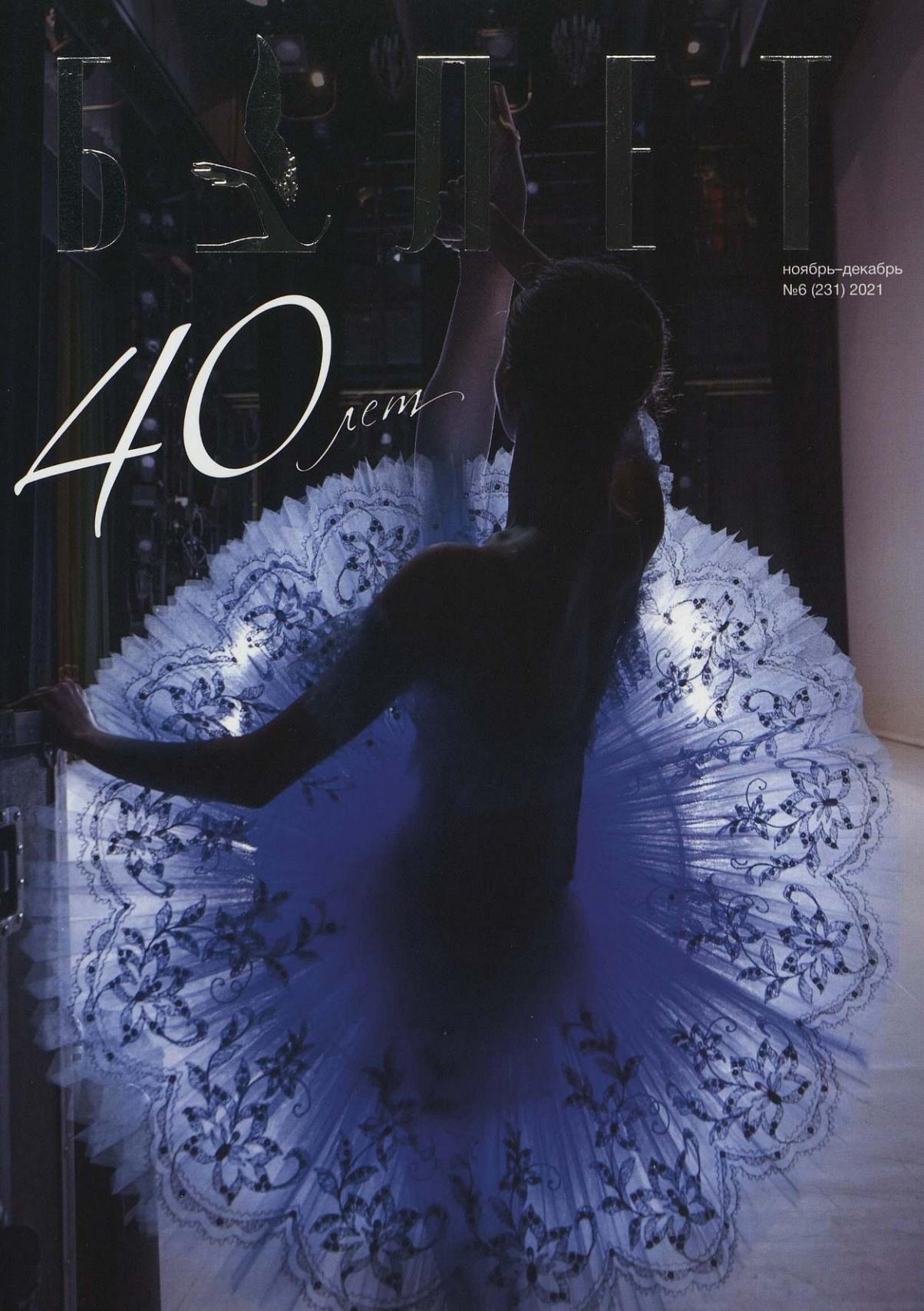


БРЮЛЛЕТ



ноябрь—декабрь
№6 (231) 2021

40 лет

ISSN 0207-4788

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1981

1



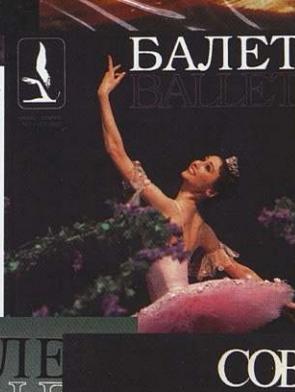


Лауреаты премии «Душа танца»

БАЛЕТ & BALLET
Январь - февраль №1 (132) 2005

Меню шоу "Душа танца 2004"

Петербургские артистки Нью-Йоркской компании
Анна Павлова - первый номер



БАЛЕТ & BALLET

№1 (141) 2010

«Я не люблю сложиться как изваянное существо, с чуждыми орудиями в выжженных мраморных гримасах. Если вы хотите изобразить, то изобразите. Движение - вот мое искусство. Движение! Движение!»
Андрей ВОЗНЕСЕНСКИЙ

Лауреатка премии «ДУША ТАНЦА»: мари танцор, лекторка и звезда...



БАЛЕТ & BALLET

№1 (131) 2016

2000
МАРИУС ПЕТИПА

БАЛЕТ & BALLET

№2 (132) 2016

«...И лишь одному чуду - Галина Уланова»

БАЛЕТ & BALLET

№1 (133) 2016

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

40

БАЛЕТ (S) BALLET

«Театр»

- Светлана Золоторая и Владимир Машков: крутейший дуэт
- Аслан Ивигилов: «Следы даки и ада» в России, вне России, в России
- Давид нуа Жана Кокто
- Балет бродвей: бал в Петербурге
- Счастливый билет для танцовщицы Ловеллас
- Лондонские авантюры Сергея Филова

БАЛЕТ & BALLET

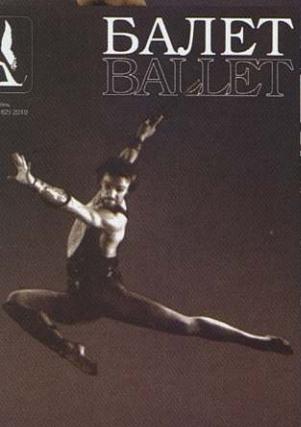
№2 (132) 2016

Приз

БАЛЕТ & BALLET

№4 (135) 2008

Париже танца - сто лет



БАЛЕТ & BALLET

№2 (132) 2016

«Меры»

«Идилли»

«Облаки»

БАЛЕТ & BALLET

№1 (131) 2016

ДЕКАБРЬ 1996 - ЯНВАРЬ 1997

БАЛЕТ

БАЛЕТ & BALLET

№1 (133) 2016

Премьеры балетной России

«Лауреаты Души танца»

3-й «Евро-фестиваль»

Обменные гастроли: золотой - маринский «Ужлы мечтают» балете

ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ - это чуждые звуки!

«И помнит мир смеющийся» - 85-летие Василия Пастера

ХРИСТАЛЬНЫЙ БАШМАК: в калде грядущих танцев свободна



РАИСА СТЕПАНОВНА СТРУЧКОВА – ПЕРВЫЙ ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»
«...ДЛЯ МЕНЯ ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА БЫЛО ДЕЛОМ НОВЫМ И НЕЗНАКОМЫМ И, КОГДА
Я ПРИШЛА В КОЛЛЕКТИВ, ТО, НЕ СТЕСНЯЯСЬ СВОЕГО НЕЗНАНИЯ, НАЧАЛА УЧИТЬСЯ
У СВОИХ КОЛЛЕГ. ОНИ, НАДЕЮСЬ, В СВОЮ ОЧЕРЕДЬ УЧИЛИСЬ У МЕНЯ». РАИСА
СТЕПАНОВНА ПРАВА – ДЛЯ КОЛЛЕКТИВА РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» ОНА НЕ
ТОЛЬКО ВЫДАЮЩАЯСЯ БАЛЕРИНА И ПЕДАГОГ, НО И КРУПНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ БАЛЕТНОГО
ИСКУССТВА.





РАИСА СТЕПАНОВНА СТРУЧКОВА – ПЕРВЫЙ ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»
 «...ДЛЯ МЕНЯ ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА БЫЛО ДЕЛОМ НОВЫМ И НЕЗНАКОМЫМ И, КОГДА Я ПРИШЛА В КОЛЛЕКТИВ, ТО, НЕ СТЕСНЯЯСЬ СВОЕГО НЕЗНАНИЯ, НАЧАЛА УЧИТЬСЯ У СВОИХ КОЛЛЕГ. ОНИ, НАДЕЮСЬ, В СВОЮ ОЧЕРЕДЬ УЧИЛИСЬ У МЕНЯ». РАИСА СТЕПАНОВНА ПРАВА – ДЛЯ КОЛЛЕКТИВА РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» ОНА НЕ ТОЛЬКО ВЫДАЮЩАЯСЯ БАЛЕРИНА И ПЕДАГОГ, НО И КРУПНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА.





Дорогие читатели, коллектив
и издатели журнала «Балет»!

От имени Министерства культуры Российской Федерации поздравляю с 40-летием журнала, ставшего в свое время первым в нашей стране профессиональным изданием о хореографическом искусстве.

На протяжении многих лет благодаря усилиям коллектива и издателей журнала читатели открывают для себя красоту искусства балета и танца, а для профессионального сообщества он является неизменным источником знаний о нововведениях и заметных событиях в отрасли. Все это способствует привлечению интереса к балету в нашей стране, формирует взгляды и вкусы зрителей.

Коллектив издания отличают особые умения: ярко, увлекательно и вдохновенно рассказывать о хореографическом искусстве России. Героями публикаций журнала становятся выдающиеся деятели культуры – композиторы, хореографы, художники, артисты, чей вклад в сохранение богатого наследия нашей страны – бесценен.

Стоит отметить, что созданный журналом приз «Душа танца» вот уже почти 30 лет продолжает оставаться одной из самых значимых отечественных наград, ежегодно присуждаемой за особые достижения в развитии отечественного хореографического искусства.

Хочется пожелать вам расширения круга творческих тем и проектов, а также успехов на пути приобщения молодого поколения к хореографическому искусству!

О. ЛЮБИМОВА,
министр культуры Российской Федерации



Дорогие друзья!

Поздравляю журнал «Балет» с 40-летием творческой деятельности!

В течение многих лет журнал освещает события в мире классического, современного и народного танца, публикует научные исследования и рецензии на спектакли, представляет выдающихся деятелей хореографии, делает репортажи с балетных конкурсов и фестивалей. При этом журнал всегда уважаем профессиональным сообществом и остается любимым для поклонников хореографического искусства.

Рад отметить, что юбилей «Балета» мы встречаем вместе. Надеюсь, что «РОСКОНЦЕРТ» поможет этому известному и авторитетному изданию в поиске новых смыслов и форм!

*Генеральный директор ФГБУК «РОСКОНЦЕРТ»
А.В. МАЛЫШЕВ*



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
ноябрь–декабрь
№ 6 (231) 2021
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

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
А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Г. ФЕДОРЕНКО

Творческий совет:

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

2 Поздравление О.Б. Любимовой

3 Поздравление А.В. Малышева

NOTA BENE

6 *В. УРАЛЬСКАЯ* О юбилее и не только

7 Говорят члены первой редколлегии

8 *В.В. ВАНСЛОВ* О журнале Балет

ЮБИЛЕИ

12 *А. СМИРНОВА*

Борис Эйфман: Путь поисков

16 *Л. АБЫЗОВА*

Бенефициант приехал на слоне

18 *И. ПАЛЬЧИЦКИЙ* Десятилетний юбилей

ШКОЛА

20 Возможность стать первым.

Интервью с ректором МГАХ М.К. Леоновой

ПРЕМЬЕРЫ

24 *В. УРАЛЬСКАЯ* О том, как сдул пыль с Шекспира
Константин Богомолов

26 *О. РОЗАНОВА* Конек. Мессерер-2

ИМЯ В ИСТОРИИ

28 *В. МОДЕСТОВ* Быть первым, находясь в тени





РОСКОНЦЕРТ

32 *В. КОТЫХОВ* Тамара Карсавина



36 *Н. ЗОЗУЛИНА* Труды С.Н. Худекова
и А.М. Волынского в изданиях академии Вагановой

ФЕСТИВАЛИ

38 *А. МАКСОВ* Кто на какие подвиги способен

40 *Т. ВОЛЬФОВИЧ* Новые танцы –
другая хореография или...?!

48 Фоторепортаж с фестиваля-конкурса
им. Махмуда Эсамбаева



50 *О. ГОНЧАРОВА*
Молодой балет мира



ИЗ-ЗА РУБЕЖА

52 *В. ИГНАТОВ* Festival Montpellier Danse –
праздник современного танца



56 *М. МЕЙЛАХ* Джон Ноймайер
и 46 «Балетные дни Гамбургского балета»

58 НАШИ ФОТОГРАФЫ

КАФЕДРА

70 *О. НИКОЛАЙЧУК* Гендерная эстетика
контемпорари дэнс

Адрес редакции:
101000, г. Москва,
Архангельский переулок,
дом 10, строение 2

Фактический адрес редакции:
119002, Москва, Арбат, дом 35
тел.: 8 (495) 646-43-32
e-mail: balletmagazine@mail.ru

Над номером работали:

Т.В. ВОЛЬФОВИЧ
(Ответственная за выпуск)

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

Э.И. ВАСИЛЬЕВА
(Технический редактор)

М.И. БАСАРГИНА (корректор)

Редакция:
М.В. БАРАНОВА,
О.Ю. ПАНФЕРОВА

Издатель:
ФГБУК «РОСКОНЦЕРТ»,
101000, г. Москва,
Архангельский переулок,
дом 10, строение 2

Отпечатано в типографии:
«Подольская фабрика офсетной печати»
Адрес: 142100, Московская область,
г. Подольск, Революционный
проспект, д. 80/42
Номер заказа 03580-21
Тираж 1000 экз. Свободная цена

Зарегистрировано Федеральной
службой по надзору в сфере связи
и массовых коммуникаций
(серия ПИ № ФС77-80967 от 30.04.2021)
© «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.

Фото обложки:
Алиса Асланова



О ЮБИЛЕЕ

И НЕ ТОЛЬКО

ДУМАЮ, ЧТО ВСЕМ ПОНЯТНО, ЧТО ЗА ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ ПРОИЗОШЛО МНОГО ИЗМЕНЕНИЙ В МИРЕ, В НАШЕЙ СТРАНЕ. В РЕЗУЛЬТАТЕ ОЧЕНЬ СЕРЬЕЗНО ПОМЕНЯЛСЯ И ЧИТАТЕЛЬСКИЙ ЗАПРОС. ЭТО, БЕЗУСЛОВНО, КАСАЕТСЯ И НАШЕГО ЖУРНАЛА, ЕГО ПОСТОЯННЫХ И НОВЫХ ЧИТАТЕЛЕЙ. ПОТОМУ ТЕ, КТО ХОРОШО ЗНАЕТ НАШИ ИЗДАНИЯ, НЕ СМОГУТ НЕ ЗАМЕТИТЬ ПУСТЬ НЕРЕЗКОЕ, НО ИЗМЕНЕНИЕ НА ЕГО СТРАНИЦАХ.

По нашим наблюдениям, основные позиции редакции: аналитическая, историческая и доброжелательная критика, – сегодня вновь становятся запрашиваемыми. Как очень точно выразился Александр Куприянов (главный редактор медиа-холдинга «Вечерняя Москва»): «Сама аудитория резко качнулась от развлекательности и «чтива» – в сторону анализа, осмысления, исторической правды и острой полемики. Читателям сейчас хочется искренности, компетенции, достоверности. Фейки недобросовестных сайтов, которые с утра до вечера переписывают чужие новости в погоне за трафиком, быстро надоедают. Хочется не суррогата, а подлинного. Есть уже и цифры опросов на этот счет. Возврат читателей и доверие к традиционным СМИ (т.е. к газетам и журналам) в США, Германии и Франции...»

Вместе с тем, в конкуренции с электронными СМИ журнал – для поддержания интереса своей аудитории – не может не иметь новых форм и подходов к освещению происходящих в мире хореографического искусства (в том числе и собственного балетного) событий. Единственный путь – это уникальность

контента. Наш постоянный читатель именно это всегда ценил в материалах журнала, но быстрая смена репертуарных позиций самих коллективов, явно направленная на замену традиционных спектаклей на новые названия, и экспериментальность в языке (самой лексике) своего искусства, – также нуждаются в осмыслении, а не в продаже, рекламе и фиксации фактов.

Интерес к репертуару мировой хореографии – столь позитивный в прошлые десятилетия – постепенно перерастает в моду, постепенно разрушая культурный пласт достижений отечественного искусства. С другой стороны, также данью моде стало стремление вернуться вспять и репертуарно развивающейся классике придать образ якобы достоверных версий самого Петипа. Взвешенность и профессиональное отношение к этим тенденциям необходимы, и зритель-читатель ждет честного и объективного исследования происходящих процессов, обоснованной оценки, откровенного разговора о творческом процессе – в театрах, ансамблях, образовании, – происходящем в стране.

Богатейшие традиции и все растущий потенциал наших творческих коллективов достойны такого подхода, авторитетных мнений, дискуссий и поддержки в своих поисках.

Для российского балета всегда была характерна ассимиляция новых явлений в мировой хореографии, театральные приемы и техники развития самого танца. Но именно освоение на базе своих традиций генной культуры, а не механистическое подражание, разрушающее ее самобытность. Эти ценностные и этические нравственные принципы позволили создать шедевры хореографического искусства, питавшие и питающие мировые практики (театры и образовательные методики).

Для нашего журнала, сорокалетие которого мы отмечаем, важно сохранить свое лицо и уже не в первый раз найти новые пути к зрительской читательской аудитории. Это объясняет изменение художественного решения журнала, появление новых рубрик, связь со страницами электронных ресурсов, поиски новых путей общения с читателями и авторами.

Этим журналом мы отдаем дань своему сорокалетнему пути, его постоянным авторам, пишущим статьи, и фотокорреспондентам. 2022 год покажет дальнейшую роль журнала в системе культурного влияния на общение с читателями, на его роль в воспитании художественного вкуса и эстетических норм отечественного танцевального искусства.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Р.С. СТРУЧКОВА:

«ГОДЫ, ОТДАННЫЕ ЖУРНАЛУ, ОСТАНУТСЯ СО МНОЙ НАВСЕГДА. ЭТО - БОЛЬШАЯ ЧАСТЬ МОЕЙ ЖИЗНИ, МОЕЙ БИОГРАФИИ».



И.А. МОИСЕЕВ:

«Я НАДЕЮСЬ, НАШ ЖУРНАЛ СУМЕЕТ СТАТЬ НЕ ТОЛЬКО ЗЕРКАЛОМ СОВЕТСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ, НО И ЕЁ КОМПАСОМ».

С.Н. ГОЛОВКИНА:

«У НАШЕГО ЖУРНАЛА НЕПОЧАТЫЙ КРАЙ РАБОТЫ. ХОЧЕТСЯ НАДЕЯТЬСЯ, ЧТО ОН СТАНЕТ НАШИМ ДРУГОМ, НАШИМ ПОМОЩНИКОМ, НАШИМ УЧИТЕЛЕМ».



К.М. СЕРГЕЕВ:

«МЫ ВСЕ, ДЕЯТЕЛИ СОВЕТСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ, ПРИВЕТСТВУЕМ РОЖДЕНИЕ НАШЕГО ЖУРНАЛА - ВЕДЬ ТЕПЕРЬ У НАС ПОЯВИЛАСЬ ВОЗМОЖНОСТЬ ОБСУЖДАТЬ НА ЕГО СТРАНИЦАХ СВОИ ЖИВОТРЕПЕЩУЩИЕ ПРОБЛЕМЫ, КООРДИНИРОВАТЬ ДЕЙСТВИЯ ПО РЕШЕНИЮ ВАЖНЕЙШИХ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАЧ, ПОЛУЧАТЬ СТОЛЬ НЕОБХОДИМУЮ НАМ ИНФОРМАЦИЮ, ОБМЕНИВАТЬСЯ ОПЫТОМ».



В.М. ГОРДЕЕВ:

«ПУСТЬ НАШ «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» СТАНЕТ ДОБРЫМ НАСТАВНИКОМ ЮНЫХ, ПУСТЬ ВНИМАТЕЛЬНЕЕ ВГЛЯДЫВАЕТСЯ В ИХ ТВОРЧЕСТВО, НЕ ПРОХОДИТ МИМО ИХ ДЕБЮТОВ, БОЛЬШЕ РАССКАЗЫВАЕТ О НАЧИНАЮЩИХ НА СВОИХ СТРАНИЦАХ. ХОЧЕТСЯ, ЧТОБЫ ЖУРНАЛ ЗНАКОМИЛ НАС И С ПЕРВЫМИ РАБОТАМИ МОЛОДЫХ ХОРЕОГРАФОВ, ДАЖЕ (ЕСЛИ ЭТО, КОНЕЧНО, ИНТЕРЕСНО) С УЧЕБНЫМИ ПРОБАМИ».



Г.С. УЛАНОВА:

«...УСПЕХ НАШЕГО БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ - УСПЕХ КОЛЛЕКТИВА, А НЕ «ЕДИНИЧНЫХ ЗВЁЗД». ТАК И НАШ ЖУРНАЛ: В НЁМ КАЖДЫЙ ДОЛЖЕН ОЩУТИТЬ ПОДЛИННЫЙ ИНТЕРЕС НЕ ТОЛЬКО К СЕБЕ ЛИЧНО, НО И К БАЛЕТУ, КОТОРОМУ МЫ, АКТЁРЫ, СЛУЖИМ С ДЕТСТВА...»

Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ:

«У ВСЕХ РАБОТНИКОВ СОВЕТСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА, У ВСЕХ, КТО ЛЮБИТ БАЛЕТ, КТО ДУМАЕТ О ЕГО БУДУЩЕМ, СЕГОДНЯ - БОЛЬШОЙ ПРАЗДНИК: ВЫХОДИТ ПЕРВЫЙ НОМЕР ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ».



В.В. ВАСИЛЬЕВ:

«РЕДКО, КТО ГОВОРИТ ТАК СТРАСТНО, ПО-ДЕТСКИ УВЛЕЧЕННО СРЕДИ ДРУЗЕЙ, КАК АРТИСТЫ НАШЕГО МОЛЧАЛИВОГО ЖАНРА. МНЕ БЫ ХОТЕЛОСЬ НАДЕЯТЬСЯ, ЧТО ИХ СТРАСТЬ СЛОВЕСНАЯ ЯРКИМ ОТПЕЧАТКОМ ЛЯЖЕТ НА СТРАНИЦЫ НАШЕГО ДОЛГОЖДАННОГО ЖУРНАЛА».



Р.В. ЗАХАРОВ:

«СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ ДОСТИГ ВСЕМИРНОЙ СЛАВЫ И ВСЕОБЩЕГО ПРИЗНАНИЯ КАК ЛУЧШИЙ БАЛЕТ НА ПЛАНЕТЕ. НО И У НАС, КАК И У ДРУГИХ, ЕСТЬ СВОИ НЕРЕШЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ. СКОРЕЙШЕМО ИХ РЕШЕНИЮ И ПРИЗВАН СОДЕЙСТВОВАТЬ НОВЫЙ ЖУРНАЛ».



А.Я. ЭШПАЙ:



«МНЕ ДУМАЕТСЯ, ЧТО НАШ НОВЫЙ ЖУРНАЛ ПРЕДОСТАВИТ МЕСТО ДЛЯ ТВОРЧЕСКИХ ПОЛЕМИЧЕСКИХ ДИСКУССИЙ И СЕРЬЁЗНЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РАССУЖДЕНИЙ, КРАТКИХ РЕПОРТАЖНЫХ ЗАРИСОВОК И РАЗВЁРНУТЫХ АНАЛИТИЧЕСКИХ СТАТЕЙ».

П.А. ГУСЕВ:

«ВСЕ МЫ СЧАСТЛИВЫ И ГОРДЫ - У НАС НАЧИНАЕТ ВЫХОДИТЬ ЖУРНАЛ «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ». ДЕЯТЕЛИ СОВЕТСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ ОТНЫНЕ ИМЕЮТ СВОЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ТРИБУНУ».



О.М. ВИНОГРАДОВ:



«КАК ПРАКТИК Я ЖДУ ОТ ЖУРНАЛА, ПРЕЖДЕ ВСЕГО, ПОМОЩИ В ДЕЛЕ, КОТОРЫМ ЗАНИМАЮСЬ. ВЫИДЯ НА ЕГО СТРАНИЦЫ, ПУСТЬ КРИТИКА НЕ ТОЛЬКО ДОКАЖЕТ СВОЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ЗРЕЛОСТЬ, НО, ПРЕЖДЕ ВСЕГО, ЖЕЛАНИЕ И УМЕНИЕ СПОСОБСТВОВАТЬ ДАЛЬНЕЙШЕМУ РОСТУ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА».

Цитаты • Цитаты • Цитаты • Цитаты • Цитаты

ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ ВАНСЛОВ — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств, действительный член российской академии художеств. Педагог, искусствовед, критик. Автор более 50 книг и 500 статей. Член редколлегии журнала «Балет» с момента его основания.



Хроника жизни редакции журнала

5 ЯНВАРЯ 1981 ГОДА – В ЦК КПСС И МИНИСТЕРСТВЕ КУЛЬТУРЫ СССР ПРИНЯТО РЕШЕНИЕ О СОЗДАНИИ ЖУРНАЛА.

19 МАЯ – НАЧАЛО РАБОТЫ РЕДАКЦИИ НА УЛИЦЕ ФАДЕЕВА В НЕБОЛЬШОЙ КОМНАТЕ МУЗЕЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ М.И. ГЛИНКИ.

ИЮЛЬ 1981 ГОДА – УТВЕРЖДЕНИЕ СОСТАВА РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ, ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ИЗВЕСТИЯ». ГЛАВНЫМ РЕДАКТОРОМ НАЗНАЧЕНА НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР Р. СТРУЧКОВА.

СЕНТЯБРЬ 1981 ГОДА – ПЕРЕЕЗД РЕДАКЦИИ В СВОЕ ПОМЕЩЕНИЕ (БЫВШИЙ СТРОИТЕЛЬНЫЙ ОТДЕЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР) ПО АДРЕСУ УЛ. ГОРЬКОГО (ТВЕРСКАЯ), Д. 22.

НОЯБРЬ-ДЕКАБРЬ 1981 ГОДА – ОПРЕДЕЛЕНИЕ КАЛИНИНСКОГО ПОЛИГРАФИЧЕСКОГО КОМБИНАТА.

ДЕКАБРЬ 1981 ГОДА – СДАЧА В ПЕЧАТЬ ТРЕХ НОМЕРОВ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ».

28 ДЕКАБРЯ 1981 ГОДА – ВЫХОД В СВЕТ ПЕРВОГО НОМЕРА ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ». ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖУРНАЛА С ПРИГЛАШЕНИЕМ АВТОРОВ.

ЕЖЕГОДНЫЙ ВЫПУСК 6 НОМЕРОВ ЖУРНАЛА – В ЧЕРНО-БЕЛОМ ВАРИАНТЕ С ЦВЕТНОЙ ОБЛОЖКОЙ И ВКЛАДКОЙ.

ИЗ СТАТЬИ АКАДЕМИКА В.В. ВАНСЛОВА О ЖУРНАЛЕ «БАЛЕТ»

«...Но все-таки на рубеже 1970–1980-х годов создание журнала удалось «пробыть». О нем начали хлопотать такие всем известные и уважаемые деятели, как И.А. Моисеев, Р.В. Захаров, К.М. Сергеев, П.А. Гусев, Ю.Н. Григорович. Привлекли к этому делу и меня, ибо я уже давно, наряду со своей искусствоведческой деятельностью, выступал также на ниве балетоведения и критики и был автором книги о творчестве Ю.Н. Григоровича. Меня просили принять участие в подготовке текста докладной записки в руководящие инстанции о необходимости создания балетного журнала. Эта докладная записка затем была подписана самими выдающимися деятелями хореографии и пошла «наверх». И вот, наконец, в мае 1981 года согласие ЦК КПСС на создание специального балетного журнала было дано. Дело это было возложено на Министерство культуры СССР, а конкретно было поручено им заниматься заместителю начальника Управления музыкальных учреждений Валерию Михайловичу Куржиямскому и главному специалисту, курировавшему балетные дела, Музе Сергеевне Клейменовой. Именно они провели всю организационную работу по созданию нового журнала...

