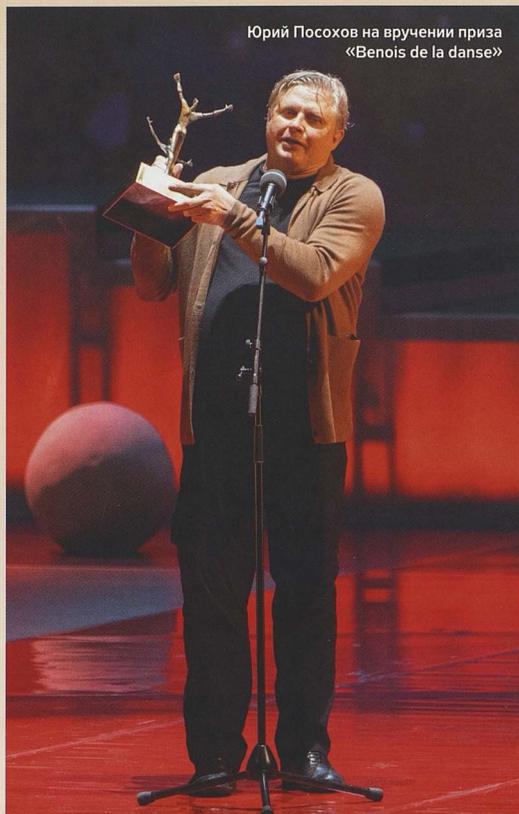
По традиции каждый из членов бессменно возглавляемого Юрием Григоровичем представительного жюри (Светлана Захарова – сопредседатель, Якопо Годани, Хоакин де Люс, Элизабет Платель, Эшли Уитер, Лили Син, Эдвард Уотсон) выдвинул своих номинантов, из которых путем «дистанционного» обсуждения и голосования были избраны лауреаты. Конкурс-фестиваль отразил объективную картину исполнительского уровня, резюмировал реальную ситуацию в хореографии и тенденции в современном танцтеатре. Хореографический дайджест в Большом не обнаружил радикальных изменений в мировом иерархическом статусе данс-компаний: Большой, Мариинка, Парижская Опера – остаются в авангарде международного балетного процесса. Мэтры-хореографы по-прежнему недостижимы в сочинительском креативном мастерстве. Но были показаны новые интересные работы, поставленные на Западе Андреем Кайдановским и Юрием Посоховым.

Номинанты de la danse – 2021

На Исторической сцене Большого театра (пропустив ковидный 2020-й год) состоялась 28-я церемония награждения призом «Benois de la danse», именуемым в мире балетным «Оскар». Этот прекрасный проект – детище генерального директора Регины Никифоровой и артистического директора Нины Кудрявцевой-Лури. Событие украсила прима Большого театра Светлана Захарова, в отсутствие председателя Юрия Григоровича, как его сопредседатель, взявшая на себя бремя проведения церемонии награждения. Без оscarовской процессуальной официозности «Benois» даёт объективное и субъективное (вкус членов жюри) представление о положении дел в мире танца, что доказано почти тремя десятилетиями существования приза и заслуженной им репутацией среди профессионалов и публики.

Когорта номинантов-хореографов и исполнителей со всего мира выглядела представительно: Марко Гёке, Юрий Посохов, Уэйн Макгрегор, Кристал Пайт, Цао Мин и Андрей Кайдановский были выдвинуты за опусы, сочинённые ими в 2019 году. (Тернии ковидного режима многим помешали прибыть в Москву).

Соллисты Балета Ганновера Сандра Бурде и Морус Готье показали вместо сражавшейся за «Benois» «Кунсткамеры» Марко Гёке – его же дуэт из балета «Любовники» на музыку Дебюсси, в котором физиологическое иступление плоти с фирменной пластичной дискретностью Гёке преподнес под соусом проницательной иронии и самоиронии.



Юрий Посохов на вручении приза
«Benois de la danse»

«Убийство» Джанем Цзиньхао ветреной по роли Каролины Бастос (Баварский балет) в роковом отрывке из «Отеля «Сесиль» Андрея Кайдановского забавно перетекло в нуарное адажио фрейера в предупредительно пугающих татуировках с ещё неостывшим трупом.

В дуэте из «Анны Карениной» нынешнего лауреата хореографа Юрия Посохова получившую травму Викторину Джайяни из чикагского Балета Джозффи заменила Аманда Ассусена из Бразилии, рьяно вступившая в акробатическую дуэль с Вронским Альберто Веласкеса – с молниеносными забросами «под колосники» плотоядных икр толстовской героини на пиках верхних поддержек ультра-си.

Лучшим танцовщиком был избран исполнитель фламенко (а почему бы и нет?) Хесус Кармона. В соло «Наперекор» на музыку Рене Обри знойной брюнет испанец соединил традиции старинного драматичного стиля с новыми пластическими формами, заполонив сцену Большого мириадами сапатеадо и страстной и выразительной игрой кистей рук.

Свой «Benois» обрела прима Большого театра России Екатерина Крысанова за «Жизель» в оригинальной версии Алексея Ратманского. Она показала зрелое балеринское мастерство в знакомом тюниковом па де де. Партнёр Давид Мотта Соарес был сконцентрирован на чистописании па.

Не приехавшая на концерт номинантов этуаль балета Парижской оперы Амандин Альбиссон также получила звание лауреата за партию «Кармен» в легендарном опусе Матса Эка. Вместо отсутствовавших претендентов на «Benois» публике были показаны видеофрагменты с ними.

Сара Мёрнс из Нью-Йорк сити балета интровертно представила сцену из балета «Ночь 100 Соло» – посвящение Мерса Кан-

нингэма» в хореографии Каннингэма. В этих совершенно иных осях координат, нежели Баланчин, к чему балерина привыкла в своем театре, к чести Мёрнс, она блестяще освоила танец, когда разные части тела движутся независимо друг от друга, когда переход между движениями разрывен, когда нарушается ритм и текучесть.

К сожалению, солистка Компании танца Дрездена-Франкфурта (в прошлом гимнастка) Анне Юнг лауреатом не стала. В паре с Самюэлем Янг-Райтом они исполнили дуэт из балета «Hollow Bones» Якопо Годани. Спортивное прошлое расширило спектральные горизонты пластических возможностей танцовщицы.



Екатерина Крысанова
и Давид Мотта Соарес
в балете «Жизель»

Не имевшие конкурентов в своих номинациях и не прибывшие в Москву композитор Томас Адес и художник Тасита Дин получили «Venois» за «Ад. Проект Данте», созданный Уэйном Макгрегором для лондонского Королевского балета.

15 долгих лет приз «Venois-2006» терпеливо ждал своего владельца – Леонида Сарафанова, записного классика, украшающего сцену северной столицы. Он исполнил мировую премьеру соло Гентиана Доды «Почти дуэт», в котором слились в дуэтом экстазе танцевальное и актёрское мастерство лауреата-2006. Танец витален и живуч ковиду наперекор.

Созвездие-гала лауреатов «Venois»

За почти тридцатилетнюю историю приза обладателями шиновской статуэтки стали практически все сливки балетного мира – от видных танцовщиков до маститых хореографов. Летопись «Venois» по сути – новейшая история танца. Историческая сцена в качестве «плацдарма» и дансанта Мекки магнитом притягивает исполнителей вне зависимости от их статуса и регалий. И парижская этуаль Амандин Альбиссон «с корабля на бал» успела прилететь на гала, загранично разнообразив плейду российских участников. С Флораном Боляком она исполнила «Три прелюда» Бена Стивенсона на музыку

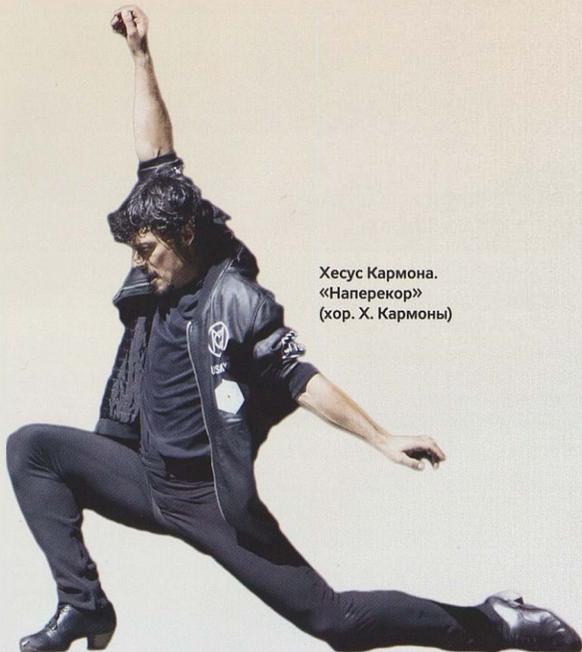
Сергея Рахманинова – номер, который танцует обычно Люсия Лакарра, который соотносится с непревзойдённой графикой ее линий и красотой каллиграфии ее изысканно точёных ног. Безупречный экзерсис французов Альбиссон и Боляка смотрелся эдаким простым классическим воркшопом, их перелет сюда через всю Европу не оправдал ожиданий. Обычно все-таки солисты подбирают для себя номера либо созданные на них, либо подчёркивающие их исполнительские достоинства и возможности.