По единодушному мнению всех, принимавших в этом деле участие, была приглашена в качестве главного редактора прославленная балерина, народная артистка СССР, профессор ГИТИСа, член множества комиссий и художественных советов Раиса Степановна Стручкова. Она была не только высокоталантливой танцовщицей, прима-балериной Большого театра, замечательным педагогом, но и человеком

с общественной жилкой. Лучшего главного редактора для журнала в то время и нельзя было найти...

Первая редколлегия журнала была сформирована так, что в нее вошли специалисты, связанные с разными сторонами и гранями хореографической культуры, чтобы можно было охватить ее наиболее полно. Это, помимо названных выше руководителей, прежде всего, конечно, выдающиеся хореографы И.А. Моисеев, Р.В. Захаров, П.А. Гусев, О.М. Виноградов и прославленные артисты Г.С. Уланова, К.М. Сергеев, В.В. Васильев, В.М. Гордеев. Художественная школа была представлена ректором Московского академического хореографического училища, в прошлом знаменитой балериной С.Н. Головкиной, балетная музыка – композитором А.Я. Эшпаем. Несколько позднее в редколлегию ввели театрального художника М.М. Курилко-Рюмина, ибо изобразительное решение – неотъемлемая часть хореографического искусства. От министерства культуры в редколлегию вошел В.М. Куржиямский. А из балетоведов и критиков в нее с самого начала были введены В.И. Уральская, Г.В. Иноземцева, Г.В. Беляева-Челомбитко, Н.И. Эльяш и я.

В составе редколлегии были мастера различной творческой ориентации и эстетических позиций, как маститые, так и молодые. Но никаких конфликтов никогда не было, ибо все центрировалось высоким авторитетом главного редактора Р.С. Стручковой. Творческие споры на заседаниях редколлегии, конечно, возникали. Но Раиса Степановна, как первоклассный профессионал и мудрый человек, всег-

да умела направить их в нужное русло и помочь их разрешению. Она избегала каких-либо крайностей, держалась умеренной линии и умела в разных точках зрения выделить положительные моменты...

Журнал «Советский балет» (так он первоначально назывался), поскольку был единственный, он представлял собою нечто среднее между «толстыми» и «тонкими» журналами в других областях. Он хотел иметь своими читателями и специалистов, и любителей. Поэтому в нем печатались статьи как более специального, так и более популярного характера. Р.С. Стручкова все время ориентировала нас, чтобы мы писали статьи, равно интересные и тем и другим, не щеголяли бы профессиональными терминами. Но и не опускались бы до дешевой журналистики.

Когда просматриваешь сейчас старые журналы, то удивляешься, как широко они освещали буквально все стороны художественной жизни, касающиеся искусства танца и балетного театра. То, что нам тогда казалось заушной обыденной работой, нередко связанной со «зпобой дня», теперь предстает как ценнейший документ времени, как широкая панорама художественной жизни, запечатлевшая ее творцов, события, проблемы, боли и достижения. Это навсегда сохранившаяся страница истории отечественной культуры...

Журнал освещал все значительные балетные премьеры не только столичных, но периферийных театров. При наличии множества различных авторов качество рецензий не могло быть однородным. Но все-таки общая установка была на раскрытие в рецензиях всех сторон синтетического балетного целого и на объективный профессиональный анализ достоинств и недостатков спектакля. Одним из мастеров рецензирования был Н.И. Эльяш. Мы знаем, как ждали артисты и другие создатели спектаклей такие рецензии, ибо они не только помогали им в их творчестве, но нередко оставались его единственными свидетелями. Иногда мы их разочаровывали (без этого не бывает), но, думается, что в этом отношении журнал все-таки все эти годы с честью выполнял свою роль сподвижника развития творческих процессов.

Наряду с рецензиями на спектакли в журнале помещались также творческие портреты выдающихся хореографов и артистов прошлого и, особенно, настоящего. И думается, что ни один балетный деятель, заслуживающий,

чтобы его представили публике, не был забыт. За время существования журнала в нем создана целая портретная галерея выдающихся деятелей хореографии.

Статьи иногда посвящались не только спектаклям, персонам и лицам, но и целым театрам. Анализировались их репертуар, состояние труппы, проблемы и достижения, перспективы развития. Такие статьи нередко помогали театрам преодолеть стоящие перед ними трудности, и театры были благодарны журналу. Одно время даже выходили отдельные номера, почти целиком посвященные какому-либо одному театру.

Журнал также систематически освещал конкурсы и фестивали в области хореографического искусства. Вначале их было мало, но постепенно их количество множилось, и сейчас их в мире столько, что даже трудно перечислить. О некоторых конкурсах и фестивалях дается только краткая информация (иногда с указанием победителей), но некоторые, в первую очередь Московские международные конкурсы артистов балета, освещаются подробно, в том числе, с выступлениями членов жюри и с подробными характеристиками победителей.

Большое внимание журнал с первых шагов стал уделять хореографическому образованию и вступающей в жизнь молодежи. В нем освещалась работа школ, как академических, так и вновь возникающих. Давались выступления педагогов. Затрагивались вопросы методики. А также освещались дебюты вступающей в жизнь молодежи, и порою давались даже творческие портреты будущих звезд.

Журнал, конечно, в соответствии со своим названием, наибольшее место отдавал искусству балета и проблемам классического танца. Но он касался также и вопросов народного творчества, жизни ансамблей и коллективов народного танца, проблем его роли в балете и соотношения с классическим танцем.

В каждом номере была рубрика «Международная панорама», где рассказывалось о наиболее значительных явлениях зарубежного хореографического искусства. Вообще у журнала с самого начала установились контакты с деятелями и с печатными органами других стран. И нередко зарубежные гости приходили в редакцию, участвовали в творческих встречах, а иногда давали нам свои статьи.

В журнале печатались также воспоминания и интервью, осуществ-

1984-1985 ГГ. – ТВОРЧЕСКИЕ ВЕЧЕРА РЕДАКЦИИ В КЛУБЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ИЗВЕСТИЯ».

1986 ГОД – КОНЦЕРТ, ПОСВЯЩЕННЫЙ 5-ЛЕТИЮ ЖУРНАЛА В ДОМЕ КОМПОЗИТОРОВ.

1991 ГОД – ТОРЖЕСТВЕННОЕ ПРАЗДНОВАНИЕ 10-ЛЕТИЯ ЖУРНАЛА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ.

1992 ГОД – ИЗМЕНЕНИЕ НАЗВАНИЯ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» НА «БАЛЕТ» (КОНЪЮНКТУРНАЯ ПРАВКА), ПЕРЕРЕГИСТРАЦИЯ ЖУРНАЛА В МИНИСТЕРСТВЕ ПЕЧАТИ И МИНИСТЕРСТВЕ КУЛЬТУРЫ РОССИИ.

1994 ГОД – УЧРЕЖДЕНИЕ ПРИЗА ЖУРНАЛА «ДУША ТАНЦА». ВЫДВИЖЕНИЕ ЛАУРЕАТОВ.

1995 ГОД – ПЕРВАЯ ЦЕРЕМОНИЯ ВРУЧЕНИЯ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» «ДУША ТАНЦА» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА. УЧАСТНИКИ ЦЕРЕМОНИИ: ВЕДУЩИЕ – Р. СТРУЧКОВА, В. УРАЛЬСКАЯ, С. КОРОБКОВ; ЛАУРЕАТЫ – У. ЛОПАТКИНА, Н. ЦИСКАРИДЗЕ, Б. ЭЙФМАН, В. ГОРДЕЕВ И ДРУГИЕ.

МАЙ 1995 ГОДА – ГЛАВНЫМ РЕДАКТОРОМ НАЗНАЧЕНА В. УРАЛЬСКАЯ.

1998 ГОД – ПЕРЕЕЗД РЕДАКЦИИ НА ПРОСПЕКТ МИРА, Д. 52.

1999 ГОД – ЖУРНАЛ СТАНОВИТСЯ ПОЛНОЦВЕТНЫМ.

2000 ГОД – ВЫХОДИТ В СВЕТ ГАЗЕТА «ЛИНИЯ».

2001 ГОД ВЫХОДИТ В СВЕТ ДЕТСКАЯ ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА – «СТУДИЯ «АНТРЕ».

2006 ГОД – ПРАЗДНОВАНИЕ 25-ЛЕТИЯ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ.И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО.

2008 ГОД – НАГРАЖДЕНИЕ СОТРУДНИКОВ ЖУРНАЛА: Г. ИНОЗЕМЦЕВОЙ, В. ВАНСЛОВА, Д. КУЛИКОВА, С. КОРОБКОВА, В. УРАЛЬСКОЙ ПРЕМИЕЙ ПРАВИТЕЛЬСТВА РФ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ ЗА СОЗДАНИЕ ЛЕТОПИСИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА.

2008 ГОД – УЧРЕЖДЕНИЕ ПРИЗА «МЕЧТА» ЖУРНАЛА «СТУДИЯ «АНТРЕ», ПРОВЕДЕНИЕ ЦЕРЕМОНИЙ ВРУЧЕНИЯ ПРИЗА И ГАЛА-КОНЦЕРТОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ Н.И. САЦ.

2011 ГОД – ВЫХОД В СВЕТ КНИГИ «БАЛЕТ ХХ ВЕК. СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА РОССИИ ХХ ВЕКА ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ».

2011 ГОД – ПРАЗДНОВАНИЕ 30-ЛЕТИЯ ЖУРНАЛА В ДОМЕ АКТЕРА.

2014 ГОД – ВЫХОД В СВЕТ КНИГИ «БАЛЕТ ХХ ВЕК. ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ».

2017 ГОД – ПЕРЕЕЗД РЕДАКЦИИ НА УЛ. СТАРАЯ БАСМАННАЯ, Д. 18.

2021 ГОД – УЧРЕДИТЕЛЕМ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» СТАНОВИТСЯ ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ «ФЕДЕРАЛЬНАЯ ДИРЕКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ И ФЕСТИВАЛЬНЫХ ПРОГРАММ «РОСКОНЦЕРТ». ПЕРЕЕЗД РЕДАКЦИИ НА УЛ. АРБАТ, Д. 35.

влялась публикация неизвестных материалов и документов и даже давались медицинские советы, связанные с профессией деятелей балета.

И, конечно, большое внимание уделялось гастролем. Они были очень разнообразны. Гастроли периферийных театров в Москве и столичных – на периферии, обмен спектаклями или артистами между Москвой и Ленинградом, проезд зарубежных трупп в нашу страну и посещение нашими театрами зарубежных стран, – все это находило отражение на страницах журнала и вызывало живейший интерес читателей.

Но деятельность журнала не сводилась только к систематическому освещению многогранной художественной жизни, включающему, помимо сказанного, еще и юбилеи, некрологи, хронику текущих событий, информационные и рекламные материалы. Страницы его были наполнены не только фактами и оценками. Нередко ставились серьезные проблемы, обсуждались глубокие вопросы, разворачивались интересные дискуссии. Назову из них наиболее значительные: о современности в балете, о сценической интерпретации классического наследия, о профессии балетмейстера, об управлении балетными театрами, а также несколько раз проводившуюся дискуссию о художественной критике.

Этим вопросам посвящались иногда и «круглые столы» в редакции. Конечно, ни одна дискуссия не способна окончательно решить какую-либо спорную проблему. Но она может ее прояснить и дать толчок для дальнейшей мысли. Думается, что дискуссии в журнале

сыграли в этом отношении положительную роль.

Немалую роль уделял журнал не только современной жизни, но и истории балета. Печатались статьи о крупнейших артистах и хореографах прошлого, публиковались материалы и документы по истории балетного театра.

Вполне естественно, что журнал в первую очередь уделял внимание танцевальному искусству и балетному театру. Но балетный театр, как известно, искусство синтетическое. И потому публиковалось немало статей, посвященных балетной музыке, декорационному искусству на балетной сцене, дирижерам балета. Так, освещались многие выставки художников и скульпторов, создававших образы деятелей балета, и, конечно, писалось о художниках балетного театра. Были статьи и о крупных композиторах. Рецензировались также новые книги по балету...

Журнал знают и любят не только в нашей стране, но и в других странах. Его читают и выхода его ждут. Круг заинтересованных читателей все более расширяется. И профессионалы, и любители искусства получают много ценной и важной информации...

...Юбилей журнала «Балет» не должен иметь узковедомственный характер. Это праздник не только для тех, кто создает журнал или пишет в нем, но для всей нашей отечественной культуры. Ибо значение журнала выходит за пределы чисто профессиональных интересов. Он несет читателям добро и красоту, обогащает их духовный мир. И это высокое культурное его значение должно освещать дальнейшее развитие и становиться ориентиром для новых достижений».

ПОСТОЯННОЕ УЧАСТИЕ В МЕЖДУНАРОДНЫХ И ВСЕРОССИЙСКИХ КОНКУРСАХ В КАЧЕСТВЕ ПРЕСС-ЦЕНТРА.

ИТОГ:

ВЫПУСК 236 НОМЕРОВ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

110 НОМЕРОВ ЖУРНАЛА «СТУДИЯ «АНТРЕ»

155 НОМЕРОВ ГАЗЕТЫ «ЛИНИЯ» ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

19 НАИМЕНОВАНИЙ КНИГ СЕРИИ «БАЛЕТНЫЙ КРУГ»

УВАЖАЕМЫЕ ГОСПОДА!



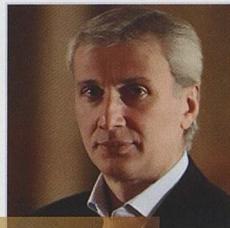
Поздравляем журнал «БАЛЕТ» и лично ВАЛЕРИЮ ИОСИФОВНУ УРАЛЬСКУЮ С ЮБИЛЕЕМ ЭТОГО УНИКАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИЗДАНИЯ, созданного сорок лет назад при непосредственном участии Раисы Степановны Стручковой. Выдающаяся балерина, народная артистка СССР, прима Большого театра, Раиса Степановна многие годы жизни беззаветно служила главным редактором журнала «Балет». На это новое дело ей не было жалко ни сил, ни времени.

Коллектив творческих людей, энтузиастов, подвижников во главе с Раисой Степановной заложили прекрасную основу. К сотрудничеству всегда приглашались профессиональные, одарённые авторы, настоящие знатоки балета. На страницах журнала появлялись рецензии, исторические обзоры, портреты и интервью людей театра, и, конечно, – большое количество иллюстраций: фотографии, гравюры, эскизы спектаклей и костюмов. Все это делало журнал «Балет» интересным как для широкого круга читателей, зрителей, так и для любителей балета и даже для узких специалистов.

А с годами журнал «Балет» стал ещё выпускать приложения для детей: «Студия Антре» и газету «Линия», – что свидетельствует о безусловной потребности общества в такого рода информации. Появился приз «Душа танца», отметивший за эти годы многих выдающихся артистов и деятелей театра.

Сейчас мир меняется: новые технологии, прогресс, ускорение, – трансформируют все сферы нашей жизни. В эти праздничные дни хочется пожелать журналу «Балет» оставаться «на острие», успевать рассказать о самом интересном в современном мире танца и о великих страницах прошлого в искусстве балета, чтобы каждый выход нового номера становился художественным событием нашей творческой жизни.

Владимир Урин
Махар Вазиев
И коллектив Большого театра России.



ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Журналу «БАЛЕТ» – 40 ЛЕТ!

С БОЛЬШОЙ РАДОСТЬЮ И ТРЕПЕТОМ ПОЗДРАВЛЯЮ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ КОЛЛЕКТИВ ЭТОГО УНИКАЛЬНОГО ИЗДАНИЯ СО ЗНАМЕНАТЕЛЬНОЙ ДАТОЙ, С ЮБИЛЕЕМ.

Ваш журнал – одно из очень немногих изданий в мире, полностью посвященных искусству танца. За все время существования он не раз менялся, неизменными, однако, остались правила хорошего тона и тактичность в отношении деятелей хореографического искусства, они неукоснительно соблюдаются на страницах издания. Низкий поклон вам за это.

Хочу пожелать редакции журнала успехов в достижении намеченных целей, развития всех ваших проектов и дальнейшего процветания. Пусть еще долгие годы «Балет» продолжает оставаться одним из самых профессиональных изданий, рассказывающих об удивительном мире танца.

Отдельно хотелось бы поздравить и пожелать здоровья и сил одной из основательниц журнала, его главному редактору, заслуженному деятелю искусств Валерии Иосифовне Уральской.

Искренне Ваша,
Светлана Захарова



ОТ РЕДАКЦИИ:

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ ГАСТРОЛИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ЮБИЛЕЮ БОРИСА ЯКОВЛЕВИЧА ЭЙФМАНА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ РОССИИ... КРАСНАЯ ДОРОЖКА И ЦВЕТУЩИЕ ЧЕРЕШНЕВЫЕ ДЕРЕВЬЯ УКРАШАЮТ ВХОД В ТЕАТР... ГАСТРОЛИ ТРАДИЦИОННО ПРОВОДИТ ФЕСТИВАЛЬ «ЧЕРЕШНЕВЫЙ ЛЕС».

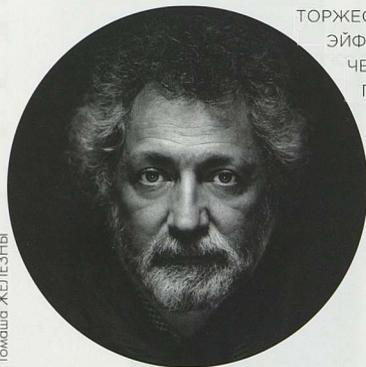


Фото Томаша ЖЕЛЕЗНЫ

И начнем наш разговор с благодарности устроителям за ежегодный показ в Москве премьер Санкт-Петербургского театра Бориса Эйфмана. Своеобразный отчет знакового хореографа включал премьеру балета «Страсти по Мольеру, или Маска Дон Жуана» и ставший бестселлером спектакль «Анна Каренина», и вечер балета, посвященный юбилюру.

Концерт вылился в грандиозное блистательное действие, где мастерство создателя и героя – режиссера – позволило в один вечер зрителю представить

квинтэссенцию произведений автора последних лет: «По ту сторону греха», «Евгений Онегин», «Красная Жизель», «Чайковский. Pro et Contra», «Чайка. Балетная история», «Реквием» и «Мой Иерусалим», «Русский Гамлет», «Страсти по Мольеру, или Маска Дон Жуана», «Роден, ее вечный идол», «Анна Каренина», «Мусажет» (Посвящение Баланчину), определивших сформировавшийся стиль уникального авторского театра Бориса Эйфмана.

Да, сегодня это театр – феномен творца, к которому он шел более 44 лет. Путь признания непрост. Сегодня театру помогает государство, крупнейшие фирмы и известные продюсеры. Для тех, кто был свидетелем начала его пути, это особенно радостно. Сегодня это – сцена Большого театра, строительство своего, школа с прекрасным зданием и самобытной программой. А 44 года назад мы присутствовали на репетициях в темном спортивном зале, где занавес отделял репетиционные площадки от детской тренировки по фехтованию. Любопытные мальчишки периодически забегали на

чужую территорию. А в зале начинающего коллектива у артистов почему-то то на руках, то на ногах, то на спине мелом были отмечены крестики, и на наш вопрос Борис Яковлевич ответил, что его артисты пришли с разного рода травмами, и он стремится учесть это при создании хореографического текста.

Это давно, а ныне – сегодняшняя блестящая труппа, скажем так, ансамбль солистов (среди которых – яркие ведущие, способные выдержать сложнейшую по насыщенности эйфмановскую хореографию), преданных мастеру и владеющих единым стилем автора-хореографа. Потому вечер юбилея подарил зрителю праздник торжества магии театра – феномен театра Бориса Эйфмана.

Наши поздравления юбиляру и пожелания еще много лет так же, как в юности, выбегать на поклон на сцену. Навстречу ликующим аплодисментам публики. Мастеру и его уникальной труппе.

С Юбилеем – праздником искусства!

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Гала-концерт к 75-летию Бориса Эйфмана (Александринский театр, 27.07.2021)

Фото Евгения МАТВЕЕВА



Сцена из балета «Страсти по Мольеру, или Маска Дон Жуана»
Фото Евгения МАТВЕЕВА



Борис Эйфман: ПУТЬ ПОИСКОВ

Балетмейстер Борис Эйфман много лет является одной из самых значительных фигур отечественного музыкального театра. Его имя ставят рядом с ведущими деятелями мировой хореографии. Эйфмана знают, ценят и уважают коллеги-профессионалы. Он широко известен и почитаем среди простых зрителей. Покоренные смелостью сценических решений и оригинальной пластикой, они с неизменным восторгом принимают его спектакли.



Мария Абашова. «Анна Каренина»
Photo by Souheil Michael Khoury

Удивительным образом в деятельности Бориса Яковлевича сочетаются полярные вещи: способность успешно руководить и оставаться при этом творцом; принадлежность к элитарному балетному искусству и умение сделать его близким массовому зрителю; дар быть модным и актуальным и при этом сохранять верность себе и своим ценностям. Эйфман соединяет традиционное построение спектаклей, классическую режиссуру и новаторство хореографического стиля, свободу интерпретаций выбранных сюжетов.

Творческое путешествие Бориса Яковлевича длиною в несколько десятилетий впечатляет и включает в себя создание собственного – крайне востребованного – коллектива, постановку ряда авторских балетов, основание школы и открытие Детского театра танца. Официальных регалий и почета у балетмей-

стера также хватает. В этом году Борис Яковлевич Эйфман отмечает 75-летний юбилей. Есть повод обобщить достижения нашего выдающегося современника.

Что бы ни говорили и ни писали о творчестве Эйфмана, один факт несомненен: он создал узнаваемый пластический язык, основанный на неоклассической хореографии, подпитанный современными стилями, акробатикой и фантазией творца. За годы постановочной работы мастер отточил почерк до блеска: это экспрессивная танцевальная каллиграфия, полная внутренней энергии и своеобразной, постмодернистской красоты. Эйфман требует от своих артистов невероятной координированности, гибкости и выразительности, а также идеального владения всеми классическими па, которым он придает особый излом, меняя их форму и акценты.

Танцевальным языком, созданным Эйфманом, говорят герои его психологических балетных драм. Постановщик по-своему осмыслил истории жизни императора Павла I и Екатерины Великой, Ольги Спесивцевой, Анны Карениной, Онегина и Татьяны, Родена и многих других реальных и вымышленных личностей. Борис Эйфман обладает талантом выражать через тело артиста и движение – внутренние переживания героя, жизнь его души. Монологи страдающего Чайковского, влюбленной Анны Карениной или творящей Камиллы Клодель, – маленькие шедевры балетного искусства. Отдельных высот Эйфман достиг в сочинении дуэтов, в которых головокружительно сложные поддержки и акробатические трюки сочетаются с эмоциональным «диалогом» между героями: будь то Чекист и Спесивцева, Чайковский и его Двойник, Мольер



Анастасия Игоревна СМЕРНОВА. Балетный критик, историк балета. Публиковалась в журналах «Балет», «PRO Танец», «Балет ad libitum», в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Является автором книги «Мастера русской хореографии», а также литературным редактором и составителем ряда книг о танце.

и Донна Анна. Оттеняют и дополняют основной конфликт спектаклей Эйфмана массовые сцены, в которых есть все, говорящее о мастерстве хореографа: рисунки, динамика, пластическое разнообразие.

Нельзя не отметить подход Бориса Эйфмана к музыкальному оформлению своих балетов. Он тонко и умело комбинирует классические сочинения Чайковского, Рахманинова, Бетховена, Берлиоза, Малера, Равеля – так, чтобы моменты лирических переживаний героя сменялись буйством или весельем толпы, любовные дуэты перетекали в оживленные массовые эпизоды, реальный мир превращался в мистику или фантазмагорию. Эффект получается сильный: на зрителя водопадом впечатлений обрушиваются яркая хореография, берущая за душу музыка, динамично развивающийся сюжет, актерское искусство танцовщиков.

Здесь проявляется еще одна сторона многогранного таланта Бориса Эйфмана: он создает насыщенные драматургически и визуально спектакли, в которых танец – это важная, но отнюдь не единственная выразительная составляющая. Учено и «работает» все: индивидуальности артистов, музыка, костюмы, сценография.

Труппа Бориса Эйфмана – это настоящий «бренд» и, думается, – предмет отдельной гордости балетмейстера. Артисты балета со всего мира стараются попасть в прославленный коллектив. Удаётся это лишь единицам, которые становятся частью уникального творческого организма, ведомого строгим, смелым и талантливым вдохновителем. За годы существования театра сменилось несколько поколений ведущих солистов, каждый из которых сделал свой вклад в его развитие и репертуар, помог хореографу воплотить те или иные образы и идеи. Вспомним Валерия Михайловского, Альберта Галичанина, Игоря Маркова, Юрия Ананяна, Елену Кузьмину, Нину Зимевец, Олега Маркова. Сегодня Борис Эйфман ставит на таких выдающихся и преданных ему танцовщиков как Олег Габышев, Любовь Андреева, Мария Абашова, Сергей Волобуев. Энергия, упорство, трудоспособность Эйфмана, его умение мотивировать своих артистов и соратников поистине впечатляют.

В числе многих талантов Бориса Яковлевича есть способность меняться вместе с эпохой, в которую он живет.

Удивительно, насколько тонко чувствует мастер «токи времени» и соотносит их со своими собственными устремлениями. В 1990-е годы в «Чайковском» и «Красной Жизели» Эйфман вывел на сцену интересных публике исторических персонажей с перипетиями их творческой, личной и внутренней жизни. Затем наступила «литературная» эпоха: Эйфман представил миру балетных «Онегина» и «Анну Каренину», – успех был триумфальным. В 2000-е – хореограф стал склонен к космополитизму. Появились балеты «Роден. Ее вечный идол», «Up&Down» (по роману «Ночь нежна» Фитцджеральда), «Эффект Пигмалиона», «Страсти по Мольеру, или Маска Дон Жуана». Между новыми названиями то и дело возникали свежие версии более ранних постановок. В афише театра значатся получившие новую жизнь «Онегин», «Чайковский», «Русский Гамлет». Отдельной строкой в репертуаре театра Бориса Эйфмана стоит философский спектакль «Братья Карамзовы», также переделанный мэтром несколько лет назад. Иногда тяга Эйфмана к переделке своих старых работ вызывает вопросы и сомнения. Но, думается, Борис Эйфман – один из тех деятелей балетного театра, чей профессиональный статус, заслуги и репутация позволяют их обладателю делать парафразы на темы собственного творчества. Зачастую новые редакции еще громче заявляют о художественном кредо автора.

В завершающемся театральном сезоне Эйфман осуществил многое вопреки ограничениям «эпохи пандемии». Было организовано несколько поездок по России, проведена серия традиционных летних спектаклей в родном Петербурге и в Большом театре. Также весной 2021 года состоялась премьера новой работы мэтра – «Страсти по Мольеру, или Маска Дон Жуана». Несмотря на известные трудности, новая постановка собрала зал и заслужила традиционные для петербургских «гастролей» Эйфмана овации. Спектакль показал, что мастер по-прежнему в силах; он размышляет, сочиняет, живет искусством танца.

Слава и признание, буквально «преследующие» Бориса Яковлевича и возрастающие на протяжении десятилетий, не могут быть ни случайными, ни незаслу-

женными. Невероятная энергия творца, любовь к искусству, мудрость и знание человеческих душ – ведут Бориса Эйфмана по его пути и неуклонно возносят на профессиональный Олимп. Он поставил десятки талантливых спектаклей; организовал и вывел на международный уровень труппу, считающуюся одной из сильнейших в мире; открыл школу танца, конкурирующую со старейшими хореографическими училищами нашей страны. Борис Эйфман – по сути, единственный в России, кто смог создать успешный авторский балетный театр и поддерживает его деятельность много лет при любых обстоятельствах и условиях. Сегодня он – один из флагманов современного театрального искусства, прославляющий русский балет – со знанием дела, творческим энтузиазмом и увлеченностью, заслуживающими самого искреннего восхищения.

Е. Анушенкова
и О. Габышев.
«Страсти по Мольеру,
или Маска Дон Жуана»
Фото Евгения MATBEEBA



АБЫЗОВА ЛАРИСА ИВАНОВНА – кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.. Одна из ведущих балетных критиков Санкт-Петербурга. Автор множества книг о балете и бесчисленного количества статей.