Поразившая гуттаперчевыми чудесами гибкости на первом вечере Анне Юнг с Самюэлем Янг-Райтом зажгли в «истерике» роковой схватки мужчины и женщины, исполнив дуэт из балета «Чистейшая порода» Якопо Годани. В авторском соло из оупса «Игра» Хесус Кармона буквально парил в сапатеадно-пируэтом вихре, искусно растворяясь в бесшовности современной пластики.

Качества и породистость категории danseur noble явил Леонид Сарафанов в коварном и аристократично эффектном «Большом классическом па» Обера-Гзовского. Молодая солистка Большого Елизавета Кокорева в очередной раз доказала, что ей неведомы технические трудности, а устойчивость и апломб не уступают таковому у кубинки. Но балерине предстоит еще стилистическая огранка танца.

Богом ветра Вайю и богом танца предстал на сцене летучий премьер Мариинки Кимин Ким: избитое «души исполненный полёт» воплотилось воочию с невероятным драйвом и дансанным ликованием. Земная Нирити Евгении Образцовой (Большой театр) изящно и корректно аккомпанировала своему Кавалеру-Стихии.

Екатерина Крысанова с Владиславом Лантратовым (Большой театр) были страстно поглощены друг другом в сцене «У балкона» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева-Ратманского. Партия



Хесус Кармона.
«Наперекор»
(хор. Х. Кармоны)

Джюльетты – одна из лучших партий Крысановой!

Лексически непогрешимо, практически без эмоций проиллюстрировали отрывок из «Орландо» Кристиана Шпука Ольга Смирнова и Семён Чудин из Большого.

Обладательница приза «Бенуа – Мясин», врученного послом Италии, Светлана Захарова и Якопо Тисси (Большой театр) выступили в отрывке из популярного на Западе балета «Караваджо» Мауро Бигондзетти. Самый большой успех выпал на долю этой пары. Оба исполнителя с графически утонченными линиями эстетически смотрелись небожителями. Светлана Захарова была неподражаема. Балерина острым пуантом пронзала грудь художника, словно стрела – плоть Святого Себастьяна (его образ вдохновлял Караваджо!), вызывая чувственные импульсы.

Безусловный премьер Большого Семён Чудин исполнил соло «The Prince» (мировая премьера). Танцовщик с незаурядными данными классика и пластически выразительным телом, перешагнув карьерный рубеж зрелости, не только смог вытянуть ординарную хореографию Ильи Живого, но и наполнил ее смыслом.

Легендарное адажио из балета «Парк» Анжелена Прельжокажа, венчающееся вихревой воронкой



Светлана Захарова на вручении приза «Benois de la danse»



Каролина Бастос в спектакле «Отель «Сесиль» (хор. А. Кайдановского)

затяжного поцелуя, исполнили поднаторевшая в «Парке» Екатерина Кондаурова и Роман Беляков из Мариинки. Телесная истома и кантиленная исповедальность артистов поведали нам о любви.

Успешно выступила пара из Большого Мария Александрова и Владислав Лантратов в дуэте Марго и Рудольфа из балета «Нуреев» Юрия Посохова, они были без остатка поглощены душевными порывами и переборами чувств.

Гала получился отменным.

Качественное исполнение соответствовало великой сцене Большого и репутации проекта «Benois de la danse».

Александр ФИРЕР
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



VIII Конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира»



**Конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира» состоится с 10 октября по 18 октября 2021 года на сцене Зимнего театра г. Сочи.
Условия и программа конкурса на сайте sochi-ibc.ru**

ПОРЯДОК ПОДАЧИ ЗАЯВОК.

1. Конкурс проводится по двум возрастным группам: младшей (юноши и девушки) и старшей (мужчины и женщины). По младшей группе могут выступить танцовщики и танцовщицы, которым на день начала конкурса ещё не исполнилось 19 лет. По старшей группе могут выступить танцовщики и танцовщицы, достигшие на день начала конкурса возраста не менее 19 и не более 27 лет (включительно).

2. Для участия в конкурсе в адрес Дирекции до 5 сентября 2021 года следует отправить электронной почтой (e-mail: ifbc@mail.ru) следующие документы:

- заявка (образец на сайте конкурса);
- паспорт (ксерокопия);
- документ о хореографическом образовании или справка из профессионального учебного заведения (ксерокопия);
- творческая биография (резюме);
- 2 цветные фотографии хорошего качества (1 портретная и 1 в костюме размером не менее, чем 10 x 15 см.) в электронном виде;
- видео с недавней записью вариации или pas de deux;
- копия документа ИНН;
- копия карточки СНИЛС.



БОЖЕСТВЕННАЯ ВИРДЖИНИЯ



Художник
Франциск
Жмурко

Звучит немного странно, но балерина с именем Вирджиния ЦУККИ, выступавшая на лучших балетных сценах Европы, начала свое завоевание отечественного зрителя не на императорской сцене, а в месте совсем не академическом – в увеселительном саду антрепренера Михаила Лентовского «Кинь-Грусть». Гастролерша исполняла два вставных дивертисмента в феерии «Путешествие на луну» по роману Жюль Верна «С Земли на Луну прямым путём за 97 часов 20 минут». Как было представлено первое путешествие человека на Луну, сказать трудно. Но балерина Вирджиния Цукки успех имела оглушительный.



В балете Тщетная предосторожность. Большой каменный театр. Петербург. 1885

Александр Плещеев пишет: «Пребывание у нас этой знаменитой балерины составило целую эпоху, возбудило шумные споры, партийную рознь среди балетоманов, полемику в печати и породило множество влюбленных в миланскую Цирцею... – И, обращаясь непосредственно к феерии, вспоминает: – Несмотря на печальный антураж, отсутствие первого танцовщика, при неоперном оркестре, балерина всех победила своим увлекательным, смелым, грациозным и кокетливым исполнением. Вальс на пуантах, под музыку романа К.С. Шиловского «Помнишь ли ты», в исполнении Вирджинии Цукки превратился в настоящую поэзию. Успех был блестящий и постоянно требовали повторения... И при этих-то невыгодных условиях знаменитая балерина собирала в загородный театр буквально весь Петербург, принося Лентовскому полные сборы».

«Балетоман» (псевдоним, под которым писал о балете горный инженер, историк горного дела Константин Аполлонович Скальковский. В.К.) на другой же день после первого ее дебюта заявил, что Вирджиния обладает ногами Дианы и спиной, в которой одной больше поэзии, чем в половине современных итальянских поэтов, взятых вместе. В отличие от других балерин – известных, знаменитых, талантливых и пр., решено было называть Цукки, как называли ее итальянцы – «божественной Вирджинией».

После «Полета» Цукки появилась в балете «Брама» (балетмейстер Ипполит Жорж Монплеизр, композитор Константино Даль/ Аржине), и – вновь восторженные овации зрителей. Балерина предстала в образе баядерки Падманы, влюбленной в могущественного индийского принца Брамму и стремящейся увлечь его своими танцами. Но у Падманы была соперница, Каляя, нанявшая убийц, чтобы покончить с Браммой. Вновь обратимся к Александру Плещееву: «Баядерка, действуя на убийц мольбами и угрозами, спасает жизнь любимого человека. После этой сцены покушения она засыпает у его ног. В последней картине Брама, несмотря на спасение ему Пад-

маной жизни, возвращается к Калии, а баядерка закалывает себя кинжалом. В этих двух сценах – спасения Браммы и своей смерти – Цукки достигла такого художественного творчества, какого мы в балете еще не видели...

Убийцы приближаются к Падмане, защищающей спящего принца, она молит их о пощаде, но, видя, что мольбы их не трогают, она мужественно наступает на злодеев. Это были такие моменты, что мороз пробегал по коже. Подобной могучей выразительности в мимике и подобной обаятельной, высокопоэтической игре, трогательной вашей сердцу, нельзя достигнуть ни работой, ни уроками у самой Терпсихоры. Это талант, выходящий из ряда обыкновенных, это художница, артистка по натуре. Зала буквально плакала, когда Падмана, отсторонив убийц, бросается с ласками к возлюбленному. Цукки как-то затрепетала всем телом от восторга, радости и счастья».

Вскоре Вирджиния Цукки получила приглашение участвовать в спектакле летнего театра гвардейского корпуса в Красном Селе. Здесь ее успех был столь же ослепительным. После этого с балериной был заключен контракт.

И в ноябре 1885 года состоялось выступление Цукки в балете «Дочь фараона» в роли Аспиччи, которую она выступила в девять дней.

Но сейчас немного из того, что в наши дни называется режюме.

Вирджиния Цукки (итал. Virginia Zucchi; 1847, Парма – 12 октября 1930, Монте-Карло) училась искусству классического танца в школе театра Ла Скала у Карло Блазиса и Джо-



В балете Эсмеральда

Художник Жорж Клерен. 1885



ванны Лепри. Дебютировала в Париже в 1873 году, в 1874 году выступала в Падуе в балете «Стелла». В том же году танцевала в «Ла Скала», исполнив ведущие партии в балетах, поставленных Луиджи Манцотти. С 1883 года солировала в парижском театре «Эден», где танцевала в балетах Луиджи Манцотти. Выступала во многих европейских странах.

В Мариинском театре, в 1885 – 1888 годы исполнила ведущие партии в балетах «Дочь фараона», «Тщетная предосторожность», «Эсмеральда», «Пахита».

В 1888 году Вирджиния Цукки возглавила балетную труппу Одесского театра. Также выступала в частных театрах Петербурга и Москвы. По возвращении в Италию вскоре оставила сцену и занялась преподаванием.

Но вернемся к «Дочери фараона» и к отзывам на первое выступление балерины в этом балете. «Танцует г-жа Цукки замечательно грациозно, пластично; она необыкновенно сильна на пуантах, но элевации, которой отличается большая часть наших танцовщиц, она почти не имеет. Зато, с другой стороны, выражение лица ее отвечает тому, что она играет и танцует. В этом-то и заключается секрет ее успеха, – секрет, почему она приводит в восторг и очаровывает публику. Г-жу Цукки можно назвать в полном смысле слова *une charmeuse*». («Спб. Ведомости» 1885, №311, 12 ноября).

Еще один отзыв в тех же «Санкт-Петербургских ведомостях» от 26 ноября. «Г-жа Цукки вполне освоилась с трудной ролью Аспиччи, что называется, вошла в нее, и теперь является такой «дочерью фараона», каких Петербург не видел

за двадцатилетнее существования этого произведения г-на Петипа».

Александр Плещеев, говоря о Цукки-Аспиччи, пишет: «Нашлись строгие судьи, которые решительно упрекали балерину в отсутствии баллона, но г. Скальковский резонно заметил тогда, что это равносильно требованию от тенора, чтобы он пел басом». Говоря о технической стороне танца Плещеев отмечает, что «Цукки не принадлежит к числу классических танцовщиц... Цукки – танцовщица полухарактерная, достигшая, однако, в технике очень крупных результатов...» И особо отмечает, как и многие другие, драматический талант артистки. «Мимико-драматические сцены потрясли публику, каждое движение, каждый взгляд балерины были понятны. Сцену в рыбацкой хижине Цукки провела удивительно, но перлом ее вдохновения было последнее действие, где Аспиччия переживает целую драму; мольбы о прощении любимого человека, желание лишиться себя жизни и, наконец, восторг, полное счастье – все эти моменты оставили неизгладимое впечатление.



Растрепанные волосы «божественной» Вирджинии в этих сценах показались некоторым журналистам неприличной для балерины куафурой... нарушающей эстетические условия сцены. Ох уж эти тонкие эстетика! Но кто бы что ни говорил, эпоха Цукки с ее «поэтичною спиной», «ногами Дианы» и растрепанною головой способствовала возрождению нашего балета после некоторой спячки. Вирджиния возбудила энергию в наших танцовщицах и приучила публику посещать балет, несмотря на дорогие цены местам».

Среди поклонников Вирджинии Цукки был и Константин Станиславский, восхищавшийся драматическим талантом балерины. А уж, кому, как не реформатору русской сцены было более всех известно про драматизм в театре.

Интересен отзыв о Цукки актрисы Марии Велизарий. «При

мне в Петербург приехала итальянская знаменитость – балерина Цукки. – Слышала также от балетных, что Цукки хорошо играет, ловко делает пируэты, у нее «стальной носок», но что она, к сожалению, танцует на согнутом колене. В русском балете это считалось недопустимым. У нас не только прима-балерины, но весь кордебалет танцевали на вытянутой ноге, так, чтобы не выдавалась коленная чашечка. Смотрю Цукки. Сцена во дворце. Любимый Эсмеральдой человек сидит со своей невестой. Эсмеральда танцует, переживая страшные муки ревности и отчаяния. Во время танцев Цукки склоняется перед ним с тамбурином в руке до самого пола. И когда поднимается, вы видите, как крупные слезы катятся по прекрасному, полному муки лицу. И вдруг – опять бешеный танец...»

Никогда в драме я не видела, чтобы актриса могла так естественно плакать. Глубокое волнение охватывало публику. И ни о каких согнутых коленях никто уже не думал».

А вот, что рассказывает Матильда Кшесинская о том влиянии, которое оказало на нее искусство Цукки. «Мне шел четырнадцатый год, когда к нам приехала знаменитая балерина Вирджиния Цукки. В то время мне уже поручали небольшие партии, которые я старалась исполнить как можно лучше, и даже заслуживала за них одобрение. Но я не имела веры в значение того, что у нас делалось, и не получала настоящего внутреннего удовлетворения от своего танца. У меня было даже сомнение в правильности избранной мной карьеры. Не знаю, к чему это привело бы, если бы появление на нашей сцене Цукки сразу не изменило бы моего настроения, открыв мне смысл и значение нашего искусства. Вирджиния Цукки была уже тогда не молода, но ее необычайное дарование было еще в полной силе. Она произвела на меня впечатление потрясающее, незабываемое. Мне казалось, что я впервые начала понимать, как надо танцевать, чтобы иметь право называться артисткой, балериной. Цукки обладала изумительной мимикой. Всем движениям классического танца она придавала необычайное очарование, удивительную прелесть выражения и захватывала зал.

Для меня исполнение Цукки было и осталось подлинным триумфом, и я поняла, что суть не только в виртуозной технике, которая должна служить средством, но не целью. У Цукки были необыкновенно выразительные движения рук и изгиб спины, которые я хотела запомнить, жадно следя еще детскими глазами за ее исполнением. Говорили потом, что у меня были движения рук и спины, как у Цукки. Когда, уже балериной, мне пришлось исполнять Эсмеральду, я вдохновлялась воспоминанием об ее изумительном по драматизму танце в этой роли. Цукки была моим гением танца, вдохновившим и направившим меня на верный путь в мои ранние, еще полудетские годы подготовки к сцене. И ей за это я осталась навеки верна и благодарна. Я сразу ожила и поняла, к чему надо стремиться, какой артисткой надо быть. Цукки видела мое обожание, и у меня долго хранился в банке со спиртом, подаренный ею цветок, который потом пришлось оставить в России».

Трогательно, особенно с цветком. Думается те, кто с восторгом аплодировали Цукки в России, одаривали балерину не цветком, а огромными букетами цветов.

Сегодня невозможно представить, каким был танец Цукки, но можно восхищаться ее горячим обликом, запечатленным известными художниками, очень разными. Среди них русский художник Фёдор Бронников, польский Францишек Жмурко, француз Жорж Клерен, итальянец Федерико Аллиери. Не хочется говорить о возрасте, но проникновенный образ Цукки, уже в возрасте, оставил Лев Бакст.

Владимир КОТЫХОВ

Фото предоставлены автором

ДОЛГУШИН-РЕСТАВРАТОР

памяти Мастера

DOLGUSHIN-RESTORER

OF THE MASTER'S MEMORY

Коротко об авторе

Омельницкая Виктория Викторовна – артистка балета Мариинского и Михайловского театров, преподаватель, аспирантка Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. v.kutepova@mail.ru.

About the author

Omelnitskaya Victoria Viktorovna - ballet dancer of the Mariinsky and Mikhailovsky Theaters, teacher, post - graduate student of the Vaganova Academy of Russian Ballet. v.kutepova@mail.ru.

Краткая аннотация на статью

Актуальность статьи обусловлена проблемой сохранения искусства классического балета, что невозможно без поддержания преемственности исполнительских традиций. Представленный материал восполняет недостаток информации о методах репетиторской работы Никиты Александровича Долгушина (1938-2012) с артистами балета на примере Петербургского спектакля «Жизель, или Вильис». В статье представлены материалы о принципах работы Долгушина при возобновлении авторских текстов.

Summary of article

The relevance of the article is due to the problem of preserving the art of classical ballet, which is impossible without maintaining the continuity of performing traditions.

The paper aims at filling the lack of information about the methods of tutoring Nikita Aleksandrovich Dolgushin (1938-2012) with ballet dancers, on the example of the ballet «Giselle, or Willis». The article presents materials on the principles of Dolgushin's work whis resuming the author's texts.

Ключевые слова:

Никита Долгушин, «Жизель», классическое наследие, реставрация, исполнительское искусство.

Key words:

Nikita Dolgushin, Giselle, classical heritage, restoration, performing arts.

Возобновления спектаклей прежних эпох на больших академических сценах – не редкость. Они привлекают зрителя ничуть не меньше, чем канонические версии. Например, в репертуаре Большого театра на сегодняшний день существует три версии «Жизели»¹.

Что движет балетмейстерами-реставраторами? Ответ можно найти в словах Ю. Бурлака, который, как и его сокурсник А. Рат-

манский, осуществил несколько постановок в духе «исторических реконструкций»: «В XX в. спектакли наследия подверглись коррекции. В XXI в., балетмейстеры, обладающие совокупностью накопленных знаний, могут вернуться к образам спектаклей Петипа, который в балетном искусстве постиг “золотое сечение”, сбалансировав и приведя к гармонии в “большом балете” сюжетную линию, технику, пантомиму, соразмерность классического и характерного танца» [1, с. 63].

Однозначных рецептов работы со спектаклями прошлого нет: кто-то допускает внесение обусловленных временем корректировок в структуру спектакля, в танцевальную лексику, в связующие сцены и т.д., кто-то ратует за предельно корректное обращение со структурой спектакля и с хореографическим текстом [4]. На практике попытки представить «оригинал» на балетной сцене оборачиваются дискуссиями в силу того, что – как бы балетмейстеры-реставраторы ни старались приблизиться к оригиналу – на сцене предстает авторская трактовка постановщика старинного спектакля. И все же это не снимает с балетмейстера-реставратора определенную этическую ответственность в трактовке источников, привлекаемых в процессе работы над постановкой.