Кимин Ким – Сололор. «Баядерка»

Фото Натальи РАЗИНОЙ



БЕНЕФИЦИАНТ ПРИЕХАЛ НА СЛОНЕ

В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ XXIX МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «ЗВЕЗДЫ БЕЛЫХ НОЧЕЙ» В ИЮЛЕ ОКАЗАЛСЯ ЩЕДР НА БАЛЕТНЫЕ БЕНЕФИСЫ. ПРОШЕЛ ГАЛА-КОНЦЕРТ ЗВЕЗД В ЧЕСТЬ ЮБИЛЕЯ ПЕДАГОГА ЛЮДМИЛЫ КОВАЛЁВОЙ; 20-ЛЕТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОТМЕТИЛИ ВИКТОРИЯ ТЕРЁШКИНА И ЕКАТЕРИНА КОНДАУРОВА. В ЭТОМ РЯДУ ЕЩЕ ОДИН ГЕРОЙ – КИМИН КИМ – БЫЛ САМЫМ МОЛОДЫМ, ЕГО ТВОРЧЕСКИЙ ВЕЧЕР 18 ИЮЛЯ БЫЛ ПОСВЯЩЕН 10-ЛЕТИЮ ЕГО РАБОТЫ НА СЦЕНЕ ТЕАТРА.

Премьер балетной труппы 29-летний Кимин Ким родился в Сеуле, где учился в Корейском национальном университете искусств. Юноше повезло: его учителями стали известные петербургские танцовщики Владимир Ким и Маргарита Куллик. Благодаря им Кимин оказался на сцене Мариинского театра: сначала – стажером, с 2012 – солистом, с 2015 – премьером. С тех пор у него появились преданные поклонники, восхищающиеся виртуозной техникой и высокими прыж-

ками артиста. Репертуар Кима огромен и продолжает прибавляться новыми работами с современными хореографами. Танцовщик имеет многочисленные победы на международных балетных конкурсах, получил престижный приз «Душа танца» – в номинации «Звезда» – журнала «Балет» (2015).

Программа творческого вечера была составлена с размахом, долгим показом разносторонние таланты Кимины Кима, его умение танцевать практически во всех жанрах. Классическое наследие Мариуса Петипа было представлено вторым актом «Баядерки», советский балет – финальным актом «Легенды о любви» Юрия Григоровича, неоклассика воплотилась Pas de deux Джорджа Балanchина на музыку Чайковского, современная западная хореография – дуэтом из «Парка» Анжелена Прельжокажа, современная хореография Востока – номером «Печаль» Сина Ёнджуна. Обойденным остался только Михаил Фокин, хотя его балеты есть в репертуаре танцовщика.

Явление героя вечера публике было весьма эффектным – на свой бенефис под овацию поклонников Ким Кимин въехал на слоне. В целом же первое отделение, заявленное как «II акт из балета «Баядерка», смотрелось странно. Нет, Солор – Ким – прыгал, как всегда высоко, и Гамзатти – Олеся Новикова – не подвела. Но занавес упал сразу после grand pas! Вероятно, Никию исключили, чтобы она своей смертью не испортила настроение праздника. Или решили не напрягать бенефицианта по части актерского мастерства, ведь сыграть душевные муки – при появлении баядерки – и отчаяние – после ее смерти – очень непросто. Словом, впервые в истории Солор и Гамзатти счастливо поженились, и зрители, радостно вздохнув, пошли в буфет.

Пожалуй, ближе всего по амплуа Кимину пришлось два контрастных дуэта: чувственный из «Парка» с партнер-

Кимин Ким – Солор «Баядерка»
Фото Михаила Вильчука



шей Викторией Терёшкиной и бесстрастное Pas de deux Джорджа Балanchина на музыку Чайковского, с Марией Хоревой.

Номер «Печаль», на музыку Брета Андерсона, южнокорейского хореографа Сина Ёнджуна в исполнении Кима Кимины хорошо показывает разность западной и восточной культуры. В нашем понимании печаль – эмоция спокойная, грустная. Ёнджун наделяет танцовщика энергичными жестами, динамичными комбинациями. Артист отчаянно бьется на полу, резко вскакивает, финальная поза с кулачком, выброшенным в сторону зрительного зала, больше говорит о стремлении бороться, чем печалиться.

Понятно, что виновнику торжества нужны были передышки между номерами. В дивертисменте таковыми стали «Соло» Ханса ван Манена на музыку Иоганна Себастьяна Баха в слаженном исполнении Филиппа Стёпина, Ярослава Байбордина и Максима Зенина, панадерос из «Раймонды» и Grand pas classique Виктора Гзовского на музыку Обера в исполнении Анастасии Матвиенко и Семёна Чудина. Статус Кима требовал именитых участников. Премьер Большого театра Чудин был единственным представителем гостей.

Заклучал вечер акт из «Легенды о любви», названный в программке почему-то вторым. На самом деле – это третий акт из спектакля, идущего на сцене Мариинского театра. Успех с Кимом (Ферхад) заслуженно разделили Виктория Терёшкина (Мехменэ Бану) и Екатерина Осмолкина (Ширин). Хореография третьего акта, где разрешаются все драматические коллизии спектакля, позволила Кимину показать богатую палитру состояний персонажа. Тоску по любимой Ширин, явившейся в грезах на фоне кордебалета, оплицетворяющего желанную воду, он передает с нежностью и грустью. В картине видений Мехменэ Бану герой полон страсти. Сложные силовые поддержки этого дуэта особенно удались Терёшкиной и Киму. Сцены «наяву», где кульминацией становится вариация Ферхада, показывают самоотверженную решимость героя расстаться с любимой и исполнить свой долг перед людьми.

Народные массы возносят Ферхада как распятого Христа. Впрочем, здесь он смотрится не только как идущий на подвиг Ферхад, но и бенефициант Кимин Ким. Эффектная концовка творческого вечера.

Лариса АБЫЗОВА
Фото предоставлены автором

Кимин Ким. «Печаль»
(хореограф Син Ёнджун)



ДЕСЯТИЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ



Клима Клима - Ферхад. «Легенда о любви»

Свой десятилетний юбилей работы на сцене Мариинки отметил один из самых ярких танцовщиков наших дней – Кимин Ким. Я не буду подробно останавливаться на его биографии, скажу одно: в самом начале своей учебы в балетной школе в Сеуле он встретился с педагогами из России, приехавшими на работу в Корею. Это были экс-премьеры Мариинского театра: Маргарита Куллик (любимая ученица легендарной Наталии Михайловны Дудинской) и ее муж Владимир Ким. Эта встреча и стала решающей в становлении уникального дарования. При возвращении замечательных педагогов в Петербург, в Мариинский театр, их воспитанник приехал в Россию. За прошедшие 10 лет Кимин покори

лел речь, да и вообще о понятии «красота», от которой сердце заходится.

В первом акте была представлена картина свадьбы из балета Минкуса «Баядерка», со всем антуражем этого действия, правда без присутствия Никии и ее знаменитого танца с корзиночкой. Вместо этого, для большего эффекта в гранд па была введена кода Солора (которой в спектакле нет), и это произвело ошеломляющее впечатление на зрителя, так как «козлы по кругу» были исполнены феерически. Я не поклонник этого движения в классическом балете, тем более в этом гранд па, да и не уверен,

ку Бретта Андерсона в хореографии Сина Ёнджуна. Хореография номера очень интересная, очень своеобразная и очень эмоциональная. Обнаженный торс танцовщика очень ярко подчеркивал его уникальные возможности «актерского тела», передающего любые эмоциональные всплески человека. Апофеозом 2-го отделения

явился знаменитый дуэт из балета «Парк» Прельжожака на музыку Моцарта. Партнершей Кимина в этом номере была Виктория Терёшкина.

Надо сказать, что я видел этот дуэт бесчисленное количество раз в великолепном исполнении и сначала достаточно скептически отнесся к Кимину и Вике. Мне казалось, что для их индивидуальности это очень эротично, слишком темпераментно, да и достаточно откровенно. Но когда это состоялось, я несколько секунд сидел просто оцепеневший, перед моими глазами пронеслось «торнадо» всепоглощающей любви и безудержной страсти, какой-то невероятный фонтан испепеляющих эмоций. Зрительный зал просто буйствовал, как на стадионе.

ПОСЛЕДНЯЯ ЧАСТЬ ПРОГРАММЫ СОСТОЯЛА ИЗ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОГО АКТА БАЛЕТА АРИФА МЕЛИКОВА «ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ». ЭТОТ АКТ САМЫЙ ТРУДНЫЙ ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ ПАРТИИ ФЕРХАДА, ДВА ОГРОМНЫХ ДУЭТА С ГЛАВНЫМИ ГЕРОИНЯМИ И ВАРИАЦИЯ. ПАРТНЕРШАМИ КИМИНА ВЫСТУПИЛИ ВИКТОРИЯ ТЕРЁШКИНА (МЕХМЕНЭ БАНУ) И ЕКАТЕРИНА ОСМОЛКИНА (ШИРИН).

Оба труднейших дуэта были исполнены очень эмоционально, абсолютно безупречно с точки зрения техники, хотя дуэт с Мехменэ Бану невероятно сложен и с актерской стороны, и с точки зрения невероятных поддержек. К огромному сожалению, вариацию Кимин выпустил, думаю, что физических сил уже просто не хватило. У меня, как у зрителя, достаточно подготовленного, уже в середине вечера сердце сжималось при мысли, как он это все выдержит. Слава Богу, и не просто выдержал, а еще и с полным блеском победил.

Игорь ПАЛЬЧИЦКИЙ

В спектакле «Лебединое озеро»



балетный Олимп не только в Санкт-Петербурге, а и во всей России. Думаю, не ошибусь, если скажу, что и в мире.

Вечер нашего героя состоял из трех огромных актов. Осилить в один вечер такую программу – это просто подвиг Геракла. При этом, за 3 часа нескончаемого виртуозного танца не сделал ни единой помарки, ни на миллиметр. Все блестяще виртуозно, фантастически музыкально, предельно элегантно, академично, в настоящей Питерской манере, к тому же показал себя великолепным партнером, не допустив ни единой помарки в подержках. Мне очень хочется отдельно сказать о его фантастически музыкальном теле, все движения как бы вытекают одно из другого, создается впечатление, что они переплетаются в единое целое, создавая какой-то совершенно волшебный букет, от которого глаз не оторвать. Мы сегодня, к огромному сожалению, уже привыкли, когда на сцене царят танцовщики, мало похожие на посланцев Терпсихоры – скорее на борцов с полей Олимпийских игр. Главная задача у них – убить наповал сидящих в зале зрителей трюками, достойными цирковой арены; при этом, всю «подготовительную работу» выставляют на показ. О какой уж кантилене танца тут может

быть так необходимо – лишней раз прилагать такие усилия, чтобы еще раз подчеркнуть фантастическую природу и выучку Кимина, – это уже давно ни для кого не секрет.

Второе отделение началось с па де де Баланчина на музыку Чайковского. Исполнение было великолепным, предельно музыкальным, каждое движение сверкало, как бриллиант, переливаясь из одного в другое. После паузы, заполненной другими выступлениями, был исполнен современный номер «Печаль» на музы-



ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

ПРИМИТЕ СЕРДЕЧНЫЕ ПОЗДРАВЛЕНИЯ ПО СЛУЧАЮ 40-ЛЕТИЯ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»!

Отмечая этот юбилей, мы не можем не вспомнить человека, который стоял у истоков создания этого авторитетнейшего отечественного периодического издания, посвященного искусству балета: выдающуюся балерину, легендарного человека, народную артистку СССР Раису Степановну Стручкову. После окончания своей сценической карьеры в Большом театре Раиса Степановна все свои жизненные силы, талант, энергию – направила на становление и развитие журнала «Советский балет».

Уважаемая Валерия

Иосифовна! Спустя 15 лет Вы стали главным редактором, учредили приз «Душа танца», и в течение четверти века им были удостоены многие выдающиеся деятели культуры и искусства.

Сегодня мы поздравляем лично Вас и творческий коллектив журнала «Балет» со славным юбилеем и благодарим за благородное служение искусству балета.

От имени коллектива Московской государственной академии хореографии, Ректор – М.К. Леонова, народная артистка Российской Федерации, лауреат премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор

ВОЗМОЖНОСТЬ СТАТЬ ПЕРВЫМИ

ПОВОДОМ ДЛЯ БЕСЕДЫ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА НАШЕГО ЖУРНАЛА ВАЛЕРИИ УРАЛЬСКОЙ И РЕКТОРА МОСКОВСКОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ МАРИНЫ ЛЕОНОВОЙ СТАЛА ОДНА ИЗ ДОСТАТОЧНО НОВЫХ, НО ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНЫХ ОБЛАСТЕЙ РАБОТЫ ПРОСЛАВЛЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ. ЭТО СОЗДАНИЕ НЕСКОЛЬКИХ ФИЛИАЛОВ АКАДЕМИИ, БЛАГОДАРЯ ГЕОГРАФИЧЕСКОМУ РАСПОЛОЖЕНИЮ КОТОРЫХ МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ОХВАТИЛА ТЕРРИТОРИИ С КРАЙНЕГО ВОСТОКА ДО КРАЙНЕГО ЗАПАДА НАШЕЙ СТРАНЫ.

– **Марина Константиновна, расскажите, как возникла идея создания филиалов?**

– На этот вопрос можно ответить цитатой: «Президент Российской Федерации Владимир Владимирович Путин в своем послании Федеральному собранию от 1 марта 2018 года поставил задачу запустить программу создания в регионах культурно-образовательных и музейных комплексов. Они будут включать в себя концертные залы, театральные, музыкальные, хореографические и другие творческие школы, а также выставочные пространства». Так что, создавая эти филиалы, мы выполняем поручение Президента.

Первый город, который естественным образом был нам предложен, потому что именно там строится филиал Большого театра, это Калининград, где мы и начали создавать свою школу.

Затем нам передали школу во Владивостоке, которая существует уже 5 лет. На одном из совещаний, которое проводил Владимир Владимирович в Калининграде, губернатор Кемеровской области Сергей Евгеньевич Цивилев выступил с инициативой построить подобный культурный комплекс и в столице Кузбасса. Так мы открыли третий филиал в Кемерове.

– **Отличаются ли программы образования?**

– Образовательные программы не отличаются. Все наши школы – филиалы Московской академии хореографии, и мы реализуем один образовательный стандарт – государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности «Искусство балета». Филиалы будут готовить труппы Калининградскому театру, Кемеровскому театру и Приморской сцене Мариинского театра во Владивостоке.



Выступление на Приморской сцене Мариинского театра учащихся Филиала МГАХ во Владивостоке
Фото Геннадия ШИШКИНА

Выступление учащихся Филиала МГАХ
в Калининграде на сцене Большого театра
в балете «Коппелия» (Амуры)
Фото Дамира ЮСУПОВА



стоке. Хочу сказать, что задуманный проект (а я в нем, разумеется, участвовала – в его балетной части) – это грандиозное сооружение, которое построят нам в ближайшее время. Недавно меня пригласили в Кузбасс на празднование 300-летия, куда я съездила посмотреть на строительство. Это впечатляет и очень радует! Все три комплекса будут абсолютно одинаковые – в Калининграде, Кемерово и Владивостоке.

– Кто преподает в хореографических училищах в других городах?

– Педагогический костяк в каждом филиале – это наши выпускники магистратуры. Например, художественный руководитель и педагог, которые поехали в Кемерово. Это самая молодая школа, там у нас есть подготовительное отделение, которое работает один год, а в этом году набрали первый балетный класс. Пока мы занимаемся на базе института культуры, за что я очень благодарна ректору КемГИКа, Александру Викторовичу Шункову. Но нам обещают, что в этом году, уже после первой четверти мы переедем в свое здание. В Калининграде, я думаю, это произойдет к Новому Году, надеемся на скорое завершение строительства. Что касается нас, мы очень честно выполняем свои обязательства. Все наши дети одеты в балетные костюмы, нас очень хорошо финансирует Министерство культуры в этом направлении. Мы

купили автобус для детей Владивостока, потому что школа располагается на острове Русский, а театр на материке, и для того, чтобы попасть из одного здания в другое, нужно проехать два моста. Приобрели музыкальные инструменты в балетные залы и для обучения детей музыке. Та же история и с остальными филиалами.

Калининградские дети пока обучаются у нас, и уже в прошлом сезоне они выступили на сцене Большого театра в балете «Коппелия», выходили на сцену вместе с артистами Большого театра.

Дети из Владивостока в прошлом году должны были приехать к нам на выпускной концерт (если бы он состоялся) и исполнить мазурку и полонез в «Пахите» вместе с московскими учащимися. А пока они танцуют во Владивостоке на Приморской сцене, участвуют во всех спектаклях.

Все филиалы зарегистрированы, имеют лицензию на образовательную деятельность, так что мы абсолютно «законные» и очень ждем своих помещений.

– Какие возможности открывают перед воспитанниками филиалов их принадлежность к МГАХ?

– Во-первых – это возможность стать первыми. Как когда-то первые выпускники «классов театрального танцевания» стали первыми артистами Петровского (Большого) театра, так

же наши новые воспитанники имеют возможность стать первыми артистами трупп театров в своих городах. У нас сейчас нет распределения, каждый учащийся имеет право выбора, поэтому перспективы у них еще больше. Но жизнь покажет, я думаю, что нужно сплавить тот город, в котором живешь.

– У этих детей будет возможность перейти потом в Московскую академию?

– По конкурсу в Московскую академию могут поступить все. Мы никого не ограничиваем. У нас во всех школах конкурс, не только в нашей. Поэтому дети из любых других городов могут к нам поступить, но все-таки знаете, есть такая поговорка: «Где родился, там и пригодился».

– Есть ли у вас совместные проекты?

– Конечно, у нас есть совместный проект – это «Сириус». Дети из Владивостока должны были в прошлом году поехать туда на летние мастер-классы. Не поехали по той причине, что началась пандемия коронавируса, которая нам очень сильно испортила все планы, в том числе – повлияла на скорость строительства. В этом году там удалось побывать калининградским учащимся. Московская государственная академия хореографии является экспертной организацией по подбору кадров в «Сириус».

Хочу рассказать, что «Сириус» — это тоже проект президента, президентский образовательный центр, но это не тот пионерский лагерь, в который могут поехать все. Это центр для одаренных детей. Там занимаются музыканты, и художники, и физики, и химики — это совершенно уникальное место, которым руководит Елена Владимировна Шмелева, очень образованный и интересный человек, хороший организатор, она понимает, что делает, как это должно быть, как все нужно построить. Я была там не один раз и разговаривала с ней, мне очень все нравится! Сейчас как раз строится такое арт-помещение, где будут располагаться музыканты, добавятся балетные залы, несмотря на то, что они там уже есть. В попечительском совете — Светлана Захарова, наша прима-балерина, которая тоже этим проектом занимается, стоит во главе.

«Сириус» — это образовательный центр только для российских детей. Замечательно, когда дети из регионов имеют возможность попасть на занятия к лучшим педагогам, допустим, к нашим, московским. В качестве наставников туда приезжают такие выдающиеся деятели, как Владимир Малахов, Игорь Колб... Это — звезды мирового балета. Они дают мастер-классы и делают программы с разными сменами. Для одаренных детей, которые там обучаются, важна подобная школа мастеров. В конце каждой смены обязательно проходит гала-концерт, и поверьте, они производят очень сильное впечатление своим профессиональным и художественным уровнем.

На нас лежит задача подбора педагогических кадров, московские педагоги ездят туда преподавать классический

танец, исторический, народно-сценический, грим, наши балетоведы читают лекции по истории балета, то есть, мы полностью обслуживаем этот центр в плане образовательной деятельности в области хореографического искусства, преподаем все наши специальные и общепрофессиональные дисциплины.

— Планируете ли вы открытие новых филиалов?

— Ну, вы теперь понимаете, что чтобы открыть филиал, нужно особое распоряжение! К тому же, ведь у нас есть много городов, где существуют музыкальные театры, и при них есть свои школы. Это в каждом случае определенный почерк, определенные, уже сложившиеся традиции. Я совершенно не считаю, что их нужно порушить, чтобы выстроить где-то еще какие-то филиалы. Нет, я этого не планирую. Мне кажется, что у нас достаточное количество хореографических училищ, которые работают при театрах. Кстати, в тех регионах, где сейчас открылись наши филиалы, раньше не было школ. Прекрасно работают новые директора, я очень ими довольна. Недавно я летала в Калининград, смотрела показательные выступления наших программ дополнительного образования и присутствовала на наборе детей в первый класс. Было очень интересно.

— А педагоги туда едут?

— Да. Пока везде по 2-3 педагога, и на данном этапе больше не нужно. Но по 15 человек из Москвы я туда вряд ли наберу. Поэтому уже в этом году мы приняли к себе из этих регионов на целевое обучение педагогов, кото-

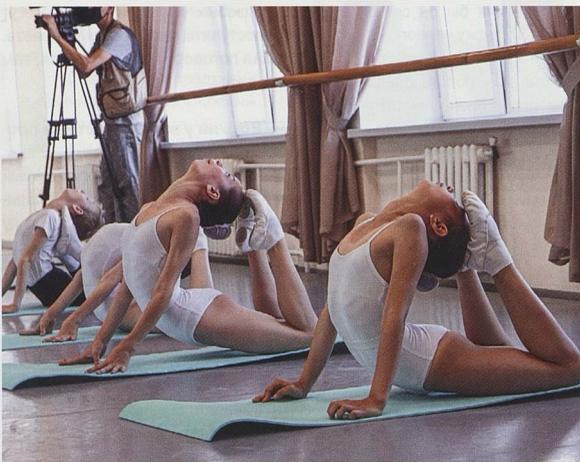
рые имеют среднее профессиональное образование, работают в детских школах искусств. Из института культуры Кемерова нам прислали очень хорошую студентку, которая специализируется на современной хореографии. Мы будем обучать местных педагогов, давать им высшее образование, прививая почерк московской балетной школы. Это целевые наборы, основанные на трехсторонних договорах между нами, самими педагогами и теми, кто их направляет. То есть, они будут учиться у нас и возвращаться работать домой.

Вы знаете, когда я в последний раз была в Кемерове, видела место, на котором будет стоять театр, поразились, какая там красота! Город преобразился, расцвел, я его просто не узнала, там прекрасная природа, построили замечательные новые дома. Строится огромный театрально-образовательный комплекс, будет выставочная галерея, театральный институт, который будет готовить кадры для театра, для города. И конечно, это будущие рабочие места для местных жителей.

В рамках проекта Министерства индустрии и торговли «Талантливые люди» мы проводим мастер-классы для всех регионов страны, для училищ и детских школ искусств. Эти лекции читают наши педагоги, и я очень довольна своими сотрудниками, благодарна, что они умеют работать в любых условиях — и в режиме онлайн в том числе — что они быстро перестроились и научились всему, когда мы, как и вся страна, работали в удаленном режиме.

Московская Академия реализует все программы по направлению «Хореографическое искусство».

Филиал МГАХ в Кемерове на занятиях по программам дополнительного образования

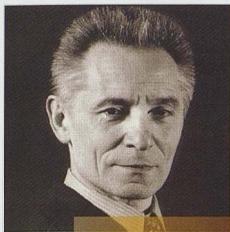


В 2019 ГОДУ МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ ПЕРВОЙ В НАШЕЙ СТРАНЕ ВОШЛА В ПРЕДМЕТНЫЙ РЕЙТИНГ «ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА» ВЕДУЩЕГО МИРОВОГО АНАЛИТИЧЕСКОГО АГЕНТСТВА «КЬЮЭС» (QS) — ОДНОГО ИЗ ТРЕХ САМЫХ АВТОРИТЕТНЫХ РЕЙТИНГОВ УНИВЕРСИТЕТОВ В МИРЕ, ИМЕЮЩЕГО НЕОБХОДИМУЮ ПРЕДМЕТНУЮ НАПРАВЛЕННОСТЬ ДЛЯ ВУЗОВ ИСКУССТВ.

Для вхождения в рейтинг необходимо обладать высокой академической репутацией и востребованностью у работодателей. Подобное признание позволяет повысить авторитет учебного заведения, расширить возможности развития международного сотрудничества и конкурентные преимущества на рынке образовательных услуг.

Фото предоставлено Московской государственной академией хореографии

КОЛЛЕКТИВУ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»



**УВАЖАЕМЫЕ ВАЛЕРИЯ
ИОСИФОВНА,
ЧЛЕНЫ РЕДКОЛЛЕГИИ ЖУРНАЛА
«БАЛЕТ»,
ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Примите наши самые искренние и тёплые поздравления с 40-летним юбилеем журнала «БАЛЕТ», единственного в нашей стране периодического профессионального издания, освещающего и анализирующего состояние, тенденции и направления развития танцевальной культуры.

Вы затрагиваете очень широкий круг проблем этого замечательного жанра искусства: сохранение его лучших традиций, богатого исторического наследия; освещение взглядов и предвидений его дальнейшего существования и развития в современном мире – с его быстро меняющимися критериями, подходами и ценностями.

БОЛЬШАЯ ЗАСЛУГА ВАШЕГО ИЗДАНИЯ - В ОТСТАИВАНИИ ВЕЛИКИХ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ, важной просветительской работе среди юного поколения танцовщиков – через выпуск специального издания для детей. Ваша подвижническая деятельность получила широкую известность и благодарность в профессиональной среде хореографической общественности нашей страны, да и многих зарубежных стран также. С вашим изданием сотрудничают многие известные и авторитетные представители хореографического искусства различных стран, исполнители, педагоги, балетоведы, критики, искусствоведы.

Вы являетесь основным изданием мирового конкурсного движения. Вам есть чем гордиться, вы прошли большой и славный путь по красивой, но непростой дороге классической и современной хореографии, и надеемся, что этот путь будет продолжаться долго – на благо прекрасного искусства Терпсихоры!

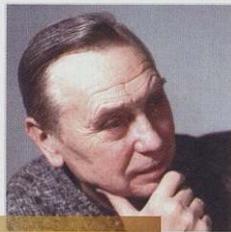
ЖЕЛАЕМ ВАМ ДОБРОГО ЗДОРОВЬЯ, ПРОЦВЕТАНИЯ И УСПЕШНОГО ПРОДОЛЖЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЖУРНАЛА, БЛАГОПОЛУЧИЯ И УДАЧИ!

С уважением и надеждой на дальнейшее сотрудничество на благо Великого искусства Танца!

*Президент
Международной Федерации балетных конкурсов,
балетмейстер Большого театра России, народный артист СССР
Юрий Григорович*

*Генеральный директор
Международной Федерации балетных конкурсов,
Залуженный деятель искусств России
Сергей Усанов*

Москва, ноябрь 2021 года



О ТОМ, КАК СДУЛ ПЫЛЬ С ШЕКСПИРА

КОНСТАНТИН БОГОМОЛОВ

СДЕЛАНО ЭТО БЫЛО НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗКАЛЬНОГО ТЕАТРА ИМ. НАРОДНЫХ АРТИСТОВ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО В СПЕКТАКЛЕ ПОД НАЗВАНИЕМ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА». НАЧНЕМ С ТОГО, ЧТО К ШЕКСПИРУ ЭТО НЕ ИМЕЛО ОТНОШЕНИЯ. ТАК КАК РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА, А ТАКЖЕ ИХ ПЕЧАЛЬНАЯ СУДЬБА ВОСПЕТА МНОГИМИ. И ИМЕННО ЭТИ ИМЕНА ВСТРЕЧАЮТСЯ В РАЗНЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ НЕ ОДНАЖДЫ (ТОЛЬКО НЕ В РОССИИ). ДА, ИМЯ ШЕКСПИР, СЛАВА БОГУ, НЕ УПОМИНАЕТСЯ.

Елена Соломинко – Джульетта и Герман Борсай – Ромео
Фото Светланы АББАКУМ



Вопрос лишь в том, что Сергей Прокофьев вдохновлялся при создании партитуры Ромео и Джульетты именно Шекспиром. И, как теперь модно, действие происходит в наши дни. *ГДЕ?* Капулетти (имя сохранено) – олигарх. У него фабрика. Ромео беден. *АНТИТЕЗА ЗАЯВЛЕНА.* У него погибла на фабрике сестра, а умирающая мать оставила пустую квартиру и завещание – работать. У него есть друзья. Один из них – Меркуцио (*У ШЕКСПИРА, ЗАМЕТИМ, ПОЭТ, ШУТНИК И ВОДХОВЕННЫЙ ОПТИМИСТ*) – торгует наркотиками. Пусть будет так. Все это мы узнали из титров на задней стене декорации (как, впрочем, и все остальные события в дальнейшем). Так бывало в XIX веке. Не доверять же восприятие хореографического языка зрителю! Другие герои также носят свои традиционные имена. Но... Так Тибальд – генерал (*ПОХОЖЕ ИЗ СИЛОВИКОВ*). Любит

он жену Капулетти. Прекрасно! «В то время, как муж занимался делом, они занимались телом» (*ТАК УЗНАЕМ МЫ ИЗ ТИТРОВ*). Бал у олигархов Черный. Джульетта и Ромео встречаются (титры: «Ты мне нравишься!» «Ты мне тоже!») На балу, как дань гендерной идее, мужчины в длинных бледно-розовых юбках, а женщины в изящных мужских костюмах. Есть и дискотека, на которой Джульетта «отрывается». Затем ее дуэт с Ромео. Потом титры о том, что «ее тело тоскует по Ромео». Есть в спектакле и няня с Востока (*ПОЧТИ КАК У НАС*), то ли Японка, то ли Филиппинка. Она ходит только на пальцах и, как следует из титров: «советует девочке разделять секс и замужество».