Н.А. Долгушин одним из первых в нашей стране обратился к активной работе с архивными источниками и к сбору воспоминаний ветеранов сцены – ради сохранения балетов классического наследия, которое он считал «делом профессиональной чести современных хореографов, актеров, театров» [7, с. 7]. Притом он отмечал невозможность возврата подлинной хореографии. По его словам, «древнюю книгу можно потрогать руками, старинный позумент примерить, звуки, записанные крючками, наиграть. Исполнить былой танец таким и так, как его исполняли те, для кого он был поставлен, во всей подлинности невозможно. То, что танцевали, слишком связано с теми, кто танцевал» [6, с. 6].

Действительно, театр, и балет в частности, движим магнетиз-

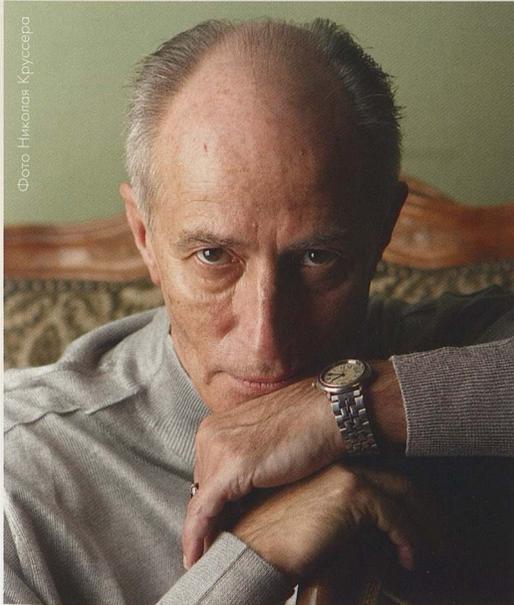


Фото: Николай Круссера

¹ Редакции 1987 г. Ю. Григоровича, 1997 г. В. Васильева, 2019 г. А. Ратманского (см. подр.: Уральская В.И. Размышления после премьеры «Жизели» в Большом театре // Балет. 2020. № 2 (221). С. 48.

² Постановки в Большом театре: «Корсар» (совместно с А. Ратманским, 2007), Гран па из балета «Пахита» (2008) и «Эсмеральда» (совместно с В. Медведевым, 2009).

мом актерской личности. Актеры одной эпохи не будут похожи на актеров другого времени по эмоциональному и ментальному складу, а в случае с балетным театром – они будут обладать и различным телосложением, т. е. балетной фигурой. Эта установка во многом повлияла на специфику работы Долгушина над восстановлением спектакля и специфику репетиций с современными артистами. Еще один существенный фактор, предопределивший формирование в Долгушине-реставраторе стилистического такта в передаче образно-эмоциональной природы человеческого движения – работа в качестве исполнителя с мастерами прошлого³.

Наследие Н.А. Долгушина насчитывает несколько оригинальных балетных спектаклей, ряд статей и выступлений по проблематике балетного театра и исполнительской традиции⁴. Особняком стоит сфера хореографических редакций и реконструкций (начиная со старинной «Жизели» и парадного Grand pas из «Пахиты» – и заканчивая хореографией Серебряного века).

Балет «Жизель» стал лейттемой исполнительского и репетиторского творчества Долгушина. На выпускном спектакле в 1959 году он танцевал pas de deux из второго акта «Жизели» с сокурсницей Натальей Макаровой. Первую роль Долгушина в Кировском (Мариинском) театре также стал Альберт. Долгушина признавали одним из самых интересных исполнителей этой партии. Созданный им образ вошел в сценическую историю спектакля, наряду с трактовкой К. Сергеева – исполнителя романтических героев на протяжении сорока лет.

Н.А. Долгушин осуществил три редакции балета «Жизель». Премьера первой редакции⁵ состоялась в Малом театре оперы и балета 31 августа 1973 г. с Т.И. Фесенко в роли Жизели. Этому предшествовала подготовка: в 1972 году в Малом оперном театре, был дан только второй акт «Жизели» с В.С. Мухановой в роли Жизели и М. А. Грибановой в роли Мирты. На этом вечере артисты показали танец такого высокого уровня, что театр получил право включить весь спектакль в репертуар.

Перед премьерой первой редакции Н.А. Долгушин отметил: «Мы попытались преодолеть наслоения времени на пути к первоисточнику, попытались приблизиться к романтическому стилю, что явилось для нас наиболее трудным, потому что этот стиль – при всей наивности – пластически оказался чрезвычайно сложным для нашей молодой труппы» [3, с. 5]. Позднее, уже приняв в 1983 г. «из рук» П.А. Гусева должность руководителя кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, он так вспоминал о первом опыте восстановления канонической версии Коралли-Перро-Петипа: «В Консерватории, есть предмет “Изучение хореографического наследия”, где мы изучаем большое количество материалов по старым танцам и исчезнувшим спектаклям, в них можно найти целый ряд вариаций, которые передавались из поколения в поколение. Именно это обстоятельство меня и натолкнуло на мысль, что можно попытаться реконструировать старые балеты, восстановить забытое классическое наследие. Первый раз я подобное делал в Малом оперном театре на

«Жизели», не без помощи историка балета Юрия Слонимского. Он рассказал мне о некоторых деталях «Жизели», упраздненных в академических редакциях. В Малом оперном театре я впервые попробовал эти детали ввести, что-то пытаюсь прочитать сам и расспрашивая “стариков”. Необходимым казалось вернуть целый ряд движений и других сценических вещей – иначе мизансцены не получались. Вот сегодня совсем нивелировано значение старого полутанцевального элемента, а в романтическом спектакле именно эти элементы чрезвычайно важны. <...> Ведь при исполнении старой хореографии современными балетными средствами старое искусство теряется, рассыпается» [9, с. 566-567].

Вторая редакция балета была представлена 25 апреля 1997 г. в Театре оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории, третья⁶ – 3 ноября 2007 г. в Михайловском театре. Она по сей день сохраняется в репертуаре.

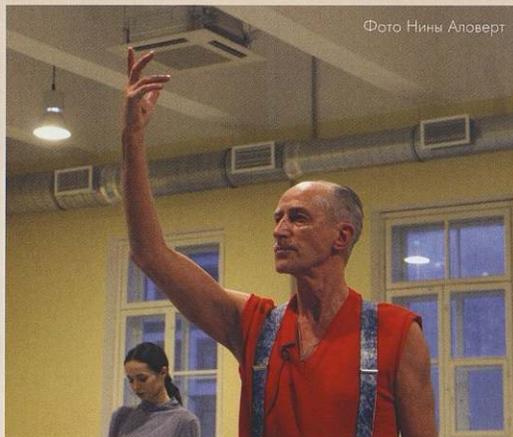


Фото Нины Аловэрт

Как было отмечено в начале статьи, Долгушин принимает как факт условность всякой хореографической реконструкции и редакции, недостижимость аутентичного облика спектакля. В его словах привлекает профессиональная честность по отношению к прошлому, и, вместе с тем, в них можно увидеть истоки авторского метода работы со старинными хореографическими текстами и – шире – с постановочными концепциями прошлого.

Постичь и передать смысл произведения, созданного другими, невозможно без единства двух составляющих: без владения профессиональной исполнительской школой и без знания сценической истории спектакля. Долгушин стремится воссоздать дух спектакля через наполнение происходящего на сцене хореографически-режиссерским, эмоциональным смыслом, который вкладывали создатели.

По итогам работы с источниками – балетмейстеру было принципиально важно вернуть балету его полное наиме-

³ Творческая неуспешность Долгушина, владение формой, ощущение поэзы, – всегда привлекали балетмейстеров. «Касьян Голейзовский, Леонид Якобсон, Константин Сергеев, Петр Гусев, Олег Виноградов, Георгий Алексидзе, Юрий Григорович, Николай Боярчиков, Май Мурдмаа, Леонид Лебедев, – творческие встречи со всеми этими хореографами Долгушин называет своими “университетами”» [9, с. 5].

⁴ Перечень постановок представлен: Никита Долгушин. Танец. Спектакль. Жизнь / сост. М. П. Иванов. – Санкт-Петербург: АКСУМ, 2014. С. 462-466.

⁵ «Жизель» 31 августа 1973 г. Балет в двух действиях А. Адана, либретто А. Сен-Жоржа и Т. Готье. Хореография Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа, возобновление Н.А. Долгушина, консультант Ю.И. Слонимский, художник М.С. Щеголов (после 9 апреля 1995 года спектакль идет в новых декорациях В.А. Окунева), дирижер Ю.Б. Богданов, художественный руководитель спектакля О.М. Виноградов. Т.И. Фесенко – Жизель, Н.А. Долгушин – Альберт, А.А. Носков – Ганс, К.А. Гаврилова – Мать Жизели, Я.А. Кусс – Невеста графа, Н.С. Янанин, М.А. Вишневецкая – Повелительница виллис, Т.В. Статун, Г.В. Оттас – Первая виллиса, Н.Э. Юрьева – Вторая виллиса, С.К. Кошолкин – Оруженосец (показан 530 раз).

⁶ «Жизель, или Виллисы» 3 ноября 2007 г. фантастический балет в двух действиях Адольфа Адана. Либретто: Жюль Анри Вернуа де Сен-Жорж, Теофиль Готье, Жан Коралли. Хореография: Жан Коралли, Жюль Перро, Мариус Петипа. Постановщик Н.А. Долгушин, музыкальный руководитель и дирижер А.А. Аниханов, художник-постановщик В.А. Окунева, дирижеры С. Хорьков, Е. Перунов. Д.В. Вишневецкая (приглашенная солистка Мариинского театра), Е.Ю. Евсеева – Жизель, И. Колб (приглашенный солист Мариинского театра), М.Ю. Сиваков – Герцог Альберт, А.В. Новоселова – Берта, мать Жизели, А.В. Виденина – Батильда, невеста герцога, Н.А. Долгушин, М.Р. Шеммунов – Германский владетельный князь, В.В. Цал, Р.Ю. Петухов – Ганс, лесничий, Р.Ю. Петухов, А.В. Малахов – Вильфрид, оруженосец герцога, В. Кутелова (приглашенная солистка Мариинского театра), О.В. Степанова – Мирта, повелительница виллис, С.М. Яппарова, А.А. Ломаченкова, А.Г. Яхнок, А.В. Плом – Па де де, А.И. Самарская, А.А. Ломаченкова, А.В. Виденина, Д.Ш. Мадышева – две виллисы.

нование, данное на премьеры в Париже в 1841 г. – «Жизель, или Виллисы», воссоздать костюмы и декорации премьерного спектакля. Иногда источники свидетельствовали об изменениях в хореографии и в трактовке ролей. Так, после революции 1917 года Е.М. Люком (05.05.1891 – 27.02.1968) и Б.В. Шавров (04.08.1900 – 26.10.1975) внесли изменения в интерпретацию отдельных элементов.

По этому поводу, в одном из интервью Никита Александрович уточнял: «Исторические наслоения и “наросты” были вызваны временем. Сейчас их можно убрать. Например, хореограф Борис Шавров для своей возлюбленной Елены Люком придумывал всякого рода затяжки, ферматы, насыщал танец акробатическими трюками. Тогда вся страна была спортивная, и это не могло не затронуть балет. Когда я стал работать в Консерватории, то обратился к клавиру и обнаружил, что в нем нет никаких пауз, счет ровный. Все ферматы придуманы мистификатором Шавровым» [12, с. 16].

М.А. Грибанова – исполнительница партии Мирты в премьерном спектакле 1973 года – рассказала о некоторых технических деталях исполнения роли, о моментах, которые Долгушин изменил и дополнил. К примеру, он превратил Мирту в полноправную владелицу второго акта. Она практически не уходит со сцены, не выпуская героев из своего поля зрения. От ее повелительных жестов начинается любое действие кордебалета и всех персонажей. По свидетельству балерины, каждый жест обрабатывался долго и кропотливо (особенно – хладнокровный отказ рукой на мольбы главных героев о пощаде). Виллисы должны были стоять с абсолютно ровной спиной – непреклонные и жестокие, но в то же время, если пунтик был невиновен, могли отпустить его с миром. Виллисы в трактовке Долгушина были беспощадны только к провинившимся⁷.

Автору статьи довелось также исполнять партию Мирты в редакции и Мариинского театра, и в версии Н.А. Долгушина в Михайловском театре. Сопоставление двух редакций позволяет сделать вывод, что выстроенные в редакции Долгушина мизансцены с Миртой придают внутреннему действию акта логичность, усиливают драматизм противостояния между главными персонажами и Миртой.

Говоря о подготовке автором статьи партии Жизели с Н.А. Долгушиным в 2005 году, можно отметить его внимание к техническим деталям, к наполнению хореографии, к характеру исполнения жестов в мизансцене. В первом акте он просил не подставлять к опорной ноге изящно присогнутую работающую с вытянутым подъемом, а стоять «по-простому» – на двух ногах, на всей стопе. В сцене встречи с Гансом в момент его объяснения, по замечанию Долгушина, Жизель «на настоящие уверения Ганса в его любви к ней, мягко отказываясь и отворачиваясь от него, “сбрасывая” с его рук “предложенное ей сердце»» [5].

Во втором акте Долгушин просил не замирать в образе «безгласной тени» [11, с. 60] перед началом первого маленького *adagio*, а «очеловечиться», сочувствовать Альберту. Прыгать с «зависанием» в воздухе в вариации из *pas de deux* не разрешалось. По убеждению Долгушина, подобные прыжки здесь в угоду эффекту, а не ради создания образа. Важнее – следовать за музыкальными темпами, не подстраивая их под свои пожелания. Также объяснялись артистам причины и истоки некоторых новшеств в образе Жизели, которые были введены зарубежными исполнителями.

В одном из интервью Долгушин рассказал: «Когда упал “железный занавес”, в 1958 году в Советский Союз приехали Алисия Алонсо, Лиан Дейде. Они привезли новый стиль: короткие пачки, сумасшествие Жизели с распущенными волосами и прическу на прямой пробор, «ушки». Здесь это было хорошо, но лучшей Жизелью все равно осталась Галина Уланова –

без иностранной парикмахерской моды. Иностранки показали новую пластику Жизели, и ее тут же переняли у нас: «Плакущие руки», повисшие кисти. Зачем? Почему? Или: Жизель-виллиса, поддерживая рукой локоть, пальчиком подперев подбородок, стреляет глазами. Это – поза Сильфиды. <...> Но для вставшей из могилы Жизели недопустимо жеманство!» [11, с. 22].

Метод работы Долгушина над старинным наследием был основан на сопоставлении различных источников информации. Из книг, архивов, совместной работы с исполнителями старшего поколения, – извлекались утраченные детали, которые помогали воссозданию романтического духа балетного шедевра.

В процессе репетиций Долгушина с артистами выявлялась равнозначность и взаимозависимость образной и технической составляющей (что примечательно, как для солистов, так и для артистов кордебалета). О значимости техники исполнения свидетельствует следующее замечание мастера: «Идеально освоенная форма рождает мысль» [8, с. 54].

Метод работы Н.А. Долгушина как балетмейстера-реставратора выходит за рамки балетного зала, побуждая артистов к собственному постижению старинного текста через исследовательскую, интеллектуальную работу. Но при этом связь с живой исполнительской традицией, которую несут артисты прошлого, непреложна. В этом плане личность Н.А. Долгушина – уже ушедшего мастера – являет для новых поколений артистов и репетиторов связующую нить с исполнительскими традициями прошлого, хранителя традиций русского балета.

Изучение не только исполнительской традиции через работу с предшественниками, но и аналитическое погружение в исторические документы с их осознанным сопоставлением, к которому призывал Н.А. Долгушин, усиливает механизмы преемственности традиции, обостряет эмоциональное восприятие хореографического образа исполнителем. Вкупе это способствует сохранению осмысленности в старинном классическом репертуаре, а значит, делает этот репертуар интересным, живым и для новых поколений исполнителей, и, главное, для зрителей. Балетмейстер Никита Долгушин в 2005 году получил Высшую театральную премию Санкт-Петербурга «Золотой софит» за популяризацию театрального наследия. По мнению мастера, «восстановление спектакля – это не спор с автором, а путь его навстречу, воссоздание текста, стиля, культуры его времени» [3, с. 7]. Мастер утверждал: «Традиции будут живы только в том случае, если их воспринимать горячим сердцем и умом. В противном случае возникает рутинизм, штамп. К сожалению, сейчас при техническом совершенствовании творчества часто бывает бездушным. Отсюда – отсутствие индивидуальностей, именно отсюда». [6, с. 4]

Виктория ОМЕЛЬНИЦКАЯ

Литература:

1. Бурлака, Ю. Проблема реконструкции хореографии М.И. Петипа (балеты «Корсар» и «Пробуждение Флоры») // Вестник АРБ им. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 53–63.
2. Ванслов, В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
3. Глубина и открытость // Ленинградский рабочий. 1973. 8 сентября.
4. Грызунова О.В., Омельницкая В.В. Реставрационно-редакторская деятельность балетмейстеров – как средство сохранения и актуализации классического балетного наследия // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. №5. С. 63–74.
5. Долгушин Н.А. Рукпись «Жизель. Методическое пособие (мизансцены и шаги)». 2007 (из личного архива автора).
6. Долгушин Н.А. Новогородное интервью. Танцовщик. Хореограф. Педагог // Театральный Ленинград. 1988. № 45. 31 декабря. С. 3–5.
7. Долгушин, Н.А. Дело профессиональной чести // Советский балет. 1983. №6 (13). 64 с.
8. Красовская, В.М. Никита Долгушин. Л.: Искусство, 1985. 224 с.
9. Мейлах, М. Эверта, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I: Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 768 с.
10. Прохорова, В. Смысл жизни // Советская культура. 1986. 3 июля. С. 5.
11. Слонимский, Ю.И. Жизель. Этюды. Л.: Музыка, 1969. 160 с.
12. Цалбанова, В. Лучший подарок – победы учеников // Невское время. 1998. 6 ноября. С. 16.