Спускается крест, оповещающий о том, что это храм. А в нем (*ИМЯ СОХРАНЕНО*) Лоренцо. Танец втроем означает венчание. Далее титры сообщают, что отец хочет счастья дочери, а дочь хочет счастья себе. И соглашается на свадьбу

с аристократом Парисом (*ИМЯ СОХРАНЕНО*). Еще одна прекрасная идея из титров: предложение зрителю закрыть глаза и представить себе, как Джульетта бежит через город в храм, (*ВИДИМО, ДЛЯ ЗНАЮЩИХ, ВСПОМНИТЬ ЗНАМЕНИТЫЙ БЕГ ГАЛИНЫ УЛАНОВОЙ В ОДНОИМЕННОМ БАЛЕТЕ ИЛИ ФИЛЬМЕ-БАЛЕТЕ*), а в храме, как мы узнаем из титров, Джульетта признается, что любит Ромео. И Лоренцо предлагает ей «жабу забыть». В это время Ромео мечется, думая о Джульетте. Что лучше было бы убить ее, чем спать с ней (титры). Их дуэт отвергает подобную мысль. И вновь Парис (титры). С ним Джульетта груба, но дает согласие на брак, а сама принимает нечто (титры: «слизь жабы» замедляет биение сердца). Ромео, видя «мертвую» Джульетту, страдает, но потом понимает (титры), что его могут обвинить в убийстве, и убегает (*ОЧЕНЬ СОВРЕМЕННО*). Но это не первая смерть. Сценой ранее гибнет от рук генерала Тибальда «бог снов», как зовут Меркуцио, заставившего его принять наркотик. Генерал танцует (титры: «он всегда танцует, когда убивает»), и у него отрывается тромб. Умирает Тибальд на глазах любовницы. Танцующая группа ангелов, пробуждение Джульетты, решившей, что (титры: «все это был сон»), и она соглашается на свадьбу с Парисом. Но это не финал. Периодически в спектакле появляется пара, где-то дублирующая дуэт Ромео

и Джульетты. Значится под именем «он и она» Они и завершают повествование.

Все это лишь описание действия в моем восприятии. *А ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ* – слова о хореографе. В рамках заданного Максим Севагин сумел языком классического танца создать музыкальные и пластически тонкие тексты, говорящие о его способностях, как хореографа с собственным видением.

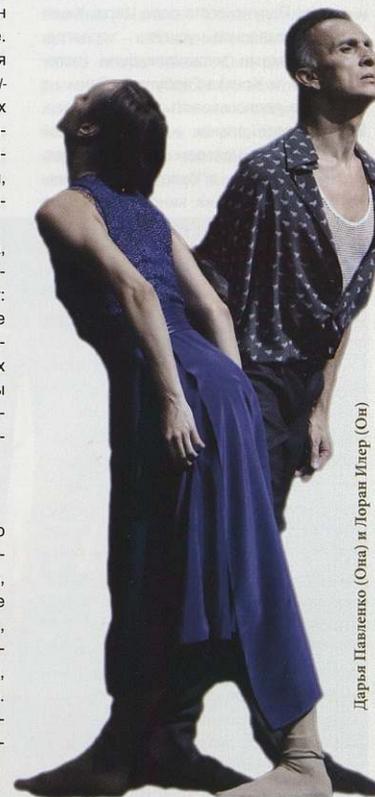
И В ЗАКЛЮЧЕНИИ. Сцена театра, если она предоставляется, выдерживает все. Время же покажет, что победит: духовно-нравственное начало, воспетое не упомянутым Шекспиром, или новомодное отражение вполне бытовых потребностей тела. Только хотелось бы извиниться перед Сергеем Прокофьевым, многозначным и символично возвышенным.

P.S.

Возможно ли создание балетного произведения на похожую тему? Почему нет. Ведь театр отражает жизнь, а у нас есть и олигархи, и неверные жены, и наркоторговцы, и дискотека, и не всегда счастливо складывающиеся судьбы молодых пар, и поиски пути, и неоднозначные решения этих судеб. Все это есть, а значит, возможны варианты сценариев, но... это другая музыка, другая хореография и другая сцена.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Поклоны
Фото Светланы АББАКУМ



Дарья Павленко (Она) и Лоран Илер (Он)
Фото Светланы АББАКУМ



РОЗАНОВА Ольга Ивановна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Ее перу принадлежит более 400 печатных работ – монографии, статьи в российских и зарубежных научных журналах и сборниках.

КОНЕК. МЕССЕРЕР-2

МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТР ОСУЩЕСТВИЛ ОЧЕРЕДНОЕ ВОЗОБНОВЛЕНИЕ ЗАБЫТОГО БАЛЕТА. НА СЕЙ РАЗ ИМ СТАЛ «КОНЕК-ГОРБУНОК» НА МУЗЫКУ РОДИОНА ЩЕДРИНА В ПОСТАНОВКЕ АЛЕКСАНДРА РАДУНСКОГО. И, КОНЕЧНО ЖЕ, СЕЙ ТРУД ВЗЯЛ НА СЕБЯ КРУПНЕЙШИЙ СПЕЦИАЛИСТ ПО ЭТОЙ ЧАСТИ МИХАИЛ МЕССЕРЕР.

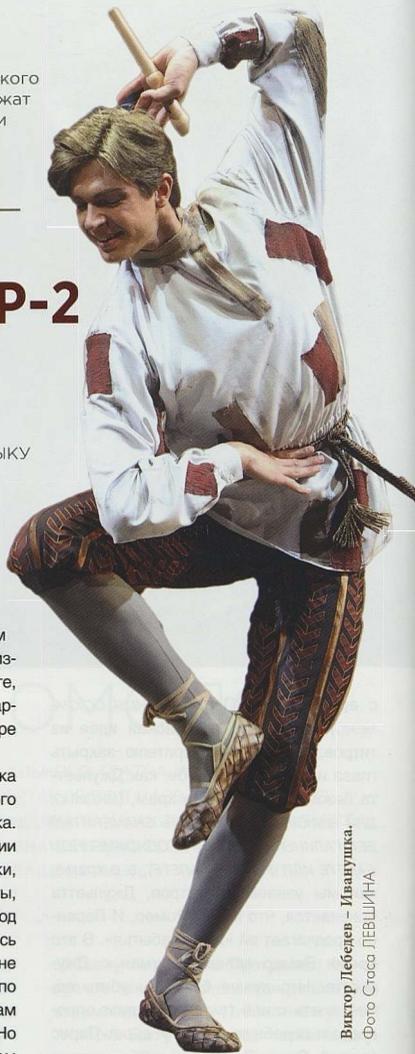
Благо, по спектаклю Большого театра (1960) – вскоре после премьеры – был сделан кинофильм с участием Майи Плисецкой, Владимира Васильева и самого Радунского в роли Царя. Кинопланка позволила усилить хореографию приемами мультипликации (полеты Ивана и Конька-Горбунка). Этим не преминул воспользоваться и Мессерер. В результате возник новый на нашей сцене жанр – назовем его кинобалет. Не нужно путать с балетом, изначально рассчитанным на кино съемку. В не столь далекие времена кинобалеты были весьма популярны (назовем лишь «Анюту», «Галатею» и «Чалплинаниу»). Но в последние годы этот синтетический жанр исчез. Мессерер восполнил пробел, но уже на балетной сцене.

Проблема пера было недавнее возобновление «Золушки» композитора Сергея Прокофьева – хореография Ростислава Захарова 1945 года, где атмосферу сказки во многом создавали видео-проекции. Вот и сейчас постановщик привлек соавторов по работе над «Золушкой», известных мэтров: сценографа Вячеслава Окунева и видео-художника Глеба Фильштинского. Теперь их доля в общем деле заметно увеличилась, потребовав кропотливой работы. Ее начали загодя в специально оборудованной студии. Мультипликацию, примененную в фильме 1960-го, заменила цифровая техника, позволившая изобразить непосредственных участников спектакля. Важной задачей было найти необходимое цветовое и стилистическое единство между неподвижной театральной декорацией и движу-

щейся кинопроекцией, а также между танцевально-пантомимным и экранным действием. «Арбитром» в спорах, неизбежных в любой творческой работе, выступал Мессерер. О достигнутой гармонии можно было судить на премьере 2 сентября.

Уже красочный занавес-заставка с изображением сказочного русского города предвещает атмосферу праздника. Но вот вступает оркестр, где в бушевании звуков слышатся трещотки, свистульки, рожки и прочие народные инструменты, и праздник начинается. Оживает и город на занавесе, словно вы приближаетесь к нему и замечаете парящую в вышине огненную чудо-птицу. Также – словно по волшебству – оживет, приблизится к вам и изба, где обитают герои сказки. Но главное чудо свершается ночью в чистом поле, где Иванушка, чтоб не уснуть, считает звезды на небе. Внезапно налетает вихрь такой силы, что не только трава, – деревья к земле пригибаются. Это светопредставление устраивает скачущая по пшеничному полю волшебная кобылица. Но и Иван – не промах: сумел ее оседлать, усмирить, да еще получить в подарок двух золоторылых коней и верного друга, забавного Конька-Горбунка.

Но нужно ли пересказывать с детства всем знакомую сказку? Нашей задачей было показать, как органично театральное действие, разыгранное актерами, соединяется с киноэффектами. Но главное еще впереди: полеты Ивана на Коньке-Горбунке – с проплывающими под ними лесами, горами, городами; погружение в море-океан –



Виктор Лебедев – Иванушка.
Фото Стаса ЛЕВШИНА

со спящими рядом жителями водных глубин. Особенно активно балет и кино взаимодействуют на дне морском. На сцене разворачивается танцевальный дивертисмент подводных обитателей. А вместе с ними – наверху, внизу, сбоку – плавают «настоящие» рыбы и медузы. При этом никто никому не мешает, а картина получается фантастическая.

Мессерер полностью воспроизвел хореографию Радунского, но кое-что добавил. Например, во втором акте выверен рисунок и образность композиции кордебалета. Теперь 24 танцовщицы облачены в великолепные оранжевые пачки жар-птиц и сверкающие головные уборы. Сцена Царь-девицы – в обрамлении огненного кордебалета, вкупе с тридцатью двумя фуэте балерины – становит-

ся танцевальной кульминацией балета. Однако в третьем акте ее оспаривает не менее колоритный дивертисмент, по форме напоминающий па д'ансамбль. Мессерер воссоздал па де трау Морской царевны с Кораллами, существенно усилил их вариации и коду. В довольно сложном адажио, целиком построенном на неопытных подержках, запоминается горизонтальный полет Морской царевны на руки партнера и беспрюжный трюк – ее же «двойная рыбка». Пока артисты переводят дыхание после трудного номера, танцуют стайки прелестных Золотых рыбок и напористых Морских коньков (их сплошь прыжковый номер значительно усложнил Мессерер). А затем отдохнувшие Кораллы вдвоем исполняют виртуозную вариацию. В динамичной коде к основным исполнителям присоединяется группа медуз и водорослей, до тех пор служившая живой декорацией. Не удержался и Иван, пустился в пляс, выдав для такого случая замысловатое коленце: присядку с выходом в пируэт. Особенно здесь отличился Виктор Лебедев: глубоким – до пяток – плие с молниеносным выбросом ноги.

Но концертном обитателем моря в честь Ивана классический репертуар балета еще не исчерпан. В финале – преобразившийся в царевича Иван танцует с Царь-девицей па де де, насыщенное всевозможными тур де форсами. На основе классики решен и образ Конька-Горбунка, поставленный на танцов-

щицу-трагедии. Юркая изящная лошадка перебирает пуантами-копытцами, доказывая свое жизнелюбие игривыми прыжками и турами. А наряду с классикой балет изобилует народными танцами: несколькими русскими и даже цыганским. Значительное место отведено пантомимным сценам, причем весьма занимательным, лаконично и точно обрисовывающим характеры персонажей: Ивана, его братьев, бояр, Коношого и особенно Царя. Труппа Михайловского прекрасно справляется и с танцами, и с игровыми сценами.

На премьере главные роли с блеском исполнили Анастасия Соболева – несколько загадочная красавица, не сразу открывающая душу Иванушке, и Виктор Лебедев, доказывающий незаурядность своего обаятельного героя головокружительным танцем. В другом составе – чистосердечный и скромный Иван Никиты Четверикова вначале тушевался перед роскошной, по праву уверенной в своей неотразимости Царь-девицей Анжелины Воронцовой. Но, став с ней вровень к концу балета, его Иван-царевич дал волю сдерживаемой прежде удали. Подряд четыре двойных содебаска, затем круговые шене и вся комбинация повторяется еще раз в стремительном темпе – на такое мало кто способен!

Неунывающий шустрый Конек удался Анне Кулигиной и Веронике Марковой. Труднейшее подводное па де трау без единой помарки исполнили Светла-

на Бедненко, Никита Четвериков, Павел Савин, в другом составе – Ирина Перрен, Виктор Лебедев и Иван Зайцев. Можно поздравить Савина: недавно принятый в театр, он не потерялся среди опытных прим и премьеров труппы.

В любой сцене приковывал к себе внимание Царь Марата Шеминуова, но не из-за двухметрового роста, а в силу актерского таланта. Его герой не похож на туповатого Царя создателя роли Радунского. Этот самодур так упоен собой, так убежден в своей исключительности, что напоминает великовозрастного дитя, и потому вызывает снисходительное сочувствие. К тому же, Шеминуов надежен человеческим обаянием, а это редчайшее качество магнетически действует на зрителей. Хорош и подобострастный до самоуничтожения Коноший в трагике Александра Омара, скупыми жестами очертившего тип беспринципного и коварного царедворца.

Феерическая зрелищность, столь же феерическое звучание оркестра под управлением Павла Сорокина, тщательная воссозданная Мессерером хореография (ассистенты постановщика – Анна Разенко и Евгений Попов) и мастерство артистов – обеспечили забытому спектаклю новую жизнь. Она должна быть долгой и счастливой. Во всяком случае, возрожденный «Конек» порадует детей всех возрастов и их родителей, напомнив – а кого-то заставив перечитать – гениальную сказку Петра Ершова.



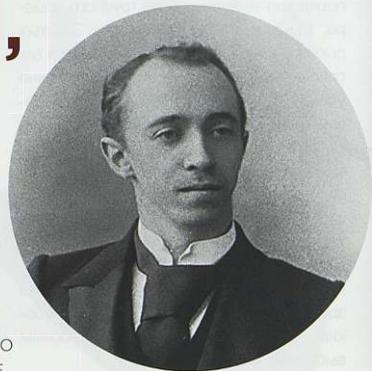
Сцена из балета.
Царь — Марат Шеминуов
Фото Стаса ЛЕВШИНА



МОДЕСТОВ ВАЛЕРИЙ СЕРГЕЕВИЧ – трудно перечислить все звания и достижения этого человека: член Союза писателей, Союза театральных деятелей, Союза журналистов; член редакционного совета издательства «Художественная литература», редколлегий журналов «Балет» (БАК) и «Планета Красота». Человек творческий, он автор большого числа публикаций по различным вопросам литературы, культуры, искусства, образования и книгоиздания, а также переводов художественной литературы с албанского, болгарского и английского языков.

БЫТЬ ПЕРВЫМ, НАХОДЯСЬ В ТЕНИ

ТЕМА ЭТА В ИСТОРИИ ИСКУССТВ НЕ НОВАЯ, НО ОТТОГО НЕ ПЕРЕСТАЮЩАЯ ВЫЗЫВАТЬ ЖИВОЙ ИНТЕРЕС. В НАШЕМ СЛУЧАЕ – ПРИЧИН ТОМУ МНОГО, ВКЛЮЧАЯ ЛИЧНОСТНЫЕ КАЧЕСТВА ПЕТЕРБУРЖЦА АЛЕКСАНДРА ГОРСКОГО (1871-1924), ВСТАВШЕГО У РУЛЯ БАЛЕТА БОЛЬШОГО ТЕАТРА В ТРИДЦАТЬ С НЕБОЛЬШИМ ЛЕТ И СФОРМИРОВАВШЕГО ЕГО НЕПОВТОРИМЫЙ МОСКОВСКИЙ СТИЛЬ НА МНОГИЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ ВПЕРЕД.



Александр Алексеевич Горский

Виртуозный танцовщик, изобретательный хореограф, талантливый педагог, – Горский вошел в историю балета скорее как реформатор, чем революционер, стремящийся крушить кумиров прошлых лет, хотя и говорил о непрекращающейся борьбе; как талантливый, постоянно ищущий экспериментатор; как художник, на десятилетия опередивший время в своих не до конца реализованных идеях и планах.

Мягкий, мечтательный, поэтический, с балетным воображением, неконфликтный, он – по мнению однокашников по Петербургскому театральному училищу – мог быть непреклонно стойк в вопросах искусства. Однако именно это качество природы ученика старших классов – а потом солиста балетной труппы Мариинского театра – от внимания благоволившего ему Петипа поначалу как-то ускользнуло. Мэтр не сомневался, что имеет в лице талантливого танцовщика преданного последователя, но именно Горский начал перестраивать с таким трудом воздвигнутый им величественный храм балета.

Петипа приходил в восторг от исполнительского дара своего ученика. Говорят, однажды на репетиции балета-феерии «Волшебные пилюли»,

в котором Горский вдохновенно исполнил танец Домино, Петипа вскопчил с места и, не дав ему закончить, закричал на своем плохом русском языке на весь зал: «Прэлестно! Прэлестно! Какой прэлест!» – К Горскому-хореографу подобные эпитеты Петипа не применил ни разу.

А будущий реформатор, не ведая о своем предназначении, с одинаковым успехом исполнил классические, народно-характерные танцы и пантомимные роли, а в свободное от репетиций и спектаклей время много читал, посещал рисовальные классы Академии художеств, совершенствовал свои музыкальные знания.

Разносторонне талантливый, он одинаково свободно владел кистью и карандашом, а также мог дирижировать оркестром, да так хорошо, что сам Глазунов доверял ему оркестровые репетиции своих балетов.

Еще в училище Горский увлекся системой записи танцев, которую разработал не доживший до тридцати лет артист кордебалета Владимир Степанов. Тщательно изучив эту танцевальную нотацию, Горский стал убежденным ее последователем и пропагандистом в Петербургском Театральном учи-

лище, где он с 1896 года преподавал. По воспоминаниям ученицы Горского, будущей звезды Парижских сезонов Тамары Карсавиной, воспитанники не любили этих уроков и называли их – из-за сложности записи и расшифровки хореотекстов – «кабалистической абра-кадаброй».

В 1899 году по этой системе выпускники училища разучили и показали на сцене Михайловского театра первый самостоятельный балет Горского «Клоринда – царица горных фей», поставленный тогда еще в канонах Петипа. Хотя реформаторские ушки уже кое в чем проглядывали, что заставило многоопытного Мариуса Петипа настояться. Иметь рядом молодого энергичного хореографа, который рассуждает о необходимости реформирования балетного театра, в планы стареющего мэтра не входило.

Решение проблемы пришло само собой: необходимо отправить Горского в «деревню, в глушь», то есть в Москву в «жутко провинциальный», по мнению столичных снобов, Большой театр, куда он – с помощью всё той же судьбоносной для него хореозаписи – удачно перенес балетные шедевры Петипа «Спящую красавицу» и «Раймонду».

Работы молодого балетмейстера заинтересовали московскую публику, дотоле предпочитавшую оперу; балетные артисты почувствовали, что способны на многое под руководством Мастера; театральная администрация радовалась увеличивавшимся сборам, а Горский понял, что в Москве, где Художественный театр и Опера Мамонтова, с их «сценической правдой жизни», смело сокрушают отжившие каноны, где создается новое искусство, – можно дать волю своей танцевальной фантазии.

К счастью, о последнем Петипа не догадывался, поэтому поддержал предложение директора Императорских театров Теляковского перевести Горского в Москву на должность сначала режиссера, а потом и балетмейстера Большого театра.

Мэтру в голову не могло придти, что буквально через полгода Горский нарушит сложившуюся традицию переноса столичных, то есть его, Петипа, балетов в Москву и представит почтенной публике своего «Дон Кихота» (1900), в котором опробует некоторые из реформаторских идей.

Горский стремился к цельному, логически стройному спектаклю, где соблюдалась бы верность эпохе, стилю и национальному колориту. Главным новшеством его «Дон Кихота» стало живописное – стилизованное под Испанию – оформление Коровина и Головина. Кроме того, кордебалет больше не выступал в раз и навсегда установленном порядке и не располагался симметричными группами, а каждый исполнитель, включая миманс, имел свою сценическую задачу. Артисты существовали на сцене по законам драмы, и танцы рождались непосредственно из стихии сценического действия. Горский ловко переключал внимание зрителей с солистов на кордебалет и обратно.

Москвичам яркий, зрелищный спектакль молодого хореографа пришелся по душе, а скандальные отзывы критиков о якобы разрушенных Горским основах классического балетного театра лишь подогрели интерес к спектаклю, усилив кассовый ажиотаж.

Петипа, приехавший вместе со столичными театральными чиновниками на премьеру, отказался переносить новую постановку в Петербург, но директор Теляковский, на дух не переносивший, как он говорил, «несносного старика», решил иначе. И «Дон Кихот» Александра Горского был поставлен на сцене Мариинского театра (1902).

Правда, московского успеха спектакль не имел: петербургская критика и консервативная часть публики расценили постановку как недостойную «любительницу», оскорбляющую сцену Мариинского театра. Положение спасли многочисленные поклонники блиставших в партии Китри балерин: Кшесинской, Павловой, Карсавиной, Гельцер...

Позже, с неизменным успехом, Горский перенёс на московскую сцену балеты «Лебединое озеро», «Конёк-Горбунук» – со специально придуманной для темпераментного, выразительного Михаила Мордкина ролью Раба – и «Жизель», превратив ее первый акт в бытовую драму, где пантомимные мизансцены почти полностью вытеснили танец, нарушив тем самым поэтическую условность действия. Кроме того, в «сцене сумасшествия» Жизель не ограничивалась танцем и пантомимой, а смеялась во весь голос, так что публика Большого театра замирала от ужаса. Голос в балете до Горского не использовал никто.

Другие балеты наследия – «Дочь фараона», «Баядерка» и «Корсар» – Горский представлял как бессловесные драматические спектакли с танцами. На фоне красочных декораций Константина Коровина он разворачивал невиданные зрелища, изобилующие эффектными мизансценами, изобретательными танцами, виртуозными постановочными трюками. У нас они позже получили развитие в спортивных парадах, а вот на Западе, где внимательно следят за конъюнктурой зрительских интересов, зрелища стали основой всех видов шоу. Сегодня балетные шоу являются определяющей тенденцией развития современного балетного театра, вытесняя или подменяя традиционные спектакли.

Посвятив большую часть творческой жизни воссозданию чужих произведений, Горский мечтал воплощать на сцене не малопонятные, а порой и примитивные либретто, а сюжеты, достойные драматического театра. Это могло, по его мнению, в корне изменить балет, влить в его классические вены свежую кровь импрессионизма, живой народной пластики, великой художественной литературы, наполнить энергией современной жизни. Так на московской сцене появились два многоактных спектакля Горского: «Дочь Гудулы» – по мотивам романа Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери» (1902) и «Саламбо» – по мотивам одноименного романа Гюстава Флобера (1910), которые прожили короткую, полную разгромной критики жизнь.

Балетами их называть можно лишь условно, так как определяли их не танцы, раскрывающие внутренний мир персонажей, их чувства и мотивы поступков, а близкая драме пантомима и живописное оформление Коровина, которое было столь красочным, что порой отвлекало от происходящего на сцене. Нечто подобное можно было наблюдать в наши дни в балете Мариинского театра «Щелкунчик» (2001), блестяще оформленным Михаилом Шемякиным. Декорации, костюмы и буафория изобретательного художника буквально удивляли, восхищали и завораживали, затмевая танцы хореографа Кирилла Симонова, делая их попутчиками, а не двигателями действия.

Беспорно положительным в этом спектакле стал опыт организации жанровых сцен (мистерия в зале суда, праздник шутов на Гревской площади, события на «улице чудес», divertissementный балет «Время» на пиру в замке Гондольорье), который через тридцать лет был использован балетмейстером Вайноненем при постановке народных сцен в балете «Пламя Парижа».

Хореография «Саламбо», добрую половину балетного сюжета которой занимали сцены народных масс, была достаточно эклектичной. Задолго до появления «неоклассики» Горский пытался соединить классической и современной танцы в умело поставленных ансамблях и дуэте Саламбо и вождя наемников Мато. Вместо традиционных адажио и вариаций хореограф предложил «вольный диалог» – сплав танца и пантомимного действия, который передавал встречу двух разных характеров, но равных по силе личности. Критики считали, что в психологическом плане постановка Горского безупречна, мимика балерини Гельцер в партии Саламбо возвысилась до истинного трагизма, а сцену смерти Мато в исполнении «героического танцовщика» Мордкина приходил смотреть сам Шаляпин, дабы изучить и использовать ее пластическое решение.

Подобный психологический ход был тогда принципиально новым в создании хореографического образа, но перспективным, что подтвердила практика последующих лет (опыты драмбалета, например).

Хореограф-реформатор Михаил Фокин, которого объединяло с Горским уважение к Московскому Художественному театру – как средоточию сценического реализма – и «отрицание рутинности, косности и предрассудков старого балета», высоко

оценивал вклад Горского в обогащение им характерного танца в балетных спектаклях, в подготовку актеров, способных жить в образе, в создание действенных ансамблей и массовых сцен. Однако он решительно не принимал «варварской», как он считал, переделки классических произведений. Фокин был убежден, что необходимо создавать новое, а не разрушать старое.

Балет «Саламбо» стал рубежом в творчестве Горского. Больше хореограф не ставил многоактных мимодрам, сосредоточившись на малых формах.

В декабре 1913 года в Большом театре состоялась премьера сразу трех одноактных балетов Горского в декорациях Коровина: «Шубертiana», divertissementный «Карнавал» и тонкая стилизация норвежского фольклора «Любовь быстра!» на музыку «Симфонических танцев» Грига. Гвоздем программы и ее украшением бесспорно была Екатерина Гельцер.

Творческие отношения Горского и Гельцер, пробовавшей себя в разных жанрах, но отставившей классический танец, во многом определяли атмосферу в московской труппе. Влиятельным вмешательством всевластной примы отчасти объясняется поповинчатость некоторых реформ Горского.

По мнению писательницы Валерии Носовой, автора книги «Балерины», Гельцер считала Горского очень талантливым человеком, новатором в искусстве. Она соглашалась с балетмейстером, когда он стремился к исторически верным декорациям, в каждом из спектаклей

умело включал в действие кордебалет, тщательно разрабатывал пантомимные сцены; однако в обилии драматического действия в ущерб классическому танцу балерина видела сложность и главный просчет молодого хореографа.

«Вы чрезмерно увлекаетесь реалистической пантомимой, Александр Алексеевич, говорила Гельцер, почитаете ее главным направлением в балете, и забываете о старом хореографическом наследии. Вот откуда ваши некоторые ошибки, дорогой».

Горскому принадлежит первый опыт создания «белого балета» («Вальс-фантазия» на музыку М. Глинки), он первым в мировом театре вынес жанровое определение музыкального произведения в названии балетного спектакля – «Пятая симфония Глазунова» (1916), где он вопреки названию и ожиданию танцевальной симфонии продолжал драматизацию танца на материале симфонии. Многие его хореографические находки были столь удачными, что их и сегодня можно найти в «Раймонде», «Жизели», «Лебедином озере»... Например, виртуозного шута в 1-м акте «Лебединого» придумал Горский.

Хореограф-новатор был еще и мастером исторических реконструкций. Его танцевальные образы восставшего Карфагена, Древнего Египта, античного Рима, загадочной Индии были полны танцевальных находок. Изломанная пластика, резкие угловатые движения, чувственные позы и дуэ-

ты, облегчающие костюмы, танцы босиком или в сандалиях – всё это было для балетного театра тех лет непривычно, вызывающе, дерзко.