⁷ Из беседы с М.А. Грибановой от 20.09.2018

СКАЗКИ ФРОЛОВСКОГО ЛЕСА

*«Я совершенно влюблен в Фроловское.
Вся здешняя местность кажется мне
раем небесным»*

П.И. Чайковский

В 80 км от Москвы находится поселок Чайковский. Такое название местечко получило не случайно. Здесь с апреля 1888 года до мая 1891 года в имении лесопромышленников Паниных жил и сочинял гениальную музыку П.И. Чайковский. Окрестности Клина оказались притягательной и совершенно музыкальной средой для Петра Ильича. «Не могу изобразить, до чего обаятельны для меня русская деревня, русский пейзаж и эта тишина, в коей я всегда нудался», – писал¹ композитор.

В село Фроловское Петр Ильич переехал после трехлетнего проживания в Майданово, дачники которого непомерным вниманием стали утомлять. Тогда верный помощник Алексей Софронов и предложил Фроловское, что в пяти километрах от Клина. Чайковский был очарован природой, бесконечными полями, густыми лесами, где осенью наслаждался «охотой» за грибами. Влюбленно была так велика, что он даже мечтал быть здесь похороненным... Из писем Надежде Филаретовне фон Мекк: «Я в своем новом жилище. Оно мне очень по душе: дом стоит на горе, вид чудесный, сад переходит прямо в лес, дачников никаких нет, комнаты высокие, меблированы старинной мебелью и, одним словом, я совершенно доволен своей новой обстановкой. Алексей в один день из необитаемого, заброшенного дома сделал очень приятный, симпатичный приют для усталого от всевозможных волнений странника!»

Наконец осуществилась мечта «провести все лето и всю осень во Фроловском и много работать... мечтаю о новой симфонии, струнном секстете, ряде небольших фортепианных



пьес»... – И полилась музыка: Симфония № 5, Увертюра-фантазия «Гамлет», шесть романсов, балет «Спящая красавица», привет А.Г. Рубинштейну (хор), «Соловушка» (хор), «Вальс-скерцо» для фортепиано, опера «Пиковая дама» (инструментовка), секстет «Воспоминания о Флоренции», музыкальная трагедия «Гамлет», наброски балета «Щелкунчик» и оперы «Иоланта»!

В доме-музее П.И. Чайковского в Клину хранится уникальный альбом с фотографиями. Он сделан В.А. Пахулским и подарен композитору Надежде Филаретовне фон Мекк. Альбом хоро-



шо сохранился, и мы можем любоваться редкими кадрами из жизни Петра Ильича. Из писем композитора: «Гулять здесь раздолье. Хочу серьезно заняться в это лето цветами; все у меня приготовлено к посеву и сажанию, но холод мешает» (18 мая). А 1 июня: «...Я очень озабочен в настоящее время вопросами о цветах и цветоводстве; хотелось бы иметь как можно больше цветов в саду своем, а знаний и опытности никакой нет. Но усердия очень много и, должно быть, именно роясь и копаясь в сырой земле, я простудился. Я радуюсь... за милые цветы мои, которых я посеял в грунт огромное множество... и надеюсь, что ничего не погибнет...»

«Буду теперь усиленно работать; мне ужасно хочется доказать не только другим, но и самому себе, что я еще не выдохся... Решился симфонию писать. Сначала шло довольно туго, теперь вдохновение как будто снизошло. Увидим».

Здесь же во Фроловском началась напряженная работа над балетом «Спящая красавица». В декабре в Петербурге «...я имел частые совещания с директором театров и балетмейстером Петипа по поводу балета, который я буду писать... Теперь я приехал отдохнуть у себя в деревне и поработать над балетом».

Так заканчивался 1888 год.

Была у Петра Ильича, кроме любви к цветам, еще одна страсть. Вот что пишет давний друг композитора Н.Д. Кашкин²: «Летом 1890 года я прогостил во Фроловском почти два месяца кряду. Место это уже утратило тогда для Петра Ильича свою первоначальную прелесть, потому что владельцем продала лес на сруб, и его вырубили почти весь. Но все-таки Фроловское было еще мило его обитателю своей уединенной тишиной; он даже подумывал о покупке его, но имение было слишком велико... В первой половине лета вместе со мною во Фроловском гостили М.И. Чайковский и Г.А. Ларош. Сходясь вечером, мы кроме обычных занятий музыкой, чтением и беседами, иногда играли в карты в винт. Летом пошли в лесу и парке в большом



¹ П.И. Чайковский «Переписка с Н.Ф. фон Мекк» кн. 3. 1882–1890 годы. М., Захаров, 2004, 736 с.

² Н.Д. Кашкин «Воспоминания о П.И. Чайковском» М., Гос. музыкальное изд-во, 1954, 226 с.

количестве грибы. Петр Ильич занимался собиранием их вместо обычной прогулки даже с некоторой страстью и торжественно, набирая грибов почти всегда более меня, довольно опытного в этом занятии. Грибы за столом были у нас в разных видах ежедневно и, к удивлению нашему, не надоедали нам. Однажды утром перед чаем мы вышли с Петром Ильичем на террасу дома и любовались превосходной погодой. Вдруг Петр Ильич с громким криком упал на землю. Я испугался и не знал, что с ним делается. Оказалось, что он просто увидел около террасы несколько белых грибов, закричал от страха, как бы я не захватил их прежде него, и повалился на землю с единственной целью перегородить мне дорогу своим телом, самому ползком скорее добраться до кустов и взять оттуда грибы. Мы немало потом смеялись этому охотничьему задору. Хорошо знакомый с лесом Петр Ильич знал грибные места, но никому их не показывал, даже опасался, что за ним будут следить, и нарочно ходил разными обходами».

И далее Н.Д. Кашкин вспоминает: «Мужики в селе очень ухаживали за своим барином, щедро дававшим им на угощение к большим праздникам и на свои именины 12 июля да, вероятно, и помогавший им в случаях нужды. Зная, что во Фроловском нет купанья, за исключением очень непривлекательного пруда близ дома, крестьяне воспользовались небольшим родником в лесу, сделали запруду, и явился небольшой водоем с прозрачной как хрусталь водой, но она была так холодна, что купаться в ней было невозможно. Петр Ильич был все-таки очень тронут заботами о нем крестьян. В 1891 году пришлось, однако, расстаться с Фроловским. Дом ветшал и становился неудобным... и Петр Ильич предпочел переехать опять в Майданово».

Но вернемся во Фроловское в наши дни...

Сегодня это большая парковая зона: старинные деревья, тропинки, перелески, заброшенный пруд – все это находится в страшном запустении! На том месте, где находился дом Паниных, стоит стела с барельефом дома, перечнем написанных здесь произведений и портретом композитора. Стела была установлена в 1961 году на месте уничтоженного фашистами дома (кстати, не привлечь ли германскую сторону к восстановлению утраченного объекта культуры?).

В юбилейный год 180-летия со дня рождения П.И. Чайковского был проведен ремонт разваливающейся стелы. Сам факт многообещающий и радостный, но по завершении работ остались недоделанные детали. Так, в списке написанных произведений значится опера «Пиковая дама», хотя хорошо известно, что опера была написана во Флоренции, а во Фроловском она была инструментована. Неточность вводит в заблуждение. Огороженная низким забором территория требует внимания. С обеих сторон стелы поставлены две белые урны для цветов (подобные продают на придорожных рынках). Позже в них насыпали земли и «посадили» срезанные осенние цветы, которые сразу завяли. Прохожие их выбросили в яму за оградой. Огороженная территория невелика, и ее необходимо привести в порядок: посеять газон и ухаживать за ним, вдоль ограды посадить кусты сирени, жасмина, розы, а вокруг стелы



Н.Н. Воскресенская



Афиша литературно-музыкальной композиции «Сказки Фроловского леса»

разбить клумбы с любимыми цветами композитора. От дороги к стеле проложить тропинку... Тем не менее, реставрация стелы – огромное событие!

А теперь о главном: в издании трудов Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского, а именно в альманахе «П.И. Чайковский. Забытое и новое» № 4 за 2020 год в разделе о Фроловском содержится радостная информация. Приведу ее полностью: «В личном фонде Чайковского нашего музея в Клину сохранился альбом фотографий с видами усадьбы Фроловское. На снимках, выполненных в апреле 1980 года, запечатлены фасады и интерьеры дома, в котором жил композитор, уголки парка, его планировка. Это счастливое обстоятельство – залог успешной работы по разработке генеральной схемы развития усадьбы, проекта реставрации и благоустройства парка, восстановления по фотографиям и документам главного усадебного дома. Особую ценность представляет большая поляна перед главным усадебным домом; это отличное место для проведения летних фестивалей музыкального и театрального искусства, всевозможных программ для детей, с использованием мобильных сборно-разборных подмостков. В восстановленном доме предполагается создание экспозиции, посвященной жизни Чайковского в усадьбе, написанным здесь произведениям, а также проведение мастер-классов для российских и зарубежных музыкантов».

Летом 2021 года в день именин Петра Ильича Чайковского запланировано открытие уникальной лесной площадки, где в волшеббно-сказочной форме, рассчитанной на детскую и взрослую публику, состоится литературно-музыкальное представление «Сказки Фроловского леса».