Но не будь подобных экспериментов Горского, возможно, по-другому сложилась бы творческая судьба двух знаменитых советских реформаторов танца – Касьяна Голейзовского, успевшего поработать с Горским, и Леонида Якобсона, легендарный «Спартак» которого – очевидный наследник сразу двух балетов Горского: «Саламбо» и «Евника и Петроний» (по «Камо грядеши?» Сенкевича).

Хореограф-реформатор Горский вписал яркую главу в историю русского балета – московского, в частности, – оказал влияние на творчество многих крупных московских артистов (Е.В. Гельцер, М.М. Мордкин). Работая в качестве педагога в театре и в Московском театральном училище, он воспитал не одно поколение танцовщиков (В.А. Каралли, С.В. Фёдорова, А.М. Мессерер).

Судьба в целом была благосклонна к Горскому, давая шансы, которые он не всегда использовал. Слишком много в его жизни не осуществилось.

«Когда ж дошло до дела, то кончилось вот чем: большое стало малым, а малое – ничем...» Эти грустные строки стихотворения Генрика Ибсена «Планы», которые хореограф Александр Горский предположил одному из последних своих балетов «Любовь быстра!», лучше всего, на мой взгляд, характеризуют его жизненный путь и творческую судьбу.



Балетмейстер Большого театра, педагог Московского хореографического училища Александр Горский (в центре) и Асаф Мессерер (слева) в балетном классе



ДОРОГАЯ ВАЛЕРИЯ ИОСИФОВНА И РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»!

СЕРДЕЧНО ПОЗДРАВЛЯЮ ВАС — И ВСЕХ ВЕРНЫХ ЧИТАТЕЛЕЙ И ЦЕНИТЕЛЕЙ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» — С 40-ЛЕТИЕМ ИЗДАНИЯ!

С САМЫХ ПЕРВЫХ ВЫПУСКОВ ЖУРНАЛ ЗАРЕКОМЕНДОВАЛ СЕБЯ КАК УНИКАЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ ОБ ИСКУССТВЕ ТАНЦА, практически единственное на всем пространстве Советского Союза, и за время существования стал настоящей летописью балетной жизни в России. Как для профессионалов, так и для любителей, журнал «Балет» — источник передового теоретического знания о хореографии — будь то классической, современной или даже народной — и собрание справедливой критики. Особенно ценна поддержка, которую журнал оказывает деятелям искусства балета: учрежденный редакцией приз «Душа танца» неоднократно присуждался педагогам и солистам Мариинского театра. Желаю журналу процветания, а его авторам — нескончаемого вдохновения! Мы благодарны вам за то, что вы продолжаете быть сердцем огромного танцевального сообщества, сформированного вокруг журнала «Балет» 40 лет назад.

**С уважением,
Юрий Валерьевич Фатеев,
руководитель балетной труппы Мариинского театра**

«**Балет - это искусство молодости души И ТЕЛА.** Язык, понятный людям всего мира. Язык с национальными особенностями, не нуждающийся в переводе.

Красноречивое молчание, которое говорит иногда больше, чем тысячи слов. Которое делает музыку зримой. Которое увлекает и волнует зрителя.

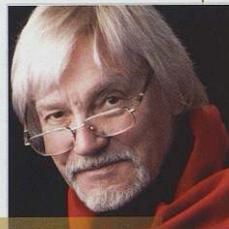
Может поэтому артистам танцевального искусства необходимо где-то выговориться, обсудить достоинства и недостатки друг друга, услышать похвалу критиков и знатоков балета. Или стараться объяснить непонятое ими. Что поможет в этом и станет красочной, увлекательной площадкой, объединяющей все направления в искусстве танца? Конечно, журнал! Свой! Собственный! Рассказывающий об истории и настоящем замечательного искусства, открывающий новые имена, воздающий должное великим и интересным личностям и учащий жить в творчестве!

Таким задумывался журнал «Балет». И таким старался быть все сорок лет своего существования. Эти годы не всегда были легкими в его жизни — разными. Как, впрочем, и жизнь любого творческого человека. И сейчас, вспоминая людей, его создававших, хочу сказать огромное спасибо тем, для кого журнал «Балет» был любимым делом.

СОРОК ЛЕТ ЖИЗНИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» — СОРОК ЛЕТ НЕПРЕРЫВНОГО ТРУДА НЕСКОЛЬКИХ ПОКОЛЕНИЙ АРТИСТОВ ИЗ САМЫХ РАЗНЫХ ТЕАТРОВ. Профессия танцовщиков — олицетворение легкости, красоты, здоровья и сил. Журнал «Балет» — зеркало, отражающее прошедшее, настоящее, размышления и мечты о будущем.

И сегодня я поздравляю журнал с этим юбилеем и желаю ему оставаться молодым на долгие-долгие годы! А всем его читателям и любителям искусства танца — получать радость от общения с ним.

Ваш Владимир Васильев, народный артист СССР



КОТЫХОВ ВЛАДИМИР ЛЬВОВИЧ – искусствовед, журналист, балетный критик. С первых номеров журнала «Балет» является его постоянным автором. 5 лет работал заместителем главного редактора. Автор книг о балете. Ведущий авторских рубрик «Отражения» и «Имя в истории».



Тамара Карсавина
в костюме по эскизу
Наталии Гончаровой



НО, ВСЕ ЯСНЕЕ ПЛАМЕНЕЯ,
ЗЛАТИТСЯ СЛОВО «КРАСОТА»

ТАМАРА КАРСАВИНА

«Выступления Тамары Карсавиной с ее партнером Петром Владимировым меня потрясли. В антракте растерянная мама не знала, как унять своего рыдающего ребенка. Каждое движение Карсавиной воспринималось мной не умом, не сердцем, а обнаженными нервами. Как струна, они отзывались на все оттенки ее танца, на малейшее колебание ее рук. Во мне все словно таяло вместе с ней, когда в шопеновском «Вальсе» ее белые тюники растворялись в воздухе, мягко подброшенные Владимировым. Легко-легко душа ее отрывалась от земли и, казалось, не знала падения. Теперь, чтобы определить ее танец словами, тогда мне неизвестными, скажу: он был метафизическим. Тогда я это ощущала, но определить, конечно, не могла».

Поэтический отзыв балерины Нины Тихоновой на выступление Тамары Карсавиной в Берлине в 1920-м году. И думается, не только поэтический, но и определяющий искусство Тамары Карсавиной.

Становление и первые успехи Тамары Карсавиной были связаны с русской балетной школой, как балерина и артистка она воспитана петербургским театральным училищем и Мариинским театром. Но есть и иная Тамара Карсавина – воспитанная Русскими сезонами и Русским балетом Сергея Дягилева. Муза дягилевского театра, танцевавшая в балетах Михаила Фокина, Леонида Мясина, Вацлава Нижинского. Но и это не всё. Ее облик стремились запечатлеть выдающиеся художники. Поэты посвящали ей вдохновенные поэтические откровения.

И что-то интересное из воспоминания Матильды Кшесинской: «Весной

1902 года вышла из Театрального училища очаровательная Тамара Карсавина, красивая, талантливая, простая и бесконечно милая. На училищном спектакле перед выпуском не было ни Государя с Императрицей, ни всей Царской семьи, как это было в 1890 году, когда я выходила из училища. Был только один Великий Князь Владимир Александрович. По окончании представления он подошел ко мне и сказал, что я должна взять Карсавину под свое покровительство. Она ему очень понравилась. Я так любила Великого Князя, что его желание было для меня равносильно приказу, но Карсавина была так хороша и талантлива,

что ни в каком моём покровительстве не нуждалась».

«Простая, милая» пишет Кшесинская. Думается, ей можно верить, и эти слова Кшесинской можно отнести и к воспоминаниям Тамары Карсавиной «Театральная улица». Где Тамара Карсавина проста, трогательна и доброжелательна. В ее письме – та простота, которая соединяется с благородством. Она рассказывает об училище, первых успехах на сцене Мариинского, друзьях, артистах и педагогах, которыми восхищалась. Ее же педагогом, еще до училища стал папа, первый танцовщик Мариинского театра и педагог Платон Карсавин. С трогательной любовью



Тамара Карсавина - Жизель

пишет она и о маме, и о брате Льве, будущем известном религиозном философе. Пишет и о бедности, в которой они жили. Но из бедности вышли и другие выдающиеся русские артисты, восхищавшие мир своим танцем Вацлав Нижинский, Анна Павлова.

Еще до окончания первого сезона в Мариинском Карсавина выступила в ведущей партии в балете «Пробуждение Флоры». Балерина рассказывает, как работала над этой технически сложной партией. Вспоминает и о том страхе, который на нее обрушился перед выходом на сцену. Пишет и о горячем приеме, устроенном зрителями, несмотря на ее «провал», как считала артистка. И приводит ироничный отзыв на дебют, написанный Константином Скальковским: «Балетоманы вооружились биноклями: сидя на самом кончике

Тамара Карсавина – Коломба.
Балет «Карнавал»



кресел, они наклонялись вперед, чтобы не упустить из поля зрения люк, расположенный в самой глубине полусвещенной сцены. Крышка люка открывается, и перед публикой возникает юная танцовщица. Она робко делает первые шаги, все взоры устремлены на нее, все восторженно любят ее движениями

и несравненной грацией юного фавна, ее византийскими глазами, выразительными руками... Было бы преждевременным выносить окончательное суждение о даровании этой танцовщицы. Она подает блестящие надежды – и время очень забавно наблюдать за поведением публики, в особенности публики галерки, при появлении ее фаворитки... Прием, устроенный молодой танцовщице в вечер ее дебюта, вылился в непрерывное «браво» – начиная с выхода на сцену и вплоть до финала. Зал уже аплодировал ей, прежде чем она начала танцевать. А когда взволнованная дебютантка смазывала пируэт, аплодисменты удваивались...»

Надежды Тамара Карсавина оправдала, а любовь публики и галерки, и аристократической, и богемной, – всегда будет сопровождать артистку. Хотя критики отмечали, что ей так и не удалось в совершенстве овладеть техническими сложностями ведущих партий в таких балетах, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», но ее исполнение Никии в «Баядерке» пользовалось фантастическим успехом. Так случилось, что именно «Баядерка» стала и прощанием Карсавиной с Мариинским театром и российскими зрителями. «...14 мая 1918 года состоялся последний спектакль «сезона». Шла «Баядерка», балет, который очень любил публика. Овацции, устроенные в тот вечер зрителями, были в диковинку даже выдавшему виды Мариинскому театру. Я пользовалась огромным успехом, и крупнейший критик того времени писал, что мое искусство «достигло невиданного мастерства».

Вскоре, в июле 1918 года, вместе с мужем британским дипломатом Генри Брюсом и сыном Тамара Карсавина уехала из России. Но еще до того, как уехать и выступать уже только в труппе Русский балет Сергея Дягилева (за исключением тех двух лет, что после смерти Дягилева она провела в труппе «Балле Рамбер»), – Карсавина показала себя как балерина, с чувством и трепетом передающая новую, не академическую хореографию. Она танцевала в балетах Михаила Фокина, и среди ее партий, ставших откровениями балетной сцены, – Коломба в «Карнавале», Девушка в «Призраке розы», Балерина в «Петрушке», Шемаханская Царица в опере-балете «Золотой петушок». И, конечно, Жар-птица.

«КАРСАВИНА В РОЛИ ЖАР-ПТИЦЫ БЫЛА БЕСПОДОБНА. – ВСПОМИНАЕТ БЕССМЕННЫЙ РЕЖИССЕР ДЯГИЛЕВСКОЙ АНТРЕПРИЗЫ СЕРГЕЙ ГРИГОРЬЕВ. – ДВИЖЕНИЯ ЕЕ РУК, ГОЛОВЫ, КОРПУСА, – ОТЛИЧАЛИСЬ БЛАГОРОДСТВОМ И ВЕЛИЧАВЕСТЬЮ. НЕСОМНЕННО, ЭТА РОЛЬ БЫЛА ИДЕАЛЬНО ДЛЯ НЕЕ СОЗДАНА».



Тамара Карсавина – Жар-птица

После отъезда из России состоялась встреча балерины с Леонидом Мясиним. Так, в балете «Треуголка» она исполнила роль Мельничихи. И Леонид Мясин пишет: «Совсем недавно из России возвратилась Карсавина, и на первом представлении преданная британская публика встретила ее бурными овациями. Когда я предложил Карсавиной роль Мельничихи в «Треуголке», она заинтересовалась, но сомневалась, сможет ли разучить столь сложные испанские шаги. Однако, услышав музыку Фальи и увидев Феликса, демонстрировавшего фаруку, а также проведя несколько пробных репетиций, она согласилась. Я был счастлив. Огромной честью, равно как и удовольствием для меня, было работать с Карсавиной, так тесно сотрудничавшей с Русским балетом в предвоенный период...»

Когда мы приступили к репетициям, я с удивлением обнаружил, как быстро Карсавина, будучи мастером классической техники, освоила затейливые движения фанданго и хоты. В своем первом соло, где она использовала движения сапатеадо, которым я ее научил, она притопывала каблукками точно в соответствии с ритмом стакато Фальи, стремительно вскидывала

Тамара Карсавина и Владимир Нижинский в балете «Призраки роз». Фото Август Верг (Национальная библиотека Франции)



В своих воспоминаниях Тамара Карсавина рассказывает о том, как писал ее портрет Жак-Эмиль Бланш.

«В то лето (1913 г.) я позировала Жаку Бланшу. Нельзя было бы отыскать более мирного убежища во всем пихорадочном Париже, чем обширное ателье художника в Пасси. Таким же спокойным и безмятежным был и сам Бланш. Передо мной была еще одна разновидность французского ума: замечания, которыми нередко обмениваются между собой художник и модель, сводились в данном случае к его беспристрастной оценке моей внешности. Бланш, тонко подмечающий все необычное, или, как он говорил, живописное, был удивлен своеобразным контрастом между утонченными линиями моего лица и сильной, развитой формой шеи. Художник долго изучал меня, чтобы решить, как передать эту особенность моей внешности. Он написал меня в костюме Жар-птицы, причем голова была повернута в профиль, что придавало всему облику повелевающее выражение».

Трудно поверить, что Карсавина – Жар-птица – позировала в ателье, а не исполняет свою роль на сцене. Энергия и динамизм, которые передает на полотно художник, создают полное впечатление сценического исполнения партии. Работа над портретом в ателье позволила художнику передать и всю красочность облика балерины, и яркость наряда, исполненного Львом Бакстом.

А как-то, это было до отъезда из России, Тамара Карсавина танцевала в петербургском богемном кабаре «Бродячая собака». «...Не на сцене, а прямо среди публики, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов... – вспоминает Карсавина. – В награду мои друзья преподнесли мне «Букет», только что вышедший из печати. В этом альманахе поэты собрали все мадригалы, созданные ими в мою честь, а за ужином они продолжали импровизировать и читать новые стихи».

Среди тех, кто посвятил балерине стихи, – Анна Ахматова, Николай Гумилёв, Георгий Иванов, Михаил Кузмин, Михаил Лозинский, Пётр Потемкин.

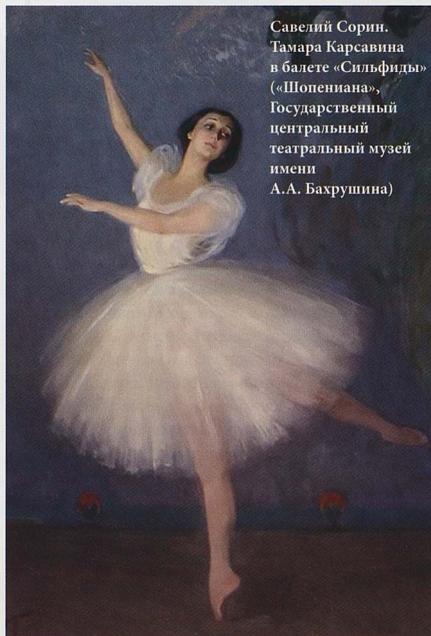
Прочитирую одно стихотворение, хотя трудно выделить одно. Но, кажется, Михаил Кузмин наиболее зримо передает танец балерины.

руки в стиле фламенко, прищелкивая пальцами и с силой сжимая и разжимая кулаки, и показывала виртуозный танец, впитавший в себя всю живость и чувственность истинной Испании».

Пишет хореограф и о Карсавиной, выступившей в балете «Песнь соловья» («Соловей»).

«Я выбрал Идзиковского на роль механического соловья и Карсавину – на роль настоящего. В тонком, как паутинка, белом одеянии, воздушно-легкая и неизменно печальная, она скользила по сцене, танцуя под песню соловья, который спасает жизнь Императора. В конце своего танца она соединилась в прелестном па де де с Соколовой, исполнявшей роль Смерти, побеждаемой захватывающей песней настоящего соловья».

Выдающиеся художники запечатлели облик Карсавиной и в жизни, и на сцене. Среди них – Валентин Серов, Джон Сингер Сарджент, Савелий Сорин, Жорж Барбье, Пабло Пикассо, Валентина Гюго, Андре Дерен, Жак-Эмиль Бланш. Скажем, небольшая картинная галерея.



Савелий Сорин. Тамара Карсавина в балете «Сильфиды» («Шопениана», Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина)

*Край неба в улице далекой
Болото зорь заволокло,
Лишь конькобежец
одинокий
Чертит озерное стекло.*

*Капризны беглые зигзаги:
Еще полет, один, другой...
Как острием алмазной
шпаги,
Прорезан вензель дорогой.*

*В холодном зареве не так ли
И Вы ведете свой узор,
Когда в блистательном
спектакле
У Ваших ног – малейший
взор?*

*Вы – Коломба, Саломея,
Вы каждый раз уже не та,
Но, все яснее пламенея,
Златится слово «красота».*

Фотографии предоставлены автором



ЗОЗУЛИНА НАТАЛИЯ НИКОЛАЕВНА – теоретик балета, автор публикаций по балетной тематике, педагог, кандидат искусствоведения. В настоящий момент – заведующая кафедрой балетоведения Академии русского балета имени А.Я. Вагановой. Является составителем сборников «Наталья Макарова. Восемнадцать лет спустя» (совм. с С.В. Дружининой, 1993), «Вновь вспоминая. Школа в блокаду» (2004), «Театр Леонида Якобсона» (2010), «Александр Викторович Ширяев. Воспоминания. Статьи. Материалы» и др.

Публикуется в специализированных журналах «Театр», «Петербургский театральный журнал», «Вестник Академии русского балета имени А.Я. Вагановой» и др. Автор нескольких монографий, среди которых «Алла Осипенко», «Джон Ноймайер в Петербурге».

ТРУДЫ С.Н. ХУДЕКОВА И А.Л. ВОЛЫНСКОГО В ИЗДАНИЯХ АКАДЕМИИ ВАГАНОВОЙ

ПРЕДСТАВЛЯЯ В СВОЕМ ЛИЦЕ КАФЕДРУ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я. ВАГАНОВОЙ, ХОЧУ ОЗНАКОМИТЬ ЧИТАЮЩУЮ ПУБЛИКУ С ВАЖНЫМ НАУЧНЫМ ПРОЕКТОМ, ЗАДУМАННЫМ И ОСУЩЕСТВЛЯЕМЫМ КАФЕДРОЙ, НА КОТОРОЙ БЕДЕТСЯ ПОДГОТОВКА МОЛОДЫХ БАЛЕТОВЕДОВ. ЭТО СЕРИЯ УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ ПО ИСТОРИИ БАЛЕТНОЙ КРИТИКИ, ВО МНОГОМ НЕИЗВЕСТНОЙ ИЗ-ЗА ОТСУТСТВИЯ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПОЛЕ В ПОЛНОМ ОБЪЕМЕ САМОГО ПРЕДМЕТА – РАССЕЯННЫХ ПО МНОЖЕСТВУ СТАРЫХ ИЗДАНИЙ БАЛЕТНЫХ СТАТЕЙ, СОСТАВЛЯЮЩИХ БОЛЬШОЙ ПЛАСТ КРИТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ «ЛЕТОПИСЦЕВ» БАЛЕТНОГО ТЕАТРА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА.



Собственно, этот проект имеет прямое отношение к традиции, заданной О.А. Петровым (Екатеринбург), автором замечательной идеи – представить на новое прочтение старинные рецензии; его два тома «Русского балетной критики» (1982; 1995) были мгновенно раскуплены, показав, насколько велик интерес к прошлому, зазвучавшему «из первых уст», от очевидцев спектаклей. Однако из вод Леты показалась только верхушка айсберга. Громадная часть старой балетной критики продолжала быть сокрытой от глаз, но направление для увлеченных «балетной археологией» было указано.

В начале XXI века на свет явились «Статьи о балете» уже персоналий – А.В. Волынского (сборник 2002 г., сост. Г.Н. Добровольская) и К.А. Скальковского (сборник 2012 г., сост. М.А. Доммес). Эти труды определили весьма трудоемкую методологию подготовки таких изданий – розыск, сбор, оцифровка текстов, их сверка с оригиналами и перевод в современный вид, обязательное комментирование и наличие вступительной статьи.

Обретение статей, их компьютерный набор – очень сложный процесс. Большинство газет по причине ветхости выдается только в виде микрофильмов,

чтение текстов в которых представляет немалую трудность в силу общей нерезкости, затемненности, размытости страниц и слов. В подлинниках часть текста также может быть стертой или нечеткой. Не случайно работа над Скальковским (более четырехсот статей) потребовала многих лет труда под руководством доцента Н.Л. Дунаевой – целой команды студентов двух балетоведческих кафедр: Петербургской Консерватории и Академии Вагановой.

На роль следующей фигуры, которую необходимо было вывести из тени времени, напрашивался яркий представитель круга «просвещенных балетомато-

нов», авторитетная персона в балетной среде XIX – начала XX века, С.Н. Худеков, почти полвека освещавший жизнь балетного театра на страницах «Русских ведомостей», «Русской сцены», «Музыкального света», «Петербургского листка», «Петербургской газеты» и др. Им заинтересовалась, будучи еще студенткой, затем аспиранткой Академии Вагановой, Снежана Тихоненко, в итоге подготовившая кандидатскую диссертацию на тему балетной деятельности Худекова и, в частности, его балетной критики, никем прежде не изучавшейся. Так, стало возможно подойти к публикации в издательстве Академии его полного критического наследия, собранного Тихоненко. Было решено печатать его в трех сборниках с общим названием «С.Н. Худеков. Балетная критика и проза». Составителями изданий и авторами примечаний и комментариев выступили С. Тихоненко и Н. Зозулина.

На сегодняшний день изданы две книги «С.Н. Худеков. Балетная критика». В «Книгу 1-ю» (СПб., 2020) вошли статьи Худекова 1860-х – 1890-х годов, когда автор был свидетелем балетного театра периода Артура Сен-Леона и Мариуса Петипа. Автор предисловия (С. Тихоненко) подробно описала жизнь и разностороннюю деятельность Худекова, сделав акцент на статьях, посвященных балету. Здесь приведены примеры и раскрыто множество псевдонимов, под которыми скрывался молодой, а позже маститый критик и историк балета. Известный, как успешный драматург, Худеков в 1870–1880-е годы был соратником Мариуса Петипа, которому помогал создавать программы к балетам (в частности, к «Баядерке»). «Отличное знание предмета, понимание исполнительского мастерства, четкие художественные требования и стройная система взглядов на балетное искусство превращали Худекова в авторитетного знатока балета, к советам которого прислушивались и дирекция императорских театров, и балетмейстеры, и танцовщики, и даже сценографы».

«Книгу 2-ю» (СПб., 2021) образуют статьи 1900-х годов, освещающие непростой период петербургского балета на исходе его «золотого века» и «после Петипа». Балетная критика позднего Худекова отличается беспощадностью и сарказмом, поскольку он не мог мириться с новыми постановщиками, ставящими, по его словам, «белиберду в декадентском вкусе». Как пишет в своем предисловии С. Тихоненко, «Худеков по-прежнему любил и ждал

спектакли с хорошей сюжетной канвой и драматургией. Однако все премьеры для него оказывались на одно лицо – балетными новейшей формации, где содержание принесено в жертву форме и мишурным эффектам аксессуаров, находящихся сплошь да рядом в полном противоречии с микроскопическим и прямо-таки бессвязным содержанием». В то же время в статьях этого периода запечатлена картина блистательного исполнительского искусства Императорской балетной труппы – от солистов до кордебалета, описаны выступления Кшесинской, Преображенской, Трефиловой, Павловой, Седовой, Карсавиной, Кяшт, Егоровой, Фокина, Нижинского... Новшеством второй книги стал фотоальбом, включивший в себя ценные кадры из музейного фонда АРБ имени А.Я. Вагановой.

Издание балетного наследия Худекова закончится книгой 3-й: «С.Н. Худеков. Балетная проза», в которой выйдет неизвестный широкой публике его роман 1870 года «Балетный мирок. Живые картинки».

В той же серии кафедры балетоведения по истории балетной критики начали выходить сборники трудов Аким Лвовича Вольнского. В указанную выше книгу 2002 года, подготовленную Петербургской театральной библиотекой, поместились далеко не все статьи Вольнского. Мне показалось необходимым поставить цель, чтобы все критическое балетное наследие Вольнского с 1911-го по 1926-й год оказалось доступно современному читателю. Тем более, что работу чрезвычайно облегчал включенный в книгу практически полный каталог рецензий Вольнского с указанием их исходных данных.

Неожиданно счастливо был разрешен вопрос с «особенным» названием нашей «вольнской серии», чтобы не стать очередными «статьями о балете». В материалах Пушкинского дома повстречалось стихотворение М. Кузмина, начинавшееся строчками:

*«Классичных па ревнитель
Витийственный Аким...»*

«Витийственный Аким!» – почти каждая статья дает почувствовать меткость кузминского образа.

Было очевидно, что творчество



Вольнского, как и всех в то время, разделено революцией 1917 года на «до» и «после». Это отразилось на границах между сборниками: четыре дореволюционных и два постреволюционных, когда возможность для высказывания заметно убавилось.

На сегодня из печати вышли статьи «1911-1912» (СПб., 2020) и «1913» годов (СПб., 2021). Совместно со мной – их составителем, автором комментариев и предисловий является моя аспирантка Елизавета Щепелева, исследовательница раннего творчества Вольнского, собравшая все необходимые статьи по своему периоду. И она прекрасно написала о них: «...Эмоциональные, образные, иногда заумные, но всегда искренние и страстные рецензии [Вольнского] отражают не только мгновения сценического творчества – от мимолетного замирания в позе до внутреннего горения танцовщиков, но и охваченную тем же священным огнем душу автора».

Когда эта статья выйдет в журнале, уже будет издан и «Витийственный Аким» со статьями «1918-1922» годов, собранными Анной Мандрыкиной, являющейся также соавтором предисловия и комментариев данного сборника, после которого должен выйти последний «Витийственный Аким».

Все пособия, открывающие дверь в сокровищницу балетной мысли прошлого, снабжены указателями имен и балетных названий. Элегантное и стильное оформление серии предложил художник, мастер книжного дизайна Евгений Большаков.

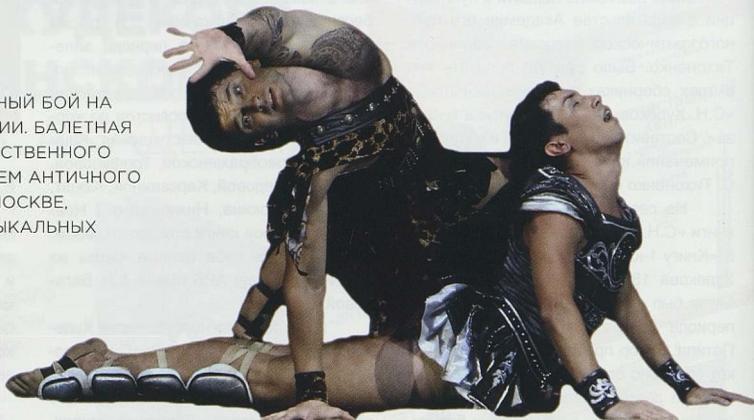
МАКСОВ АЛЕКСАНДР ИГОРЕВИЧ – балетный критик, заведующий литературной частью Московского государственного театра «Русский балет». Постоянный корреспондент журнала «Балет», автор журналов «Музыкальная жизнь», «Музыка и время», «Музыкальный журнал», журнал «PRO танец», книги «Соллисты Большого театра России», публикуется в различных изданиях СНГ, зарубежной прессе.



КТО ПОДВИГИ СПОСОБЕН... НА КАКИЕ

ЕЩЕ ОДИН «СПАРТАК» ВСТУПИЛ В ОДНОДНЕВНЫЙ, НО РЕШИТЕЛЬНЫЙ БОЙ НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ. БАЛЕТНАЯ ТРУППА РОСТОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА С ИМЕНЕМ АНТИЧНОГО ГЕРОЯ В АБИЩЕ ОКАЗАЛАСЬ В МОСКВЕ, БЛАГОДАРИ VI ФЕСТИВАЛЮ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ «ВИДЕТЬ МУЗЫКУ».