Надеюсь, что придание мемориальному комплексу статуса «Национальный парк» позволит жителям Клина и поселков Чайковский и Майданово с гордостью относиться к заповедным местам, а ЮНЕСКО внимательно присматриваться к факту создания общечеловеческого памятника Великому русскому композитору П.И. Чайковскому.

Н.Н. ВОСКРЕСЕНСКАЯ



НАВСЕГДА С НАМИ

Вечером 12 июня 2021 года после непродолжительной болезни в возрасте 98 лет от нас ушла **Елизавета Яковлевна Суриц**. Балетовед, историк и исследователь с мировым именем, кандидат наук, заслуженный деятель искусств РФ, член редколлегии журналов «Балет» и американского «Dance Chronicle». Автор книг, монографий и статей по истории русского и зарубежного балета, большинства балетных справочников и энциклопедий, которые издавались у нас и за рубежом. Научный редактор и консультант солидных изданий по хореографии.

С 1964 года до последних дней жизни Елизавета Яковлевна была научным сотрудником Государственного института искусствознания, активно принимая участие в работе сектора театра. Несмотря на почтенный возраст, она продолжала работать – рецензировать, консультировать, готовить к изданию и переизданию энциклопедии, собственные рукописи и книги. Вела аспирантов. Заболев, она мечтала вернуться к «своим книжкам и своей работе». В 2019 году ей была присуждена Международная премия Станиславского в номинации «Театроведение». К тому же, Елизавета Яковлевна – просто замечательный, очень интеллигентный, скромный, сдержанный и отзывчивый человек. За консультацией к ней мог обратиться любой специалист, как в России, так и за рубежом, где у неё было много почитателей и друзей. Часто, отложив собственные дела, Елизавета Яковлевна рылась в книгах, рукописях и справочных изданиях огромной домашней библиотеки на разных языках мира, которыми она превосходно владела, чтобы найти ответ на заданные кем-то вопросы. Она умела поддержать словом и делом. Была образцом, идеалом в профессии, достойным подражания.

Обширной была сфера её интересов. В юности она занималась рецензированием спектаклей. Но всегда предпочитала исследовательскую работу. Обожала тщательно рыться в русских и зарубежных архивах. Радовалась и гордилась, что удалось отловить нужные факты, обнаружить почти недоступные статьи и материалы, живых свидетелей исторических событий. Вся информация потом подвергалась многократной придирчивой проверке. В шутку близкие называли её «архивной Мышью», что шло от французского произношения её фамилии. Иногда Елизавета Яковлевна вместо подписи даже рисовала забавного мышонка с живыми глазками.

Первой Елизавета Яковлевна начала подробно заниматься историей балета московского Большого театра. Тщательно изучала биографию и спектакли Александра Горского. У неё были свои симпатии и антипатии. Особой её любовью пользовались легендарный московский премьер Михаил Мордкин и знаменитый хореограф Леонид Мясин. Она с радостью рассказывала о них. Им посвящены отдельные книги. Недавно вышло дополненное переиздание её книги о Мордкине. Ей нравилась и миниатюрная итальянская балерина Большого Аделина Джури. Она – автор книги «Балет московского Большого театра второй половины XIX века».

В советское время Елизавета Яковлевна первой стала изучать экспериментальную балетную хореографию и историю танцевальных студий послереволюционного десятилетия, что тогда не приветствовалось. В годы застоя издала книгу «Хореографическое искусство 1920-х годов».

Она отлично знала историю русского зарубежного и западного балета, артистов и хореографов дягилевской антрепризы, многочисленных трупп постдягилевского периода. Часто шути-

ла – трудно в них разобраться: артисты в поисках лучшей жизни так часто перебежали из труппы в труппу, что не помогают даже специально нарисованные схемы. Изучала и очень любила французский и американский балет. Дружила и общалась со многими зарубежными знаменитостями. Всегда помогала добыть раритетные записи – ей никто никогда не отказывал в просьбах и в помощи. Как и она сама, когда многие западные коллеги и деятели балета приезжали в Москву, где она их тщательно опекала.

Она объездила весь мир, активно участвуя в международных научных конференциях. Ей нравился Париж, особенно Нью-Йорк с его небоскрёбами. «Они такие красивые!» – с восторгом говорила Елизавета Яковлевна. Американской хореографии посвящена её книга «Балет и танец в Америке».

Необычна биография этой уникальной, любимой мною женщины. Дочка советского чрезвычайного и полномочного посла Якова Захаровича Сурица и Елизаветы Николаевны, она родилась в Берлине 25 февраля 1923 года по дороге в Турцию к месту службы отца. Она никогда даже не имела обычного для советских граждан свидетельства о рождении. Выросла в Анкаре, где, чтобы ребёнку было молоко, даже держали посольскую козу, выращивали в огороде овощи. Пошла в английскую школу. Французская оказалась монастырской, что никак не подходило дочке советского посла. Росла в Берлине начала 1930-х годов. А юность провела в Париже, где училась в Альянс Франсез, на всю жизнь полюбив культуру, язык и дивную столицу Франции. И... не имела традиционного аттестата о среднем образовании. Годы спустя, чтобы получить этот документ, она экстерном окончила вечернюю школу. Во время Великой Отечественной войны вместе с семьёй Елизавета Яковлевна оказалась в Куйбышеве, куда был эвакуирован Большой театр. Часто посещая спектакли, она увлеклась балетом. Закончила театроведческий факультет ГИТИСа, хотя учёбу пришлось прервать отъездом в Бразилию, куда получил назначение отец. В Рио-де-Жанейро взрослая дочь посла часто посещала балетные представления разных трупп. По возвращении она продолжила учёбу. Мужем Елизаветы Яковлевны стал известный хореограф Владимир Александрович Варковичский...

Ещё много что можно рассказать о Елизавете Яковлевне Суриц. Её любви к внучке Кате и кошке Китри. Частых встречах с ней, интересных беседах. По многолетней привычке так хочется позвонить ей и услышать знакомый до боли голос.

Хотя Елизаветы Яковлевны не стало, она навсегда с нами. В своих книгах, в памяти близких и дорогих ей людей, коллег и просто любителей балета. Огромен её научный и человеческий вклад в историю хореографического искусства. Забыть её невозможно.

Валентина МАЙНИЦЕ

ВСТРЕЧА С ЕЛИЗАВЕТОЙ СУРИЦ

Более 40 лет – с 1981 года и донине продолжалось наше знакомство, перешедшее в дружбу, с удивительным человеком, обаятельной и уникальной не только в области балета, но и в жизни – Елизаветой Яковлевной Суриц.

Судьба свела нас, когда мне нужно было найти рецензента для дипломной работы при окончании сценарно-киноведческого факультета ВГИКа. Мастер нашего курса – Нина Петровна Туманова, хорошо зная балет, посоветовала обратиться к Елизавете Суриц, лучшему в Москве историку балета. Дипломная работа называлась «Балет в кино дореволюционной России».

Дело в том, что сложившиеся стереотипы, преобладавшие в киноведении и балетоведении по поводу кино и балета Москвы до революции, оказались развенчанными. Во время обучения в Московском академическом хореографическом училище, еще до ВГИКа, историю балета мне довелось изучать у Юрия Алексеевича Бахрушина, сына основателя театрального музея. Он воочию видел дореволюционные спектакли, был знаком со многими солистами балета и рассказывал о том, что видел. Потом вышла книга его лекций.

Рецензия Елизаветы Яковлевны на диплом оказалась замечательной. Но не только рецензия меня поразила. Мне удалось познакомиться с человеком огромной души, обаятельной, и в то же время удивительно скромной женщиной. Потом, она часто приглашала меня домой, в квартиру рядом с метро Аэропорт, где произошло знакомство с ее дочерью Ириной и тогда еще маленькой внучкой Катей. Но, мне кажется, что близость наша, не только профессиональная, но и эмоциональная, как потом она рассказывала, началась, когда я приехал к ним и радостно объявил, что у меня родилась дочка Наташа. С тех пор мы обменивались не только новостями балета и кино, но и житейскими радостями и невзгодами.

Елизавета Яковлевна была совершенно лишена чувства зависти к коллегам. Наоборот, всегда радовалась и поддерживала своих учеников и диссертантов.

Когда она успевала работать и писать так много – не только для российской науки, но и зарубежной – остается загадкой. У нее часто бывали гости – профессора из США, Великобритании, Германии, Японии. Она великолепно знала несколько языков и свободно общалась со всеми.

Единственно, что она не переносила – непрофессионализма. Но и тут ей было свойственно удивительное чувство такта. Так же она относилась и к своим книгам, которые дарила мне, аккуратно исправив карандашиком, опечатки в них. С тех пор Елизавета Яковлевна была неизменным консультантом моих фильмов, статей, диафильмов.

Елизавета Яковлевна привила мне любовь к детективам, особенно Агаты Кристи. И мы часто обсуждали сюжеты книг и фильмов по ее романам. Жизнь нашей семьи всегда была и остается связанной с замечательной Елизаветой Суриц. Которая и в юности, и зрелости всегда производила впечатление красивой и благородной дамы, без чопорности.

О ее профессиональных заслугах лучше расскажут ее коллеги по Институту искусствознания, в котором она проработала до последних дней своей жизни.

Вспоминаю, как в честь ее юбилея устроили замечательный концерт, на котором собрались почитатели ее таланта. Машина, на которой мы возвращались к ней домой, была вся заполнена букетами цветов.