Балет «Спартак» в постановке петербургского балетмейстера и автора либретто Георгия Ковтуна – одна из последних по времени ростовских премьер. Отдадим должное региональному театру, взявшему к постановке произведение чрезвычайно сложное для сценического воплощения. Танцовщикам предстояло освоить силовую, акробатическую хореографию, а постановочной части (Виктор Гелеверов) – реализовать синтетический спектакль. В нем исполь-

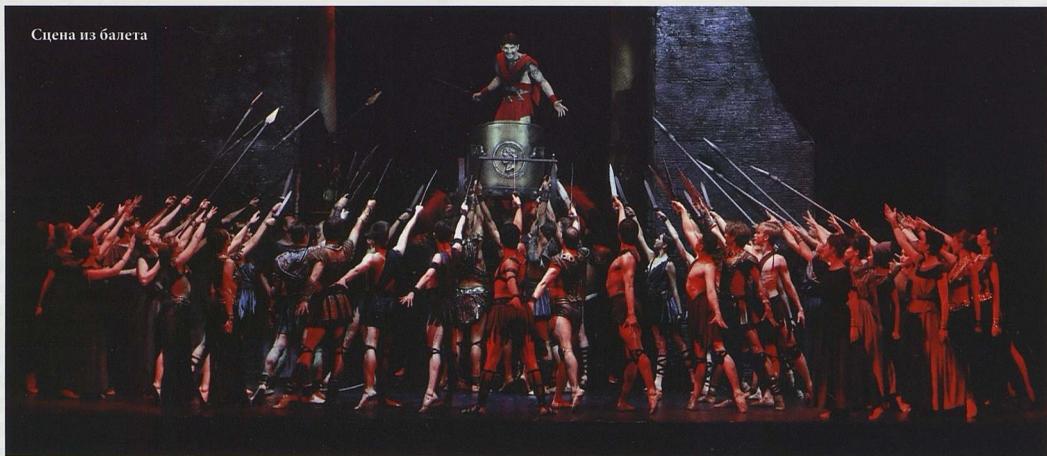


Денис Сапрон (Спартак), Ильшат Умурзаков (Крик)

зованы масштабные декорационные конструкции (некоторые не вписались в размеры столичной сцены), видеоинсталляция (один из ее сюжетов – извержение Везувия), изофренная световая партитура (художник по свету Ирина Вторникова); задействованы

солисты-вокалисты и хор (хормейстер Елена Клиничева), в разнообразные костюмы облачают бесчисленных персонажей. Кого тут только нет: сенаторы, легионеры, амазонки, гадитанские девы, римский плебс, гетеры, пленные рабы-гладиаторы, Медуза Горгона

Сцена из балета



(сопрано Оксана Шишенина), Богиня Ника (меццо-сопрано Юлия Изотова). Знатных римлян на вилле Красса развлекают мимы в образах рогатых козлиц и персонажей греческих мифов. Да разве всех перечислишь? На комто – огромная маска льва, символизирующая аренные бои человека с хищником, на войнах – волчьих морды, еще одна историческая рефлексия. Все это – плоды трудов Натальи Бермус (бугафорский цех), Татьяны Бражник (костюмерные), Елены Макаренко (режис-визит), а также их коллег.

В спектакле действует персонаж, которого, не прочитав перед началом либретто, можно принять за Вулкана – римского бога разрушительного и очистительного огня. Его плавающий красным костюм и странный ирокез наводит на мысль, что это – личность мистическая, художественная метафора. В хромающей походке прослеживается и явная связь с прототипом – греческим богом Гефестом. Но нет, в либретто он назван Аресом (Вячеслав Капустин). Вообще-то в греческой мифологии Арес – кровожадный бог войны, но в данном случае имя присвоено директору школы гладиаторов.

Постановка, поражающая грандиозностью (художник-постановщик Вячеслав Окунев), являет пример того, как расчет на внешний эффект может ослабить связь между яркостью формы и философской глубиной. С одной стороны, Ковтун проявляет изобретательность, варьируя своего «Спартак» на сценах Михайловского театра, Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля, а теперь и Ростова. К слову, в Казани спектакль больше ориентирован на создание душераздирающей балетной мелодрамы, где зависть, тщеславие и жажда власти превратили спасенных и вскормленных волчицей братьев в заклятых врагов. Ростовчане удовлетворились ослепительным шоу без подобных сюжетных хитросплетений. Правда, по части успеха у зрителей (то есть коммерческого) не прогадали.

Драматургия балета вышла рыхлой, повествование складывается из отдельных эпизодов, большей частью призванных развлекать пышностью, а не увлекать соперживаемым. Скорее, приходит мысль о приспособлении к невзыскательным вкусам части зрителей, вместо иных, более высоких и благородных стремлений. Почему так? Ведь на сцене оживают события – драматические по сути: страдание пленных, запряженных в колесницу победите-

ля, кровавые поединки гладиаторов на потеху толпы, последнее прощание влюбленных перед гибельным боем!

Ответ кроется в весьма абрисной разработке характеров героев. Их метафоры не очень обособлены психологически. В первых эпизодах вообще трудно отличить Спартак от фракийца Крикса. Поначалу они заодно: оба призывают рабов к восстанию. Потом наступает скороговорка: «Красс побеждает Крикса в поединке», «Эгина очаровывает» побежденного. Наложница Красса чуть ли не в его присутствии флиртует с поверженным рабом. Возможно ли? Зачем, с какой целью? Влюбилась, играет, как с мышкой? Ответа нет, мы теряемся в догадках. Но действие движется: «Спартак врывается во дворец, а Крикс просит пощадить присутствующих». Вряд ли все это можно считать убедительным в развитии образов или их цельности.

Безусловно, меняя либретто и реализуя свои замыслы, Ковтун старается уйти от образцов предшественников: прежде всего статуарного Леонида Якобсона, балетмейстера-философа Валентина Елизарьева и Юрия Григорovichа, сотворившего шедевр, в котором безупречно сплавлены внятная танцевальная лексика, идеальная режиссура и явлены хореографические портреты рембрандтовской глубины. Его художественное могущество столь велико, что даже в спектакле Ковтуна нет, да и мелькнет режиссерский ход или хореографическая цитата из произведения гениального Мастера.

Цирковое прошлое не отпускает Ковтуна в его лексических построениях. Хореография изобилует сложными подержками, с которыми артисты умело справляются. Какие только кульбиты не совершает Екатерина Кужнурова (Эгина)! Она падает навзничь с высоты поднятых над землей золоченых носилок, слетает с вытянутых над головой рук партнера, или – подброшенная «группой римлян» – проносится в воздухе, словно из катапульты, чтобы через несколько метров оказаться в объятиях Анатолия Устимова (Красс).

«Спартак» явил серьезный потенциал ростовского театра – творческий и организационно-административный (художественный руководитель и генеральный директор театра Вячеслав

Куцев). К крепким солистам – Устимову, сыгравшему элегантного римского патриция, Денису Сапрону (его могучему Спартаку, пожалуй, не хватило стабильности вращений, а широте и динамике движений стоило бы добавить мимической выразительности), темпераментному Ильшату Умуразову-Криксу – прибавим впечатляющее обрамление кордебалета. Он составлен из хорошо подобранных, выразительных артистов и рослых фактурных танцовщиков. Но, прежде всего, музыка ожила в танце лирической Анастасии Сапрон (Валерия) и особенно Екатерины Кужнуровой. Ее Эгина, практически не уходящая со сцены, блистала техникой, которую наполняла жизненной силой и раскрывала бурными эмоциями. Добрые слова пора сказать о главному балетмейстере театра Иване Кузнецове и педагогах-репетиторах.

Спектакль шел в сопровождении оркестра ростовского театра. Музыканты во главе с дирижером Андреем Ивановым прониклись и великолепно пере-



Анастасия Сапрон – Валерия и Денис Сапрон – Спартак

дали звуковое пиршество партитуры Арама Хачатуряна (музыкальная редакция хоровых сцен Владимира Рылова). Стала ли музыка зримой на сей раз? Во всяком случае колорит сцены коррелировался с сочностью оркестровки. Главное, возникло понимание, на какие подвиги сегодня способен ростовский музыкальный.

Фото Марины МИХАЙЛОВОЙ

Журнал «БАЛЕТ» - ЕДИНСТВЕННОЕ СМИ В РОССИИ, ВОТ УЖЕ НА ПРОТЯЖЕНИИ 40 ЛЕТ ПИШУЩЕЕ О НАШЕМ ВЫСОКОМ ИСКУССТВЕ НА СООТВЕТСТВУЮЩЕМ УРОВНЕ. Меняется время, появляются новые медиа, – журнал продолжает оставаться тем зеркалом, что отражает жизнь танцевального мира. Поэтому он всегда актуален, всегда современен.

Открывая журнал, заведомо знаешь, что на его страницах найдешь качественные и глубокие разборы спектаклей или интересные факты об истории балетного театра. Журнал объединяет сильных авторов и теоретиков. И в этом – заслуга тех, кто его возглавляет.

Главным редактором журнала была выдающаяся балерина Раиса Степановна Стручкова. Она заложила основы и ценности журнала. **И УЖЕ НА ПРОТЯЖЕНИИ МНОГИХ ЛЕТ ДЕЛО СТРУЧКОВОЙ ДОСТОЙНО ПРОДОЛЖАЕТ ВАЛЕРИЯ ИОСИФОВНА УРАЛЬСКАЯ.** Я поздравляю журнал «Балет» с такой значимой датой и желаю Валерии Иосифовне здоровья и сил в этом столько непросто, но прекрасном деле!

Диана Вишнёва, народная артистка России, прима-балерина Мариинского театра



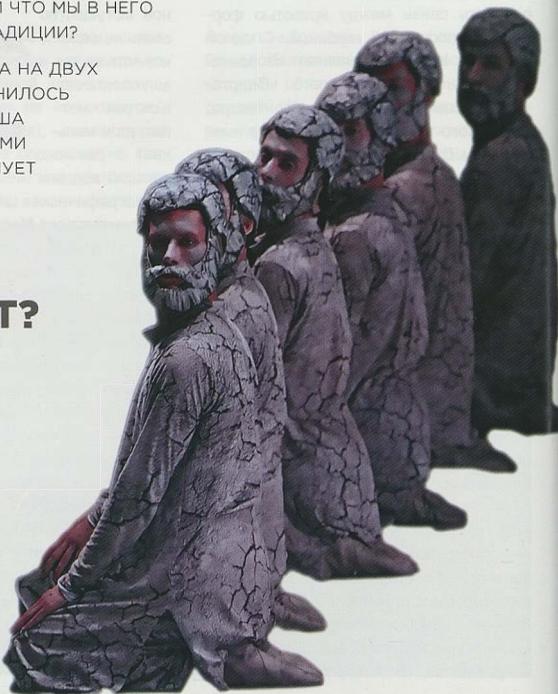
НОВЫЕ ТАНЦЫ – ДРУГАЯ ХОРЕОГРАФИЯ ИЛИ...!?

ОТ РЕДАКЦИИ: СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ ВСЕ БОЛЬШЕ ЗАВОЕВЫВАЕТ ПРОСТРАНСТВО. В ОСНОВНОМ ЕЕ ЖИЗНЬ – ЭТО ФЕСТИВАЛЬ И ФЕСТИВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, КОТОРОЕ, НЕМНОГО ЗАТИХНУВ В ПРОШЛОМ ГОДУ, В ЭТОМ РАЗВЕРНУЛОСЬ С НОВОЙ СИЛОЙ. КАК РАЗОБРАТЬСЯ ВО ВСЕМ РАЗНООБРАЗИИ, СУЩЕСТВУЮЩЕМ В ПОНЯТИИ СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, И ЧТО МЫ В НЕГО ВКЛАДЫВАЕМ, И ГДЕ ГРАНИЦЫ СОВРЕМЕННОСТИ И ТРАДИЦИИ?

РЕДАКТОР ЖУРНАЛА **ТАТЬЯНА ВОЛЬФОВИЧ** ПОБЫВАЛА НА ДВУХ ИЗ ЧЕТЫРЕХ ОБЪЯВЛЕННЫХ ЭТОЙ ОСЕНЬЮ. ЧТО ИЗМЕНИЛОСЬ ЗА ПРОШЕДШИЙ СОВСЕМ НЕ ПРОСТОЙ ГОД, И ЧЕМ НАША ХОРЕОГРАФИЯ ОТЛИЧАЕТСЯ ОТ ТОЙ, ЧТО ЗА ПРЕДЕЛАМИ НАШИХ ГРАНИЦ? И ГЛАВНЫЙ ВОПРОС, КОТОРЫЙ ВОЛНУЕТ СЕЙЧАС МНОГИХ, ЭТО ПРОСТО ДРУГАЯ ХОРЕОГРАФИЯ ИЛИ ЧТО-ТО ЕЩЕ? СО ВСЕМ ЭТИМ И ПОСТАРАЛАСЬ РАЗОБРАТЬСЯ НАШ РЕДАКТОР.

ЧТО ПОКАЗАЛ CONTEXT?

Фестиваль CONTEXT – это уже утвердившийся форум на современном российском пространстве, имеющий свое определенное лицо, но, однако, и он за последние несколько лет изрядно модифицировался. Если первоначально он заявлял себя как фестиваль хоть и сугубо современного, но театрального искусства, и эта приверженность явно была заметна: особенно в выборе произведений молодых хореографов на конкурс, который откровенного авангарда не допускал, то в последние два года именно здесь произошли изменения. Стал заметен отход от традиционных видов хореографии к концептуальному искусству, изменению хореографической лексики в сторону contemporary dance.



Диана Вишнева и Марсело Гомес в спектакле «Шехерезада»
(хореография Алексея Мирошниченко)



В ЭТОМ ГОДУ ПРОГРАММА ФЕСТИВАЛЯ СОСТОИТ ПРАКТИЧЕСКИ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА. ЛИШЬ ЭСТОНСКАЯ ТРУППА «FAIN 5», КОТОРАЯ В НАСТОЯЩИЙ МОМЕНТ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ УЖЕ ЗАРУБЕЖНОЙ, ДА ЕЩЕ ИСПАНСКАЯ ТРУППА «LA VERONAL» И ЕЕ ХОРЕОГРАФ МАРКОС МОРАУ - РЕШИТЕЛЬНО РАЗБИВАЮТ ЭТОТ РУССКИЙ ДЕСАНТ.

Зато будет хороший повод поразмышлять о тенденциях нашего отечественного современного танца. Итак, что показал CONTEXT?

Самым авангардным было произведение «Passoonaria» испанской труппы «La Veronal» и хореографа Маркоса Морау. Это взгляд автора на современное человеческое общество, каким он себе его представляет, причем с позиций мира повседневности. Нельзя сказать, что Морау в обращении к этой теме проявил оригинальность. Показ современного общества, как некого искусственного ландшафта, уже встречался в искусстве и, пожалуй, не раз. Можно вспомнить хотя бы «Наизнанку» Саши Вальц. Но Морау оригинален своим чисто визуальным стилем и ломаным языком пластики. А еще, наверное, –

исключительной музыкальной партитурой, собранной из разных произведений, но выстроенных в очень стройную драматургию.

Спектакль был показан в конце программы фестиваля, и он ясно показал, как отличаются от него все предыдущие, даже спектакль «FN» эстонской труппы «Fain 5» ближе был к русской программе. Испанская труппа показала в принципе несколько иной способ художественного мышления. Апеллируя к конкретным историям, М. Морау обобщает основную проблему до уровня некой абстракции. В связи с этим изменяет и основное выразительное средство – пластический язык, который больше состоит из обычных бытовых движений и жестов, чем традиционная хореография. Что это? Можем ли мы отнести этот спектакль к хореографическому искусству, или это уже что-то другое? И это театр? Ведь М. Морау показал не миниатюру, а по времени самый настоящий одноактный спектакль, но и лексика и драматургия его довольно далеки от балетных спектаклей.

Прямой противоположностью испанскому спектаклю выглядит программа Пермского театра оперы и балета. Бывший его художественный руководитель представил в рамках фестиваля два спектакля: «Шут» на музыку Сергея Прокофьева, где сохранил либретто спектакля, поставленного в 1921 году в труппе С.Дягилева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», и – «Шахерезада».

Главным достижением первого спектакля, наверное, будет сценография. Художник-постановщик Сергей Мартынов и художник по костюмам Татьяна Ногинова воссоздали визуальный облик спектакля по эскизам Михаила Ларионова. Они действительно создали яркую, лубочную атмосферу. В спектакле шесть полных перемен картин, каждая из которых поражала своей яркостью и оригинальностью. Пожалуй, именно они стали тем стержнем, на котором весь спектакль держался и привлекал внимание. К сожалению, хореография такой яркостью и разнообразием не поражала, но удивляла яркими брызгами разнообразных типажей. Незамысловатый сюжет разыгрывался в основном через пантомимные сцены, сопровождаемые таким же незамысловатым классическим танцем.

Совсем другое впечатление производит следующий спектакль «Шахерезада». Это по всем законам авторский спектакль, хотя по названию он совпадает с тем, что был в труппе С. Дягилева, но отличается от него по сюжету, да и по выразительным средствам тоже. Он рассказывает историю жизни одной из самых удивительных женщин XX века – последней императрицы Ирана Фарах Пехлеви.

В плане драматургии его автор использует здесь кинематографический прием: сцены и события жизни главной героини выстроены быстрым чередованием, они как бы проплывают перед ее взором в воспоминаниях, без должной

Сцена из спектакля «Ренессанс 2021» (хореограф Анна Шеклепа)



© photo by Vladimir Lukovsk



Сцена из спектакля «Без имен»
(хореограф Эрнест Нуртали)

разработанности. Мирошниченко (кстати, автор либретто) в одно небольшое произведение вместил целую жизнь – и не среднестатистическую, а яркую, драматичную. Такая событийная концентрация не оставила места для развернутых танцевальных эпизодов, но композиционно легко выстраивается в напряженную драматургию. Он так и строится – как воспоминания уже постаревшей женщины, перед внутренним взором которой проходит вся ее жизнь.

Яркие красочные образы симфонической сюиты Римского-Корсакова нашли убедительное преломление в хореографии А. Мирошниченко. Стоит отметить, что главные герои почти не танцуют, они либо ходят, либо стоят – то в одной позе, то в другой, или лучше сказать – то в одном месте, то в другом. Танцует кордебалет: гости в посольстве, гончары, чеканщики, разносчики воды, ткачи ковров и т.д. Важным и многое определяющим стал образ «бессмертных», то есть части мужского кордебалета. В начале спектакля они как будто сходят со знаменитого фриза с лунниками из дворца в Сузах, который на заднике воспроизвела сценограф Альона Пикалова. Именно эти герои сопровождают все действие, повествуящее, кстати, о целой жизни известной всем героини, и придают сюжету эпический колорит, несмотря на не длительное одноактное произведение.

Но именно статичность и выделяет главных героев, создавая тем самым

особый контрапункт. Они не такие, как все, они – особые, они подняты над всеми, что придает особую патетичность изложению. Однако центральным местом спектакля является 13-минутный лирический дуэт главных героев, удивительный по красоте и щемящей интонации.

Таким образом, с одной стороны – этот спектакль традиционный, так как имеет конкретное весьма реалистическое содержание, но его кинематографическое композиционное построение, атмосфера и острота контрапунктов делают его весьма современным, оставаясь при этом в рамках театрального искусства и используя, как основу, классический танец.

Фестиваль начался спектаклем «FN» театра танца «Fine 5» из Эстонии.

Он посвящен извечной и неиссякаемой проблеме – человеческим ощущениям и переживаниям в современном меняющемся мире. Не сказать, что эстонские хореографы так уж сильно были оригинальны. Все прозвучало достаточно цельно, композиционно выстроено и хореографически интересно. Как очень часто принято, в настоящий момент он был не чисто хореографическим. Весьма точно и вовремя были даны видеоврезки с текстом исполнителей. Фразы, которые они произносят, не относятся буквально к происходящему на сцене. Они как бы существуют сами по себе: к примеру, когда одна из них говорит, что в настоящий

момент режет капусту, это никак не отражается в ее последующем танце, но, тем не менее, создает некий второй план, придавая объемность изложению, обобщая поставленную проблему вынужденной изоляции людей во время пандемии и ощущения от нее.

Идея, концепция и хореография спектакля «Бумажный человек» принадлежат Павлу Глухову. Это хореографический монолог, исполненный Васко Насоновым, соавтором хореографии. Автор музыки Василий Пешков, а световой партитуры – Татьяна Мишина. Все вместе они предлагали зрителям свое исследование стадий развития человека как антропологического вида. Идея, надо сказать, отнюдь не новая для современного искусства, таких исследований существует множество. Обычно авторы стараются представить свой взгляд на происхождение человека, изложить свое отношение к проблеме. В данном случае был выбран путь буквального, почти реалистического копирования разных стадий становления человека. А это относит нас к уже прошедшему этапу искусства. Возможно, такой подход позволяет исполнителю Васко Насонову продемонстрировать границы пластики своего тела. Словом, и драматургия, и пластический язык особой новизны не проявили. Все бы было хорошо, но временами не покидало ощущение, что весь спектакль – это лишь повод для демонстрации исполнительских возможностей артиста, и, скорее всего, причина – в недостаточной

его внутренней наполненности и концентрации.

Разнообразие программы фестиваля продолжилось спектаклем «Эго». Это – междисциплинарный проект, объединяющий национальную музыку, современную хореографию, изобразительное искусство и современные технологии. Представление сопровождается живой музыкой (перкуссии, гитара, труба, клавиши, вокал). Помимо танцовщиков и музыкантов в спектакле задействована генеративная графика – импульсы от датчиков движения, прикрепленных к танцовщикам, проецируются на экран, формируя дополнительную реальность. Все это вместе выглядит очень оригинально, необычно и впечатляет, но... это все внешние характеристики, а внутреннее содержание... оно совершенно точно на спектакле присутствовало, однако уж точно не было оригинальным.

«Внутренний мир многогранен», – пишет основной идеолог этого проекта Нурбек Батулла, уже хорошо известный столичным зрителям и по фестивалю CONTEXT, и по участию в премии «Золотая маска», однако на деле все сводится к одному: как был человек зверем,

так и остался. Слишком часто действия танцовщиков сводились к агрессии между собой. Пожалуй, именно она и стала основным лейтмотивом спектакля.

ФЕСТИВАЛЬ CONTEXT ОТЛИЧАЕТСЯ ЕЩЕ И ТЕМ, ЧТО ГОД ОТ ГОДА ОБЕСПЕЧИВАЕТ ПОДДЕРЖКУ И ДАЕТ ВЫРАСТИ МОЛОДЫМ. В ЭТОМ ГОДУ ФЕСТИВАЛЬ ПРЕДСТАВЛЯЕТ НОВЫЙ ФОРМАТ ПОДДЕРЖКИ МОЛОДЫХ РОССИЙСКИХ ХОРЕОГРАФОВ.

Возможность представить свои работы была дана трем хореографам – участникам и победителям прошлых конкурсов – Эрнесту Нургали, Анне Щеклеиной и Ольге Лабовкиной. Они представили уже не миниатюры, как в другие годы на конкурсе, а одноактные спектакли. Все три оказались разными по своим предпочтениям и художественным особенностям.

Наиболее простым и в какой-то степени традиционным можно назвать произведение Эрнеста Нургали «Без имен», хотя содержание спектакля дале-

ко от реалистического. В программке сказано, что этот спектакль как сеанс психотерапии, где каждый говорит про свои потаенные желания и действия. Что ж, сейчас в искусстве это довольно модная тема. С ней хорошо справились артисты Башкирского театра оперы и балета. Однако режиссерски особой остроты выстроено не было, да и хореография, хоть и была разнообразной и интересной, но остроты к режиссерскому замыслу не добавила. Все было ровно, добротно, грамотно, но не больше.

Совсем иначе прозвучало произведение Анны Щеклеиной «Ренессанс 2021», поставленное на танцевальной труппе Воронежского камерного театра. Как говорит сама постановщица, Возрождение она понимает как новое рождение, как возбуждение, телесное и умственное переживание, осмысление прошлого, стремление к созданию нового. Такая постановка вопроса существенно повышает уровень обобщения основной проблематики. Но главное – как все это проявляется в самой структуре произведения и лексическом материале. Так, как это обычно свойственно этому хореографу: остро, мощно, оригинально, свежо.

Сцена из спектакля «Не будите спящую собаку» (хореограф Ольга Лабовкина)



В основе танцевального спектакля «Не будите спящую собаку» – одноименная пьеса английского драматурга Джона Пристли. Точкой интереса создателей стала ситуация, обнажающая человеческие натуры. Спектакль создавался известным уже хореографом Ольгой Лабовкиной в диалоге с артистами театра танца «Дорога из города» (Казань). Он интенсивно развивается, хорошо и добротно выстроен, насыщен интересным лексическим материалом, но особой оригинальностью, как в проблематике, так и в средствах выразительности не отличается.

В ЛЮБОМ СЛУЧАЕ ЭТОТ ВЕЧЕР – ПО ГЛУБИНЕ МЫСЛИ И ШИРОТЕ ЗАТРАГИВАЕМЫХ ВОПРОСОВ – БЫЛ ЗНАЧИТЕЛЬНО ВЫШЕ, ЧЕМ ПОДОБНЫЕ ВЕЧЕРА В ПРЕДЫДУЩИЕ ГОДЫ. НАВЕРНОЕ, ЭТО И НЕ УДИВИТЕЛЬНО, ВСЕ-ТАКИ ЭТО ПОБЕДИТЕЛИ.

Сцена из спектакля «Будет что почитать» (хореограф Александр Могилёв)



ФЕСТИВАЛЬНОЕ ПОЛЕ РАЗДВИГАЕТ СВОИ ГРАНИЦЫ

Еще один театр выступил инициатором и открыл свои двери для встреч представителей нового танца – это МХАТ имени Горького. Идея фестиваля стала продолжением работы проекта «Открытые сцены МХАТ». Куратор танцевальных программ МХАТ имени Горького Степан Мощенко свидетельствует, что пространство театра круглый год открыто как для самых аутентичных хореографических экспериментов, так и для популярных состоявшихся направлений. Это в данном случае и определило основное отличие этого фестиваля от других. Есть много танцевальных проектов постоянных, которые уже оформили свое лицо и определили свои постоянные предпочтения. Данный фестиваль решил не ограничивать себя рамками и представил сцену самым различным направлениям современного танца, что очень хорошо было заметно на последнем гала-концерте, и определило его основное отличие от других – разнообразие. Как говорит продюсер проекта «Открытые сцены МХАТ» Евгений Скуковский: «Фестиваль «МХАТ. ТАНЦЫ» это в первую очередь – поиск новых смыслов, имен и творческих языков».

И очень соблазнительно предположить, что же он продемонстрирует. Здесь

больше участников и авторов, которые представляют собой contemporary dance. Дискуссия в том, как рассматривать это направление, можно ли его сравнивать с театральным танцем, или между ними нет ничего общего. А если говорить о разнообразии пластических языков, возникших в его недрах, то непременно встанет вопрос: а хореография ли это? Движение само по себе здесь не играет первой и наиважнейшей роли. Здесь нужно другое. Что?

Итак, Фестиваль открылся спектаклем «Гауди». Хореограф – Виктория Арчая, композитор – Майя Горят, сценограф – Иван Егоров, продюсер – Мария Герцберг. Вот такой творческий состав представил на сцене свое творение. В центре спектакля – Павел Рябов-Корсаков, оплечивающий самого знаменитого архитектора. В данном случае нельзя сказать «исполняющий роль». В современном искусстве это не принято, и в этом – одно из принципиальных его отличий. Исполнитель лишь отталкивается от своего образа, дающего толчок собственному самовыражению. Скорее всего, автор создавала произведение о творческом процессе, который здесь символизируют три исполнительницы, активно взаимодействуя с главным персонажем.

Однако обращение к конкретному персонажу, равно как и очень точное название, – несколько снизили уровень обобщения проблемы, связав происходящее с конкретными событиями. В целом спектакль был хорошо организован, он точно драматургически выстроен, продемонстрирована оригинальная пластика, – словом, спектакль состоялся, но... Обращение авторов к конкретной фигуре, а главное, обращение и показ конкретной деятельности конкретного человека, – несколько снижает уровень обобщения поставленной проблематики и уводит этот спектакль от понятия хореографической философии, как часто называют новый танец.

Ближе всех к этому понятию из участвовавших в проекте оказался, пожалуй, спектакль Александра Могилёва и Русской компании современного танца «Будет что почитать». Его можно считать прямой противоположностью вышеописанному в том, что здесь все построено на иносказательности, нет прямых и лобовых решений. Здесь нелинейно все, начиная с названия, особенно ни о чем не говорящего, а главное – не имеющего прямого отношения ко всему происходящему в спектакле, посвященному рассуждениям о человеке, его

сложной, глубокой и часто противоречивой натуры. И вот это противопоставление сложного содержания и простого обыденного названия демонстрирует некую двумерность: на человека можно посмотреть так, как это делает поэтесса Тина Бем, стихами которой наполнено это произведение, а можно и проще, как в названии. Обозначенная вначале двумерность изложения продолжается и на протяжении всего спектакля. Как правило, на сцене находятся две группы танцующих с разными пластическими

которые очень четко выстроены один относительно другого, ни один не переделан, к тому же очень точно расставлены лексические контрапункты.

Непрерывно хочется отметить и исполнителей Русской компании, которые были очень точны по своим внутренним состояниям, что создавало свое самостоятельное содержание и настолько брало все внимание на себя, что их технические танцевальные достижения уходили на второй план. Возможно, это тоже стоит отнести к понятию пласти-

одного произведения иногда сильно отличался от другого, то по содержанию они часто были близки. В большинстве случаев – это показ состояний отчаяния в разных вариантах, или некоего запредельного состояния, что видно уже из названий: «Танец с гневом», «Безвременье», «Дыхание осени» и других. Постмодернистской легкости и иронии нашему танцу явно не хватает.

Однако не было и реалистического изложения событий. Лишь одно произведение демонстрировало бытовую ситуацию («Говорила мама», хореограф Ирина Кононова), историю между мужем и женой, показанную иногда не только реалистично, но даже натуралистически. Но показано это было именно с позиций постмодернистской легкости изложения, что не дает отнести его к традиционным постановкам. Это несколько сцен женщины с вернувшимся домой пьяным мужем. Вроде, совсем бытовой сюжет, но он привлекает своей лаконичностью пластического решения. Здесь нет развернутых танцевальных эпизодов, практически их диалог строится на отдельных позировках, немногочисленных, но очень точных по пластике и своему внутреннему состоянию. Их диалог и ситуация изложены как бы тезисно. Может быть, этим и достигается постмодернистская легкость.



Сцена из спектакля «Гауди» (хореограф Викторий Арчяй)

партитурами, не всегда они противопоставят друг другу, иногда и действуют в едином порыве, но двойственность ощущается всегда, придавая некую объемность содержанию. Если коснуться самой хореографии, то она была, без сомнения, главным, а очень часто и единственным выразительным средством. Никаких особых наворотов, стремящихся удивить зрителя оригинальностью, здесь не было. Все было направлено на серьезное изложение обозначенной проблематики. Хореографическая палитра нельзя сказать, что была уж очень оригинальной, хотя точно – не среднестатистической, но она была очень выразительной, можно даже сказать – говорящей, совершенно явно выделяя в не совсем оригинальной проблематике свое собственное, сугубо неповторимое ее прочтение.

Нельзя не сказать и об очень точно выстроенной драматургии спектакля. Он, как и положено, в современном танце состоит из отдельных эпизодов,

ческой философии, или уже психологии. В любом случае не хореографическое движение, а концентрация внутреннего состояния, как способа самопознания, играет здесь главную роль.

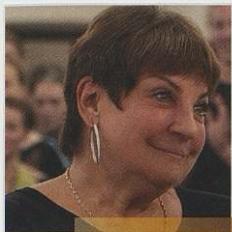
В результате – рассуждения о человеке получились очень глубокими, разносторонними и объемными. Осталось только повторить, что спектакль поставлен Александром Могилёвым с участием поэтессы Тины Бем. Благодарные зрители очень долго не отпускали их со сцены.

Настоящее разнообразие продемонстрировал гала-концерт, в который было включено 15 произведений. В плане пластики он представил большое количество разных направлений: от уличных форм танца (Бонзай) до неоклассики (А. Кукин), а между ними – целая палитра поисков нового языка, вплоть до использования обыкновенного бытового жеста. Поистине усомнишься, а хореография ли это? И если язык

вообще можно сказать, что двух одинаковых, близких друг другу номеров не было, если не касаться содержания. К примеру, не так часто встречается в нашей стране стиль БУТТО: «ТАНЕЦ С ГНЕВОМ» (ХОРЕОГРАФ - ЛОТТЕ СОЙ), ИСПОЛНЕННЫЙ ЭДУАРДОМ МИШАНИНЫМ И БУЛАТОМ ШАРИФЬЯНОВЫМ ИЗ КАЗАНСКОГО КАМЕРНОГО БАЛЕТА «ПАНТЕРА» (ПОД РУКОВОДСТВОМ НАИЛЯ ИБРАГИМОВА).

Итак – это уже не театральное действо, это скорее – пластическая философия, и существует она по другим законам. Здесь главное – концептуальность, то есть выражение собственной мысли, своего отношения к действительности, и главное – как? Через внутреннюю энергетику, пластику, а не через хореографическое движение. И выражаться оно должно собственным неповторимым языком.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ
Фото Владимира ЛУПОВСКОГО



Время летит очень быстро, особенно для людей театральных, ибо театр – и всё, что входит в область художественного творчества – призваны отражать жизнь и те перемены, что в ней происходят. Для того чтобы не утратить ритм жизни, каждому – кто служит театру, музыке, танцу – необходим сторонний взгляд, дающий возможность сверяться со временем, знать, верно ли идут твои часы. Взгляд дружеский, острый, заинтересованный. И в мире танца он есть. **ЭТО ЖУРНАЛ «БАЛЕТ», КОТОРОМУ ИСПОЛНЯЕТСЯ СОРОК ЛЕТ!**

Игорь Александрович Моисеев – создатель первого в мире профессионального ансамбля народного танца, вместе со своими коллегами – видными деятелями отечественной хореографии – стоял у истоков первого профессионального журнала о балете. Они понимали, что стране, подарившей миру несметные сокровища хореографического искусства, необходима своеобразная трибуна, где можно спорить, выработать позиции, делиться опытом, расти, развиваться, где есть возможность для дискуссии – как профессиональной, так и зрительской.

В 1981 ГОДУ ТАКОЙ ТРИБУНОЙ СТАЛ ЖУРНАЛ «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ».

Как и искусство, которое он отражал, журнал менялся со временем. Ширился круг его авторов – теоретиков и практиков. На повороте истории он стал называться просто «Балет», но неизменным оставалась его генеральная линия – служить искусству танца и его создателям, служить всем, кто составляет их зрительскую аудиторию, учить, развивать, наставлять, предостерегать от ошибок, давать импульсы к творчеству.

Время идёт, искусство развивается, журнал «Балет», достигший сорокалетия – возраста зрелости и профессионального мастерства – по-прежнему рядом с нами, и без него уже невозможно представить мир танца. НАС, МОИСЕЕВЦЕВ, ДАВНО СВЯЗЫВАЮТ С «БАЛЕТОМ» ПРОЧНЫЕ ДРУЖЕСКИЕ УЗЫ. Наследие Игоря Александровича Моисеева, творчество наших артистов: всё, чем мы живём, во что верим и что исповедуем, – отражается на страницах журнала с вниманием, любовью, заинтересованностью.

Читая журнал, мы получаем необходимые ориентиры, проверяем себя, продолжаем общаться вне сцены со своими зрителями. Это поистине бесценно.

БЛАГОДАРИМ ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» И ВСЕХ ЕГО СОТРУДНИКОВ – ВО ГЛАВЕ С ВАЛЕРИЕЙ ИОСИФОВНОЙ УРАЛЬСКОЙ – ЗА ПОДВИЖНИЧЕСТВО, РЫЦАРСКОЕ СЛУЖЕНИЕ ПРОФЕССИИ, ЗА ТУ ЭНЕРГИЮ, КОТОРОЙ ОН НАДЕЛЯЕТ ВСЕХ НАС – СЛУЖИТЕЛЕЙ ТЕРПСИХОРЫ. ДА ЗДРАВСТВУЕТ «БАЛЕТ», ДА ЗДРАВСТВУЕТ ТАНЕЦ!

Художественный руководитель-директор ГААНТ имени Игоря Моисеева, народная артистка России, лауреат премии Правительства РФ, Елена Щербакова



16 19:00 17 ноября

Концертный зал имени П.И. Чайковского

100 МОСКОВСКИЙ СОУЗАРХИТЕКТУРЫ

40-летие журнала «БАЛЕТ» посвящается

Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева

Балет Игоря Моисеева

Танцы народов мира
Еврейская сюита «Семейные радости»

Художественный руководитель – народная артистка России
Елена Щербакова

Билеты – на meloman.ru (12+) (495) 232 53 53

ДОРОГАЯ ВАЛЕРИЯ ИОСИФОВНА!

Ну же! Уже 40? – Как все быстро, но и замечательно красиво! Поздравляю сердечно и Вас, и весь коллектив. Желаю всего самого доброго – обнимаю!

**Главный редактор журнала «Большой театр»
Сергей Коробков**

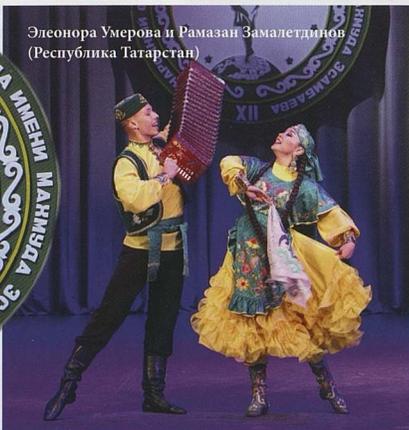


ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС ИМЕНИ МАХМУДА ЭСАМБАЕВА

Как всегда, торжественно открылся занавес дворца «Вайнах» – XII международный фестиваль-конкурс сольного танца имени Махмуда Эсамбаева созвал на сцену молодых артистов из 11 стран и 26 Республик России. Праздник – в честь любимого и величественного рыцаря танца Махмуда Эсамбаева – созвал к нему на родину в город Грозный. В двух номинациях, соло и дуэтах, 120 номеров просмотрели члены жюри. Многие были достойны наград, но получили лучшие из лучших! Вот их имена и фотографии, и наши поздравления. Большим ярким концертом завершился это фестиваль, пообещав вновь состояться и ожидая гостей, чья жизнь в танце. А он вечен, и из поколения в поколение передается искусство, в чьей красоте – Душа Народа.



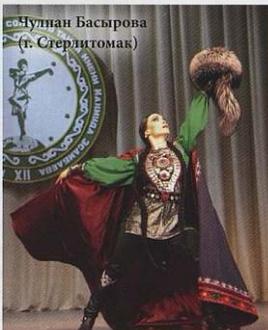
Элеонора Умерова и Рамазан Замалетдинов
(Республика Татарстан)



Магомед Устарханов и Ислам Гаургаев
(Государственный ансамбль танца «Вайнах») – Гран-при



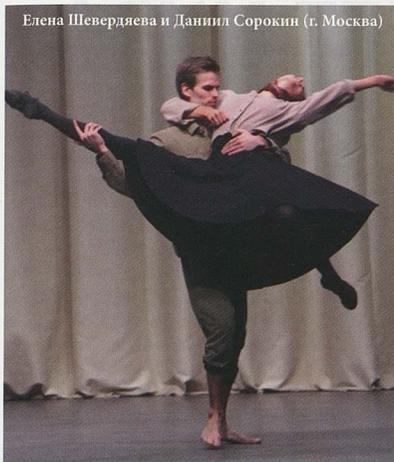
Дулпан Басырова
(г. Стерлитамак)



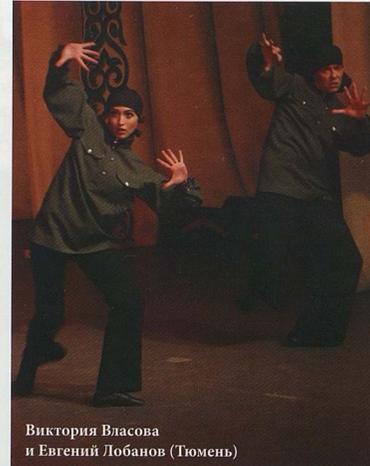
Аделя Калимуллина
(Башкортостан)



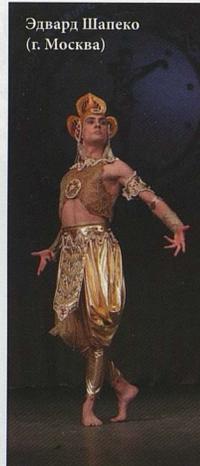
Елена Швердяева и Даниил Сорокин (г. Москва)



Виктория Власова
и Евгений Лобанов (Тюмень)



Эдвард Шапеко
(г. Москва)



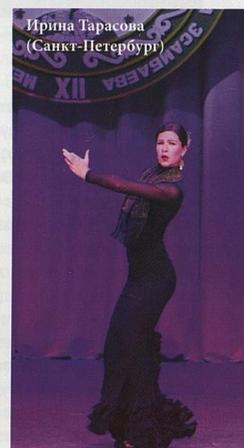
Павел Зверев и Михаил Гончаров (г. Москва)



Егор Березиков (Алтай)



Ирина Тарасова
(Санкт-Петербург)



Церемония награждения лауреатов

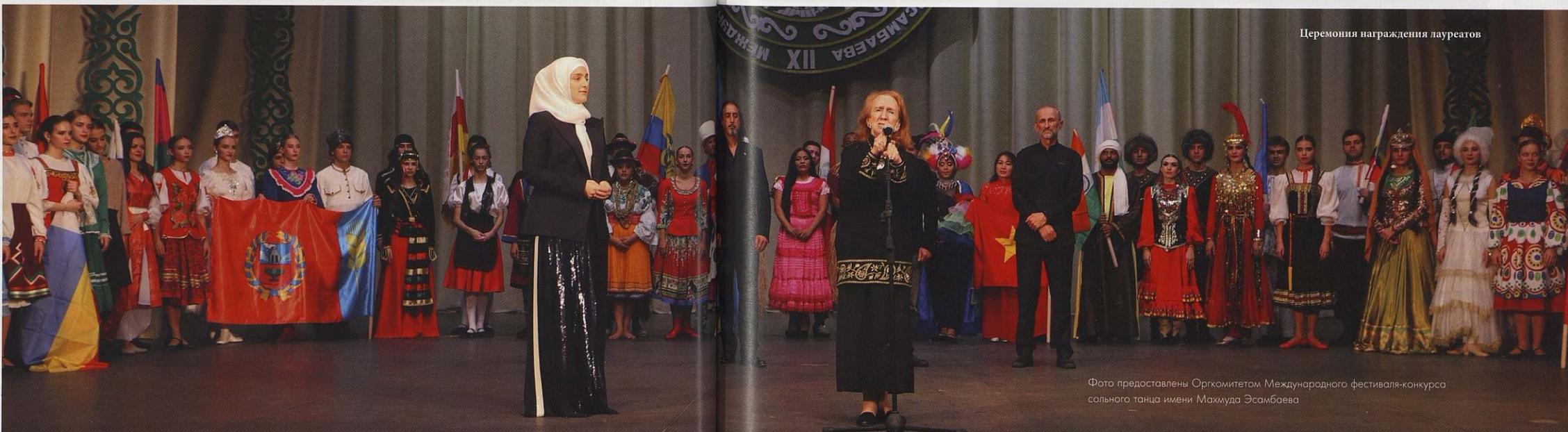
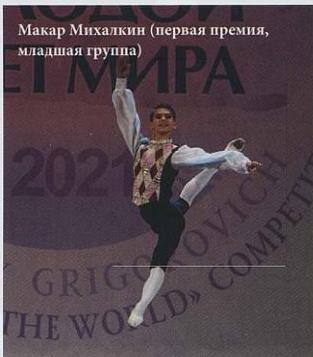


Фото предоставлены Оргкомитетом Международного фестиваля-конкурса сольного танца имени Махмуда Эсамбаева

«МОЛОДОЙ БАЛЕТ МИРА» В СОЧИ

Макар Михалкин (первая премия, младшая группа)



«Молодой балет мира» принимает конкурсантов двух возрастных групп: младшей (до 18 лет) и старшей (от 19 до 27). Всего на сцену Зимнего театра вышло 48 участников. Не так уж и много по сравнению с предыдущими годами, но при опутанном ограничением мире – результат неплохой. Некоторым пришлось проявить изрядное терпение и изобретательность, чтобы добраться до Сочи. В результате состав танцовщиков получился довольно сильным, жюри на пресс-конференции с удовольствием отметило высокий уровень и посоветовало на трудность выбора. Особо это коснулось мужской части старшей группы. Также более интересными выглядели просмотры младшей группы на фоне их старших коллег.

Особенно впечатлила подготовка воспитанников Московской государственной академии хореографии, все шестеро участников из которой оказались в числе избранных, допущенных по младшей группе до третьего тура конкурса. В «Молодом балете мира» по правилам в финальный тур допускаются лишь десять участников: пять девочек и пять мальчиков.

Лучшей, и это не вызвало ни малейших сомнений, была признана София Маймула. Она занимается в выпускном классе МГАХ у педагога Людмилы Ермаковой (диплом лучшего педагога). Изящная невысокая девушка, вполне сформировавшаяся артистка с прекрасно выученным телом, точными ногами с красивыми стопами, и с еще

VIII конкурс юрия григоровича прошел в октябре в Сочи. Сегодня, когда слово «международный» произносится с надеждой, но без уверенности, это событие – под названием «МОЛОДОЙ БАЛЕТ МИРА» – можно с гордостью считать таковым! Представители десяти стран приехали поучаствовать в одном из самых престижных балетных соревнований, уровень которого гарантирован членством в международной федерации балетных конкурсов, в том числе: Украины, Японии, Италии, Болгарии, Беларуси, Великобритании, Казахстана, Армении, Германии, и, разумеется, самая большая команда участников представляла Россию.

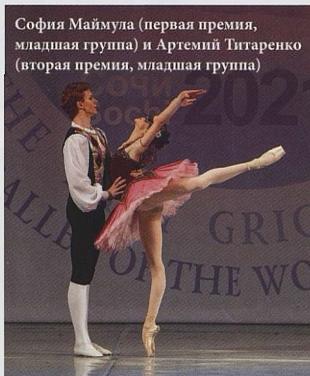
вовне детским очаровательным лицом. Этой фарфоровой балерине очень подошла вариация Авроры, в которой она первый раз представила перед зрителями, а затем усилила это впечатление академизма и чистоты в дуэтах Голубой птицы и принцессы Флорины и лукавого па де де из балета «Венецианский карнавал». Ее партнер, Артемий Титаренко, также ученик выпускного класса МГАХ (педагог Денис Медведев), стал обладателем серебряной медали младшей группы, разделив ее со своим одноклассником Синтаро Абоси, представившим на конкурсе Японию. Артемий с первого тура запомнился зрителям благодаря своему обаянию и в букваль-

Второе место получила еще одна участница МГАХ, студентка второго курса по классу Татьяны Гальцевой – Ксения Трохова. Высокая, изящная девушка и репертуар представила себе под стать: Фея Сирени, «Пахита», Китри. Она элегантна, вариации с педагогом отретпированы с большим профессионализмом, что, несомненно, позволит ей, окрепнув, стать интересной танцовщицей.

Серебро получила еще одна участница – Екатерина Варламова из Академии танца Бориса Эйфмана. Она и Дмитрий Уксуников (ученик той же Академии) стали единственными представителями Санкт-Петербурга на этом авторитетном международном хореографическом соревновании. Безусловно, очень жаль, что не удалось увидеть здесь конкурсантов из Вагановской Академии или питерских балетных театров – представителей одной из сильнейших школ мира. Оба участника очень неплохо показали в классике и были ожидаемо интересны в современных номерах, поставленных для них специально.

Третью премию у девушек разделили Ангелина Юркевич из МГАХ (педагог Людмила Ермакова) и Дарья Чугунова из Перми (педагог Ирина Кузнецова). А главным сожалением младшей группы хочется назвать еще одну воспитанницу Пермской школы Валерию Кузнецову, не сумевшую преодолеть порог третьего круга отбора, но оставившую очень хорошее впечатление: способная, с красивыми удлиненными линиями, элегантная и с сильной школой. Впрочем, здесь комплименты в большой степени относятся и к филигранной работе педагога Елены Щеголовой, выстроившей работу своей подопечной с большим вкусом и вниманием к каждой детали.

Победителем у юношей стал Макар Михалкин (предвыпускной класс



София Маймула (первая премия, младшая группа) и Артемий Титаренко (вторая премия, младшая группа)

ном смысле слова яркой внешности – огненно-рыжим волосам. Он выглядит еще совсем юным, при хорошей школе, и обладает сильным парящим прыжком. Вместе с Софией они станцевали специально для конкурса поставленный Георгием Гусевым номер «Хоть на край света», очаровательный портрет юных романтиков, мечтателей на пороге жизни, большого мира и любви.

МГАХ, педагог Михаил Шарков). Еще почти ребенок, но с огромным потенциалом и типом фигуры, который профессионалы определяют словом «принц», обозначая амплуа, которое мало кому под стать. Помимо внешности, молодой человек продемонстрировал прекрасные данные, обаяние и школу.

Третью премию разделили представитель Казахстана Ратмир Джумалиев и Иван Одинцов из Якутии. Якутская делегация – постоянный и запоминающийся гость конкурса. Они приезжают в Сочи каждый раз, привозят все более интересных участников и очень творчески подходят к выбору репертуара.

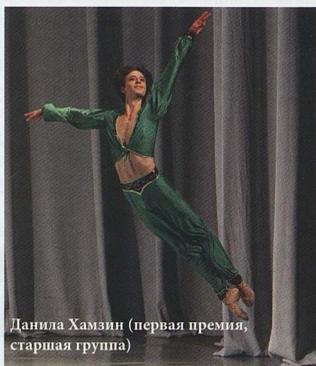
Для старшей группы жюри позволило себе быть более щедрым и допустило до финального соревнования двенадцать человек по формуле «шесть плюс шесть». Впрочем, лидеры у взрослых были очевидны с первого дня.

Лири Вакабаяси (представляла Японию) и Кубаныч Шамакеев (Кыргызстан) – а на самом деле солисты Челябинского театра оперы и балета – завоевали золотые медали «Молодого балета мира». Три па де де – три символа виртуозного классического танца – «Дон Кихот», дуэт Дианы и Актеона, «Корсар» были исполнены мощно и изысканно. Он – мягкий, с кошачьими бесшумными прыжками и чарующей энергетикой, она – тонкая и звенящая, словно струна. И весь этот строгий академизм оттенил пластичный и струящийся современный номер, удачно использовавший их восточную внешность. Его специально для этого случая поставила Юлия Репицина, очень профессионально подчеркивая их индивидуальность. К конкурсу ребят готовила известная балерина, еще совсем недавно главная звезда балетной сцены челябинского театра, а сегодня педагог-репетитор Татьяна Предеина. Поэтому здесь точно было, что передавать артистам. И ее диплом лучшего педагога конкурса был явно вручен по заслугам.

Второй золотой медали был удостоен юный артист Большого театра Данила Хамзин (педагог Марк Перетокин). Он подкупает внешними данными – высокий, красивый – и обнадёживает видимым потенциалом, обещая стать очень хорошим танцовщиком. Впрочем, в случае с Данилой – это красота и талант, помноженные на два. Вместе с ним в конкурсе участвовал его брат-близнец Алексей, занявший второе место, и, подозреваю, жюри не всегда удавалось различить, кто из них кто.

Второе место у девушек досталось Мартинес Екатерине (Испания/Россия) из

«Русского балета» Вячеслава Гордеева. Крепкая и миниатюрная балерина выбрала для конкурса па де де из «Арлекинады», «Привала кавалерии» и «Тщетной предосторожности». Ее партнер Арутон Аракелян получил бронзовую медаль, разделив



Данила Хамзин (первая премия, старшая группа)

ее с еще одним коллегой по Театру «Русский балет» – Олегом Карацевым.

Третьи премии среди девушек поделили юная балерина из Йошкар-Олы Елена Раскина и Анастасия Никольская из Донбасс-оперы.

Вторым обладателем серебряной медали у мужчин стал Алессандро Кагтеджи, представлявший Великобританию. Сейчас он танцует в Казанском театре оперы и балета, а в конкурсе участвовал со своей партнершей Мана Кувабара. Оба они уже опытные артисты, выступают уверенно и умеют держать внимание публики. Начав с «Арлекинады», они от тура к туру наращивали энергетiku, через «Пламя Парижа» – к блестящему «Корсару». Ярким получился у них и современный номер, где Алессандро сам выступил хореографом. Сору между мужчиной и женщиной «Без комментариев» ему удалось удачно облечь в пластическую форму. Получилось настолько неожиданно и откровенно, что жюри присудило ему диплом за лучшую современную хореографию.

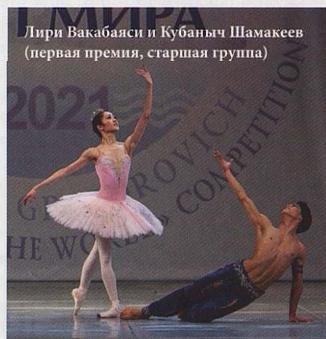
Современные номера – обязательная программа конкурса, и выигрывают здесь те, кто не относится к ним как к «неизбежному злу», не пытается станцевать как классику или гимнастическое упражнение. Помимо уже упомянутых, запомнился номер «Давай без слез...» хореографа Нины Мадач – для Екатерины Раскиной и Итару Нада (к сожалению, рано отлученного от борьбы за награды) из театра Йошкар-Олы. Любопытные номера исполнили Алексей и Данила Хамзины, которые им поставил старший брат Дмитрий Хамзин, известный многим как

танцовщик театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

В младшей группе участники исполнили номера из редко встречающейся на балетных конкурсах категории: «народно-сценический/характерный танец». Из обширного списка партий, предложенного организаторами в программе, наибольшей популярностью пользовался «Русский танец» в постановке Касьяна Голейзовского. Пришлось посмотреть его целых шесть раз! В целом участники больше тяготели к хореографии, максимально приближенной к классике, мало кто использовал этот шанс раскрыться и показать себя с неожиданной стороны, демонстрировали школьное – чистое, но сдержанное исполнение. В итоге самой яркой и интересной была признана Персидка из «Половецких плясок» Ангелины Юркевич, которая получила за нее специальный приз журнала «Балет»: «За лучшее исполнение народно-сценического/характерного танца».

В рамках «Молодого балета мира» журнал «Балет» провел крутой стол, на котором главный редактор Валерия Уральская, члены жюри и педагоги обсудили вопросы подготовки к конкурсам, выбора репертуара и соответствия его возрасту и индивидуальным особенностям участников. На встречу, которая проходила в Сочинском дендрарии, пригласили педагогов и учеников из местных балетных школ.

Помещение музея в дендрарии выбрали не случайно Дело в том, что этот дом, как и весь огромный парк вокруг, принадлежал известному историку балета (и обладателю еще массы разнообразных дарований) Сергею Худекову.



Лири Вакабаяси и Кубаныч Шамакеев (первая премия, старшая группа)

Конкурс, как обычно, закончился гала-концертом в Зимнем театре, где выступили все лауреаты. Молодой балет мира в их исполнении выглядел юным и праздничным.

Ольга ГОНЧАРОВА
Фото Романа ПРИТУЛЫ

**Российский журнал
«БАЛЕТ» ПРАЗДНУЕТ СВОЕ**

40-ЛЕТИЕ! Столь значимая веха в его истории требует серьёзной оценки деятельности этого уникального и необычайно популярного издания.

Бережно сохраняя незыблемые основы и великие традиции искусства танца, журнал «БАЛЕТ», с оптимизмом устремлённый в будущее, одержимо и успешно пропагандирует новые направления и стили сценической хореографии. Для столь важной и сложной гуманитарной миссии необходимы как высочайший профессионализм, так и неиссякаемый энтузиазм. Этими ценными качествами щедро одарена **ВАЛЕРИЯ ИОСИФОВНА УРАЛЬСКАЯ, самоотверженно возглавляющая редакцию «БАЛЕТА» на протяжении 26-И ЛЕТ.** Под её чутким и неустанным руководством журнал приобрёл высочайшую профессиональную репутацию как в России, так и за рубежом.

Сегодня журнал «БАЛЕТ» является единственным в мире изданием, которое наиболее широко и полно освещает главные события искусства хореографии.