В 2004 году уже мне довелось написать рецензию на книгу Елизаветы Яковлевны о Михаиле Мордкине в первом номере журнала «BOLSHOI». В 2020 году вышло уже третье издание замечательной книги: «Артист балета Михаил Михайлович Мордкин», впервые дополненное Е. Суриц воспоминаниями самого артиста: «История моей жизни».

Незадолго до ее кончины у нее дома, она рассказывала много интересного. В том числе и как в юности, когда отец был послан во Францию, потихоньку крестилась в Церкви.

Нам будет всегда ее не хватать. Ее доброй улыбки, заботы, тонкого ума и снисходительности. Вечная память нашей дорогой Елизавете Яковлевне!

Не благодаря, а супротив!

Речь пойдет о любви к своей профессии и профессиональной ответственности. Так можно охарактеризовать происходящую сегодня за год (и более) пандемии жизнь артистов балета и театральных хореографических коллективов в целом в стране.

Сохранить форму, позволяющую выйти на сцену без ежедневного тренажа в балетном зале практически невозможно, так казалось. А теперь неимоверный труд каждого в условиях «сидения» дома, поиски специальных упражнений, утомительных в ограниченном неприспособленном пространстве, – позволили, быстро восстанавливаясь, использовать паузы и сохранить возможность выступления на сцене.

В этом не менее ответственно проявили себя и сами театры. Ведь трудно себе представить, но в таких условиях прошли не только ранее созданные, но и премьерные спектакли и программы. К примеру: в Москве, в Санкт-Петербурге, в Якутске, в Йошкар-Оле, в Сыктывкаре и других городах.

Многие театры перевели свои лучшие работы в Ютуб. Таковы программы Пермского театра с интересными комментариями, спектакли Астраханского балета. Их смогли увидеть и оценить зрители страны и мира.

Ряд театров использовал время без зрительных залов и создал богатейший архив, сняв свои репертуарные спектакли. Как, к примеру, «Кремлёвский балет» (10 балетов в хореографии Андрея Петрова). Это позволило артистам в короткие периоды отступления запретов сохранить свое творческое профессиональное состояние.

Мало этого. В стране в период ослабления карантина удалось провести не один фестиваль искусств. Известный Нуриевский фестиваль в Казани, Самарский фестиваль, Фестиваль балета в честь Галины Улановой в Йошкар-Оле, XXV Международный балетный фестиваль в Чебоксарах, «RE: Форма танца» в Воронеже. Причем, ряд из них открывали премьерные спектакли: в Йошкар-Оле – «Анюта», в Казани – «Спящая красавица», балеты Бурмейстера в Самаре, молодых хореографов в Воронеже.

Коллектив «Алтай» отметил свое десятилетие новым фестивалем «Алтай встречает друзей», а друзей было немало. Концерты длились три вечера.

На фестивали, на гастроли приезжали труппы из других регионов. «Маринистки» из Владивостока побывал в Татарстане, Пермский театр имени Е. Панфилова и Екатеринбургский «ТанцТеатр» – в Чебоксарах. Активно участвовали в фестивалях и ведущие артисты из Москвы и Санкт-Петербурга (иногда они переезжали из города в город, принимая участие в репертуаре региональных театров).

По стране вирус гастроли не остановил, и хотя наши ансамбли народного танца столкнулись с вынужденными паузами, жизнь творческих коллективов продолжалась. Это потребовало больших усилий, как от артистов, так и от организаторов, заинтересованных в сохранении и самого искусства, и обеспечения зрителей возможностями для их общения с любимым и дающим оптимизм искусством танца.

Внес свой вклад в общую картину балета страны и наш журнал. Во-первых, продолжив регулярные публикации, а во-вторых, несмотря на вынужденный перенос с апреля на ноябрь 2020 года, провел масштабное вручение на сцене Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко нашего профессионального приза «Душа танца». А в апреле 2021 года (то есть буквально через полгода) торжественная церемония вручения приза «Душа танца» состоялась вновь, за что мы благодарны всем участникам: как самим лауреатам, так и исполнителям, театрам, школам, ансамблям за блистательные выступления, а так-

же Министерству культуры и ФГБУК «Росконцерт» за оказанное содействие.

Несмотря на напряженную ситуацию, свои мероприятия провели фестиваль «Золотая маска» и, в июне месяце, отложенный с прошлого года «Бенуа де ля данс» – это международный двухдневный фестиваль. Продолжается и Чеховский фестиваль с развернутой программой. Конечно, достойное проведение фестиваля потребовало больших усилий.

В самые последние дни сезона Московский государственный академический детский музыкальный театр имени Н.И. Сац успел показать свою премьеру «Карнавал», Большой театр к закрытию сезона подготовил балет «Чайка».

Можно только удивляться мужеству и строгой ответственности наших учебных организаций, имеющих дело с детьми и их подготовкой к будущей профессии. Прошли выпускные экзамены в колледжах и училищах страны. Два выпускных концерта на сцене Большого театра показала МГАХ (Московская государственная академия хореографии), выпускной и бал для учащихся в Санкт-Петербурге – Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой. Яркий выпуск своей школы продемонстрировала на сцене Зала имени Чайковского – школа-студия имени И. Моисеева, Национальный балет для детей – Якутский колледж имени Н. и А. Посельских.

Не забыты были и творческие вечера. Свой юбилей в Нижнем Новгороде провел Морихиро Ивата со звездными составами съехавшихся исполнителей-гостей.

В Казани отметили юбилей Георгия Ковтуна. И премьерой «И воссияет вечный свет» – юбилейную дату Владимира Васильева. А затем этот спектакль показали на сцене Большого театра, где юбилей Васильева отмечался этим и еще тремя спектаклями, а на сцене Малого театра – показом мюзикла «Блуждающие звезды».

Научные конференции также не были отменены: Академия имени А.Я. Вагановой провела свои традиционные чтения в день рождения М. Петипа, в здании Екатерининского собрания (С-Петербург) состоялась конференция «Петербургский сезон Дягилева», а в калужском инновационном центре – конференция, посвященная современному танцу «Code: провинции».

Федеральная дирекция музыкальных и фестивальных программ «Росконцерт» успешно организовала два всероссийских конкурса артистов балета и хореографов Министерства культуры Российской Федерации. Один из них, завершавший четырехгодичный цикл номинацией «классический танец», в декабре 2020 года прошел в Москве, в театре имени Н. Сац. Второй открыл новый цикл номинацией «Характерный и народно-сценический танец» в Ярославле, на сцене Дворца «Милениум». В нем приняли участие более 100 молодых артистов театров и ансамблей. Ему сопутствовала большая образовательная программа: семинары, экспериментальная платформа: встречи молодых хореографов и композиторов, чтение лекций и встреч с мастерами. Помимо этого была организована большая концертная программа с участием знаменитых коллективов: государственного академического ансамбля народного танца им. Игоря Моисеева, государственного академического русского хора им. М.Е. Пятницкого, государственного академического театра танца «Гжель», концерт лауреатов прошлых конкурсов.

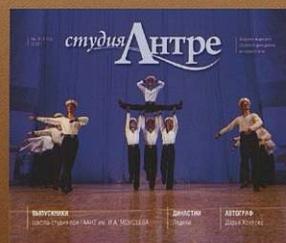
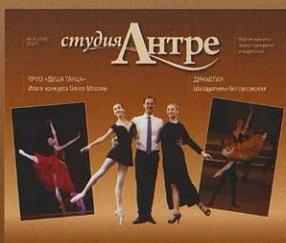
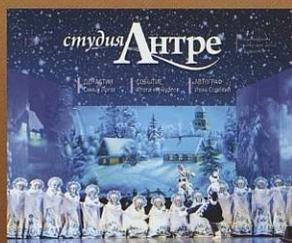
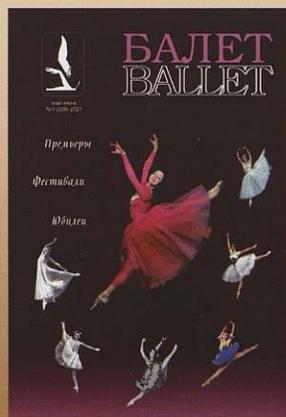
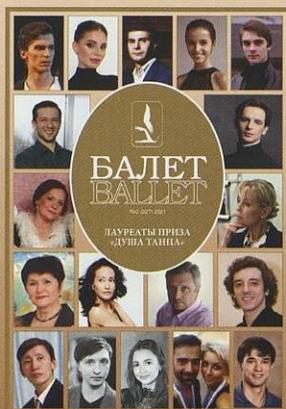
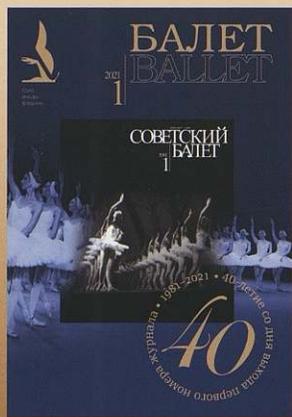
И еще немало мероприятий регионального и федерального значения осуществлены в этой сложной эпидемиологической ситуации. Можно только гордиться той истинной культурой профессионализма, которую проявили все деятели отечественного хореографического искусства – не благодаря, а супротив ситуации, утвердив жизнестойкость и роль искусства танца в стране.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

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

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