Среди многочисленных достоинств журнала большое значение имеет его **интернациональная деятельность**, которую он успешно осуществляет, будучи информационным органом Международной федерации балетных конкурсов и фестивалей, а также пресс-центром международных конкурсов, проходящих в России. Нельзя не отметить превосходно организованные интернациональные акции, которые журнал «БАЛЕТ» провел в Париже: в посольстве России во Франции состоялся уникальный вечер под названием «Душа танца» (2017), а в генеральной резиденции ЮНЕСКО прошла научная конференция, посвященная 200-летию гениального франко-русского хореографа Мариуса Ивановича Петипа (2018).

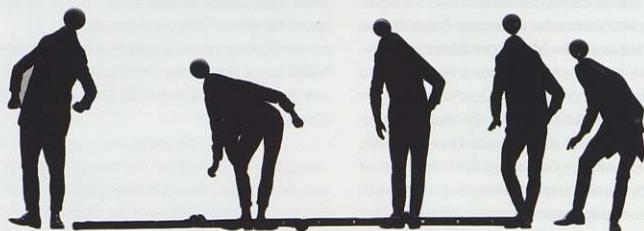
Да здравствует его величество танец и его ангел-хранитель журнал «БАЛЕТ»!



ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ ИГНАТОВ (ПАРИЖ) – журналист, балетный и музыкальный критик. Широко сотрудничает с российскими и французскими печатными и интернет-изданиями. С 1991 года постоянный автор журнала «Балет», лауреат приза «Душа танца» в номинации «Рыцарь балета» «за пропаганду отечественного балета за рубежом».

FESTIVAL MONTPELLIER DANSE – ПРАЗДНИК СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА:

«ПОПЕРЕЧНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ» ДИМИТРИСА ПАПАЙОАННУ



Ансамбль кукольных персонажей

ЗА ИСТЕКШИЕ 4 ДЕСЯТИЛЕТИЯ FESTIVAL MONTPELLIER DANSE, ЕЖЕГОДНО ПРОХОДЯЩИЙ В МОНПЕЛЬЕ, ЗАВОЕВАЛ ВЫСОКУЮ РЕПУТАЦИЮ – КАК ВО ФРАНЦИИ, ТАК И ЗА РУБЕЖОМ. МЕЖДУНАРОДНАЯ МАНИФЕСТАЦИЯ ЯВЛЯЕТСЯ ВИТРИНОЙ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА. С 1983 ГОДА ФЕСТИВАЛЬ ВОЗГЛАВЛЯЕТ ИНИЦИАТИВНЫЙ И ДЕЯТЕЛЬНЫЙ ЖАН-ПОЛЬ МОНТАНАРИ. ДЛЯ НЫНЕШНЕГО, 41-ГО, СЕЗОНА ОН СОСТАВИЛ РАЗНООБРАЗНУЮ ПРОГРАММУ. НЕСМОТЯ НА СЛОЖНОСТИ ИЗ-ЗА ПАНДЕМИИ КОРОНАВИРУСА, ЗРИТЕЛИ УВИДЕЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 13-ТИ ХОРЕОГРАФОВ. НА РАЗНЫХ СЦЕНАХ СОСТОЯЛОСЬ 50 ПРЕДСТАВЛЕНИЙ. СРЕДИ СПЕКТАКЛЕЙ – 10 ПРЕМЬЕРНЫХ, ИЗ НИХ 8 – ПОСТАНОВКИ ФРАНЦУЗСКИХ ХОРЕОГРАФОВ. ФЕСТИВАЛЬ ДОПОЛНИЛА КИНОПРОГРАММА, ВКЛЮЧАВШАЯ 27 КАРТИН.

Событием сезона стал показ спектакля «Transverse orientation» («Поперечная ориентация») в постановке Димитриса Папайоанну. Родившийся в Афинах 21 июня 1964 года, греческий режиссёр экспериментального театра, а также хореограф, декоратор и художник по свету, – является автором множества великолепных спектаклей. Всемирную славу Димитри-

су принесла его потрясающая постановка церемонии открытия Олимпийских игр 2004 года в Афинах. В 2015 году он создал церемонию открытия Европейских игр в Баку, а в 2018 году поставил пьесу «Since She», став первым хореографом, приглашенным для обновления репертуара Вуппертальского театра танца Пины Бауш.

Сегодня звёздный мастер занимает одно из ведущих мест в театральном



Соло куклы с гибкой лестницей

мире, благодаря своему многогранному творчеству, самобытному таланту и феноменальной фантазии. Вдохновенно составляя сценические композиции из новаторских озарений, гармонично объединяя разные жанры, авангардные стили и направления,

Димитрис творит магические произведения, которые не только поражают зрительское воображение, но и способствуют плодотворному развитию театрально-танцевального искусства. Диковинные перформансы Д. Папайоанну, искусно выстроенные на основе современного сюрреализма и футуризма, вызывают огромный интерес у широкой публики и восторженные отклики у многочисленных критиков.

Спектакль «Поперечная ориентация» – это как бы движение к свету.

«ПОПЕРЕЧНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ» – КАЛЕЙДОСКОП ВООБРАЖЕНИЯ

Несмотря на большую длительность представления, в зрительном зале царил абсолютная тишина: публика, заворожённая сценическим действием, оказалась в магическом калейдоскопе воображения постановщика, его живописной медитации на темы греческой мифологии. Удивительный спектакль насыщен обилием аллегорий и символов. Представление мозаично выстроено из множества загадочных мизансцен, развиваемых средствами пластичной пантомимы и неординарной акробатики. Фантазмагорические метаморфозы, составляющие основу творческого стиля Д. Папайоанну, обретают здесь новые формы и измерения.

Театральные картины затейливо разворачиваются в эстетичной сценографии. В глубине пустой сцены продольно высится длинная светлая стена; справа сделана дверь для артистов; слева прикреплена неоновая лампа. Она периодически мигает, издавая резкий скрежет, и провисает, но её регулярно чинят. Свет лампы является символом поперечной ориентации. Время от времени вдалеке возникают одухотворённые звуки скрипичной музыки Вивальди, как бы напоминая о давно ушедшей эпохе итальянского барокко. Музыкальные фрагменты придают спектаклю атмосферу грусти и печали и воспринимаются, как бы цемящие вздохи неспастальги по угасающей жизни. Интересно поставленный сценический свет формирует мир таинственных теней и фантастических

«Здесь начинается и заканчивается мое путешествие», – резюмирует свой режиссёрский замысел Д. Папайоанну. Согласно этой концепции, он создал хореографическое произведение на темы метаморфоз, воображая простор жидкой субстанции и среду светлых тонов. На сцене появляются фигуры мифических персонажей – от Минотавра до Тесея, а также современные существа. Спектакль содержит не только множество референций греческой мифологии, но и ряд абстрактных видений поразительной красоты.

«Для такого формалиста, как я, содержание – это форма, – уточнил автор, хореографические натюрморты которого восхищают публику повсюду в мире. – Я осознал, что теперь

я – Минотавр. Я больше не Тесей. Моё место по отношению к действию изменилось. Жизнь и её ландшафт удаляются», – сказал Д. Папайоанну.

«ПОПЕРЕЧНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ» – ЭТО ВЕРШИНА В МАСШТАБНОМ И МНОГОЛИКОМ ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРА. ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ ЗРЕЛИЩЕ ПРЕДСТАЕТ КАК ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ОПЕРА, ОВЕЯННЫЙ МЕЛОДИЯМИ А. ВИВАЛЬДИ, ФАНТАСТИЧЕСКИЙ БАЛ ДУШ ПОЗВОЛЯЕТ ЗРИТЕЛЮ ПРОНИКНУТЬ В МИР ТАИНСТВА ДВИЖЕНИЙ.

На фестивале в Монпелье спектакль был показан дважды в огромном зале Оперного театра имени Г. Берлиоза.

образов. В представлении участвуют 8 артистов, среди них 6 парней в одинаковых чёрных костюмах, белых рубашках и с галстуками. Несмотря на стилистическую гармонию постановки, сценическое действие по своему содержанию всё-таки эклектично. Оно состоит из ряда картин и трёх крупных частей.

Чтобы лучше понять суть и смысл спектакля приведём несколько фрагментов из интервью Д. Папайоанну, которое он дал Майвен Ребур 20 марта этого года.

– **М.Р.:** Термин «поперечная ориентация» означает поведение некоторых насекомых перед источником света. Откуда идёт эта тяга к ночным мотылькам?

– **Д.П.:** Поперечная ориентация – это инстинктивная реакция на свет, которая означает, что вы используете свет, находящийся вне вас, чтобы идти прямо. Речь идёт о философии, религии, смысле жизни. Поперечная ориентация связана с инстинктом искать что-то новое вне нас, что направляет нас. Это что-то большее, чем мы сами. Ночные мотыльки ориентируются на свет луны, и когда зажигают лампу, они сходят с ума, потому что теряются. Так что это – игра состояния ума, связи направления и ориентации.

– **М.Р.:** В «Поперечной ориентации» вы намекаете на миф о Минотавре. Вы уже работали над мифами о Медее, Сизифе, Дракуне. Что вас привлекает в мифе?

– **Д.П.:** Я использую только архетип. Я не занимаюсь историей мифа, веду

лишь медитацию вокруг него. В «Поперечной ориентации» меня интересует, как новое поколение убивает старое, как современный человек уничтожает то, что связано с его дикими инстинктами. Убийство Минотавра Тесеем – это метафора молодого человека, который хочет убить старика. Когда мы молоды, нам нужно побеждать. Я думаю о людях, у которых учился, и о людях, которые учились у меня. Я исследовал идею преемственности: каковы связи между сыном и его отцом? Каков процесс преемственности жизни? Скажу ещё раз – это игра. Это – калейдоскоп воображения. Мне всегда казалось, что есть что-то прекрасное, трагическое и, может быть, даже сексуальное в этой истории лабиринта, где человек ищет монстра, чтобы его убить. После осуществления этого, выход человека из лабиринта зависит только от одной женщины. Считаю это увлекательным, я сосредоточился на поперечной ориентации. Подобно тому, как насекомые ориентируются по отношению к луне, парни на сцене становятся зависимыми от женщины. Я использую архетип быка, Минотавра, но и Русалки. Я играю со своим воображением, как ребенок играет с философскими проблемами, не понимая их по-настоящему. Маленький мальчик, которым я являюсь, раскрывал их акварелью.

– **М.Р.:** На сцене много воды. Это метаморфоза нити Ариадны?

– **Д.П.:** Мне нравится этот элемент. «Поперечная ориентация» начи-

нается с капли и заканчивается морем. Вода представляет собой желание, жажду. Эта женщина рассеивается – как жидкость – во вселенной мужчины. Она принимает эстафету, и всё расцветает.

– М.Р.: **Используете ли вы мифы для анализа настоящего?**

– Д.П.: Я всегда озабочен настоя-

щим. То, что я использую из прошлого, это просто для создания общего языка и обсуждения – без слов – через мои работы. Бык – символ дикой необузданной мужественности. Такой тип мужественности и образ мужчины подлежат осуждению. Наша эпоха противопоставляет мужественности её собственные

недостатки. В последние годы она подверглась серьезным испытаниям. Таким образом, я играю с этим символом, потому что именно тем же сегодня занимается общество. Мы пытаемся как-то убить Минотавра. Но прежде, чем уничтожить идеалы отца и сына, старого и молодого, я хочу посмотреть на них с нежностью».

СОДЕРЖАНИЕ И ХРОНИКА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Спектакль открывают странные персонажи – высокие чёрные куклы в костюмах с пришитой головой в виде шара. Неспешно передвигаясь, они разыгрывают комические репризы с двумя гнущимися лестницами, а в завершение – одинокий маленький персонаж, потеряв ориентацию, безуспешно пытается пройти сквозь стену. Ослепив зрителей жёлтым светом вывезенного на сцену софита, публике представляют огромного чёрного быка. Поначалу он кажется живым, так как сконструирован поистине феноменально. Бык, ведомый артистами, увлекает зрителей в мир мифологии, в котором Тесей – афинский герой – убивает Минотавра в лабиринте на Крите.

Эта большая и наиболее зрелищная часть спектакля является несомненной гордостью Д. Папайоанну.

но перемещается по сцене. Разгневанный группой окруживших его парней, он яростно подбрасывает на рогах одного из преследователей. Неожиданно животное замирает, внимательно наблюдая за явившимся героем. Сняв пиджак, он гипнотически, словно матадор, надвигается на быка, затем медленно протягивает руку к его морде и гладит её, тем самым демонстрируя свою победу. Это позволяет одному из парней оседлать быка.

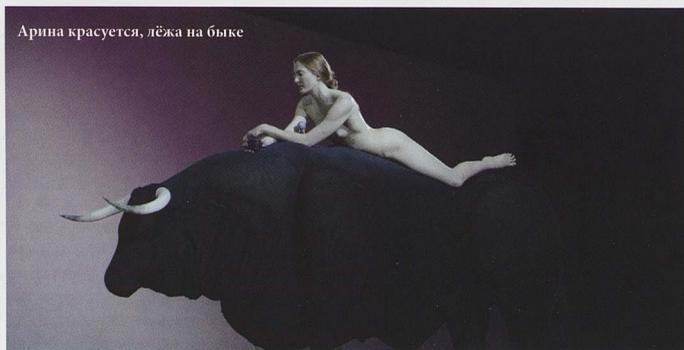
Раздевшись догола, герой ставит ведро воды перед мордой быка, и тот её пьёт с громким чавканьем. Звук разлетается по зрительному залу благодаря установленному возле ведра микрофону, который картинно и аппетитно облизывает бык своим розовым языком. (Эти сценические детали красноречиво говорят не только о богатой фантазии

ного коня» (1912). Особенно сильное впечатление производит пластическое соло героя, в котором рельефное тело артиста страстно пульсирует, пружинисто изгибается и эффектно сплетается с мордой и рогами быка, блистательно исполняющего роль сценического партнёра. Многочисленные мизансцены с участием динамичного и статного быка поставлены потрясающе: они вызывают восхищение и достойны прославления!

СПЕКТАКЛЬ НАСЫЩЕН ОБИЛИЕМ ТЕАТРАЛЬНЫХ НОВАЦИЙ. МИСТИЧЕСКОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ ПРОИЗВОДЯТ, НАПРИМЕР, ПОЛУОБНАЖЕННЫЕ СУЩЕСТВА, ПРИЧУДЛИВО СПЛЕТЕННЫЕ ИЗ ТЕЛ ДВУХ АРТИСТОВ. ЧЕЛОВЕКООБРАЗНЫЕ ГИБРИДЫ С ОДНОЙ ГОЛОВОЙ СТРАННО ПЕРЕДВИГАЮТСЯ С ПОМОЩЬЮ ДВУХ РУК И ДВУХ НОГ, КАК НАСЕКОМЫЕ.

Порой на сцене появляются загадочные персонажи с головой быка. Образ Минотавра возникает в разных мизансценах, поставленных на манер сюрреализма. Эта живописная стилистика используется широко и эффектно, например, в репризе с аквалангистом. В комбинезоне и лапах он делает стойку на голове, затем его грубо волокут по авансцене, раздевая догола и щедро посыпая сверкающими бриллиантами. Вскоре парень возвращается на сцену в образе русалки и, стоя на хвосте, забавно танцует под очаровательную мелодию.

Вторая крупная часть спектакля символически представляет на сцене и мифологический лабиринт, и современное общество. Действие начинается со стука в дверь. Артист открывает её, и через дверной проём на него надвигаются белые пенопластовые блоки. Разбирая их, он вытаскивает парня, застряв-



Арина красуется, лёжа на быке

С детства влюбленный в живопись, профессионально ею занимаясь в молодости, Димитрис живописно создал средствами сценической пластики множество картин с участием могучего быка и бесстрашного героя. Для усиления мифологического эффекта герой предстает полностью обнаженным.

Ворвавшись на сцену, дикий бык возбуждённо машет головой и хвостом, величественно разворачивается и гроз-

постановщика, но и о филигранном её воплощении).

Утолив жажду, бык неспешно передвигается по сцене, а под его брюхом появляется обнаженная пара в любовных объятиях, воплощая Тесея и Ариадну. Вскоре, оседлав быка, девушка грациозно демонстрирует живописные позы и лучезарно сверкает своим красивым телом, напоминая картину К.С. Петрова-Водкина «Купание крас-

Бык утоляет жажду



шего в столь плотной массе. Но поток нарастает, и артист уже с этим парнем разгребают непрерывно выползающие блоки, помогая выбраться очередному их узнику. Спасательные работы продолжают долго, но в результате свободу обретают 5 парней и девушка. Далее все персонажи старательно перекадывают блоки вдоль стены справа налево, утомляя публику однообразием чрезвычайно длительной и малоинтересной манипуляции. При этом грохот блоков и мерзкий их скрежет безжалостно калечат дивное звучание гениальной музыки Вивальди. Наконец, масса пенопласта передвинута, и 7 человек, как муравьи, начинают возводить из него башню. Несмотря на разные формы и размеры блоков, усердным труженикам удаётся её выстроить, но вскоре она разваливается, и под руинами оказываются все артисты. Среди груды блоков торчат тела, замершие в стойке на голове.

С появлением светлой музыки сцену охватывает бурное веселье. На большом кубе пенопласта лихо скачет с явным наслаждением нагой герой. Ловко и азартно вышагивая, он придает кубу вращение, и тот эффектно катится вдоль сцены. К увлекательной игре подключаются все артисты: раздевшись догола, словно дети, они с визгом скачут парами на кубах, поочередно перекадывающихся по сцене. Динамичная, красивая картина, прославляющая счастье бытия и жизни, потрясает взрывной энергией!

Захватывающее зрелище завершает аллегория, отражающая пессимистический взгляд постановщика на мрачную современность: герой в деловом костюме мучительно и неуклюже крутится на маленьком кубе, с трудом вынуждая его передвигаться по сцене. Столь разительный контраст радости и муки не только впечатляет, но и наводит на глубокие раздумья.

Живописно предстает экстравагантный номер, в котором 5 парней галантно дефилируют вокруг девушки в белом вечернем платье. Улыбающаяся красавица, словно живой фонтан, причудливо испускает феерические каскады тонких струек, напоминающих мифологические нити Ариадны. Парни подставляют под струи свои винные бокалы, создавая чарующую иллюзию хмельной улады. Но вдруг неоновая лампа угасает, музыка затихает и сладостное видение исчезает.

Вдохновенно придумана и оригинально поставлена картина с явлением Девы Марии. На авансцене парни устанавливают как бы фрагмент скалы. В пятне яркого света её сердцевина расплывается и медленно стекает, при этом возникают очертания, затем и облик полюбленной девушки, а в финале на её руках появляется младенец. Парни благоговейно укладывают на сцену ожившую композицию, и она скользит, словно лодка, в которой счастливая мать нежно гладит своё дитя. Чудодействен-

ное видение завораживает магической красотой и философским смыслом.

Как бы завершая путешествие в мир мифологии, артист вывозит на сцену софит, и вскоре его желтый свет угасает. На пустую сцену входит нагая пожилая женщина. В модных туфлях на высоком каблуке она медленно переступает, опираясь на инвалидную палочку. Задержавшись на месте явления Девы Марии, дама продолжила свой путь и скрылась за дверью. Но та сразу же отворилась, и вышла нагая девушка, как антипод ушедшей старости. Одев платье, девушка начала медленно лить из ведра воду на сцену, постепенно в неё погружаясь. Вскоре на месте утопшей всплывает ведро, и подошедший парень, черпая им воду, методично разливает её по сцене. При этом другие артисты усердно демонтируют составляющие её деревянные планшеты и создают из них как бы холмы. Это длится слишком долго и вызывает гнетущую скуку. Наконец, работа завершена, и все исчезают, а на берегу сценического моря возникает обнаженный герой и, сидя, созерцает абстрактный пейзаж. Но вскоре он уходит, так как перед ним появляется парень со шваброй и ведром для уборки сцены. Так символически и аллегорически завершается загадочное представление, которое можно назвать «сценическим рекемием по прошлой и ныне ускользающей жизни».

Виктор ИГНАТОВ

Фото предоставлены
пресс-службой театра

МИХАИЛ МЕЙЛАХ – поэт, филолог, переводчик, историк искусства, художественный критик, заслуженный профессор Страсбургского университета. Автор исследований в области русской поэзии и поэзии средневековых трубадуров, переводил их «Жизнеописания» и романы Набокова, открыл, издавал и изучал поэзию обэриутов. Выпустил два обширных тома своих многолетних бесед с выдающимися танцовщиками, хореографами, музыкантами, артистами и художниками («Эвтерпа, ты?», М., 2008, 2011).



ДЖОН НОЙМАЙЕР

И 46-е «БАЛЕТНЫЕ ДНИ ГАМБУРГСКОГО БАЛЕТА»

В июне состоялись ежегодные, 46-е «Балетные дни Гамбургского балета» – в прошлом году они, как и многие фестивали, были отменены из-за пандемии. По той же причине были надолго отменены запланированные спектакли и гастроли, как и обязательные утренние уроки и репетиции, – словом, всё, что составляет нормальную жизнь балетного театра. Однако, благодаря соблюдению строжайшей дисциплины, за это время были поставлены три новых балета, о которых речь пойдёт дальше, и в труппе, в отличие от российских театров, никто не заболел. Строгие дисциплинарные меры соблюдались и во время «Балетных дней»: на спектакли продавалось лишь ограниченное число билетов, а при входе, не говоря об обязательных масках, тщательно проверялись свидетельства о сделанных прививках и имеющихся антителах, либо предлагалось пройти срочный тест в одном из помещений театра. Премьерные спектакли показывались дважды, а «Гамлет 21» – даже трижды, что позволяло отчасти компенсировать ограничения для публики. И даже наиболее востребованный заключительный спектакль фестиваля «Нижинский-гала», впервые за всю историю, был показан дважды – утром и вечером, и потому был короче обычного. Из-за этих повторов балетов из репертуара было всего два, но из «золотого фонда»: «Смерть в Венеции» (Ллойда Риггинса – бесменного исполнителя партии Густава фон Эшенбаха, ныне главного балетмейстера труппы – сменил Кристофер Ивенс) и «Сон в летнюю ночь»; последний прошёл не только на сцене: в понедельник – неукоснитель-



«Бетховен-проект П»

но соблюдаемый даже во время фестиваля выходной день труппы – демонстрировался недавно снятый замечательный фильм-балет. К концу фестиваля квота на число зрителей была неожиданно увеличена, и театр сделал жест, крайне дёшево распродавая молодёжи обычно дорогие билеты.

Гамбургский балет – балет одного хореографа, а именно, Джона Ноймайера, автора 165 постановок, возглавившего труппу почти полвека тому назад и вскоре после того создавшего «Балетные дни». Такие театры чаще бывают драматические, как например, в России – театры Мейерхольда и Таирова, а ближе к нашему времени – Товстоногова и Любимова. В балете такими театрами были Нью-Йорк Сити Балет Баланчина, где, впрочем, ставил спектакли и Роббинс, подобный тандем с Арпино существовал в Джоэффри-Балете, упомянем также труппы Форсайта или Пины Бауш. Но роль Ноймайера в Гамбургском Балете по долговремен-

ности – в сочетании с её значением – можно сравнить разве что с работой Петипа в Мариинском театре.

Двухнедельный – завершающий сезон – июньский фестиваль «Балетные дни» обычно включает премьеры прошедшего года, а также ряд репертуарных или возобновляемых балетов Ноймайера. Два дня иногда отдаётся гастролям какого-либо другого балетного театра. Заключительный спектакль, под названием «Нижинский-гала», состоит из фрагментов балетов самого Ноймайера в исполнении или при участии гостей из разных стран, часто из России.

«Маркой» фестиваля этого года явился необычный новый балет Ноймайера «Ghost Light» на музыку фортепианных пьес Шуберта – первый за два года «полнометражный» балет, не только обусловленный долгосрочными условиями пандемии и связанной с ней изоляцией, для балета фатальной, но и замечательно выражающий их суть (премьера всё же состоялась

в Баден-Бадене в сентябре прошлого года). «Ghost Light» переводится как «Призрачный свет»: этот английский технический термин обозначает единственный источник света (в наше время это горящая лампочка), после спектакля оставленный на ночь на пустой сцене, по старинным поверьям – для призраков, разыгрывающих здесь свои собственные представления до тех пор, пока театр снова не оживёт.

Для Ноймайера этот ёмкий образ стал метафорой происходящего в эпоху коронавируса. Балет создавался фрагментами, в строжайших условиях дистанцирования танцовщиков друг от друга (вплоть до того, что более близкий контакт разрешался только для супружеских пар, которых в труппе несколько, всего же в балете занято 54 участника, то есть почти весь состав), и в итоге из этой мозаики возник спектакль, состоящий из завораживающих дуэтов и небольших ансамблей до 8 танцовщиков. Балет полон драматическими реминисценциями из ноймайеровских же постановок классических балетов – «Жизели», «Щелкунчика» и, конечно же, «Дамы с камелиями» с её больной героиней.

Я начал свой рассказ с балета «Ghost Light», знакового в нынешней ситуации, смысл которого состоит в преодолевающей её силе искусства. Фестиваль, однако, открылся другой премьерой года – балетом «Гамлет-21». Название объясняется тем, что это далеко не первое обращение Ноймайера к шекспировской пьесе, профессиональный интерес к которой, как и к творчеству Шекспира в целом, он сохраняет всю жизнь (в свое время, занимаясь одновременно балетом, он окончил университет со степенью бакалавра по английской литературе).

Впервые он обратился к «Гамлету» в 1976 году, поставив в Театре американского балета «Hamlet Connotations» – на музыку Копленда, со звёздным составом (Барышников, Желси Кирланд, Эрик Брун) Затем перенёс спектакль в Штутгартский и Гамбургский балеты. Затем, в 1985 году, он поставил в Датском королевском балете балет «Amleth» (историческое имя главного персонажа) на музыку Майкла Типпета, возобновленный в Гамбурге в новой версии в 1997 году, и, наконец, в 2013-ом ещё один балет в Гамбурге, в составе «Шекспировских танцев», где действие переносится в современность.

Новый, последний балет, восходящий к версии 1997 года, носит подзаголовок: «Балет по Саксону Грамматику

и Уильяму Шекспиру» (первый – датский историк второй половины XII века, из чьей хроники Шекспир почерпнул сюжет «Гамлета»). В своих пояснениях Ноймайер, опираясь на древний источник пьесы Шекспира и связанный с ним миф, мотивирует своё обращение к нему необходимостью показать предисторию внутреннего конфликта Гамлета. Не будем пересказывать чрезвычайно сложное, обогащённое мифом либретто, имеющее общие черты с замыслом «Гамлета» Раду Поклитару – Деклана Доннелана, поставленного в Большом театре. Танец, состоящий из чередования массовых сцен, в том числе военных, и дуэтов главных персонажей, необычайно выразителен, великолепен датский принц – вышеупомянутый Александр Труш, заменивший заболевшего Эдвина Ревазова, и Офелия – Анна Лаудере.

Третья премьера «сезона» носит название «Бетховен-проект II»: на предыдущих «Балетных днях» мы видели (повторённый на нынешних) «Бетховен-проект I» – на музыку нескольких отрывков из камерных сочинений Бетховена, в исполнении, в частно-

го дирижера театра Кента Нагано. Как и в предыдущем, в этом балете, которым Ноймайер намеревался отметить 250-летие со дня рождения Бетховена, эпизоды из его биографии чередуются с чистым танцем (Алеша Мартинеса в роли Бетховена здесь сменил тот же Александр Труш). 2-е действие вновь отдано чистому танцу на музыку 7-й симфонии.

Осталось сказать несколько слов о заключительном спектакле «Нижинский-гала», ограниченном из-за коронавируса по числу обычно принимающих в нём участие гостей. Разумеется, в сегодняшней эпидемической обстановке общее настроение спектакля не могло быть чересчур оптимистическим. По той же причине в спектакле преобладали камерные форматы, в которых выдержаны и несколько новых замечательных миниатюр Ноймайера, и печальный финал еще одного его недавнего балета – «Стеклянный зверинец» по пьесе Тенесси Уильямса (в последние годы Ноймайер всё чаще обращается к своим американским корням) – при участии тесно сотрудничающей с ним Алины Кожокару и, наконец, фрагменты



Поклоны после спектакля «Нижинский-гала»

сти, прекрасного польского пианиста Михала Бялика, затем – на музыку Интермеццо из единственного балета Бетховена «Творения Прометея». Второе действие представляет собой блистательный чистый танец на музыку Героической симфонии. Роль – своего рода персонаж спектакля – присутствует и в новом балете (в первом действии звучит, в частности, 21-я соната). Но здесь он конкурирует с целым симфоническим оркестром (на заднем плане сцены) под управлением главно-

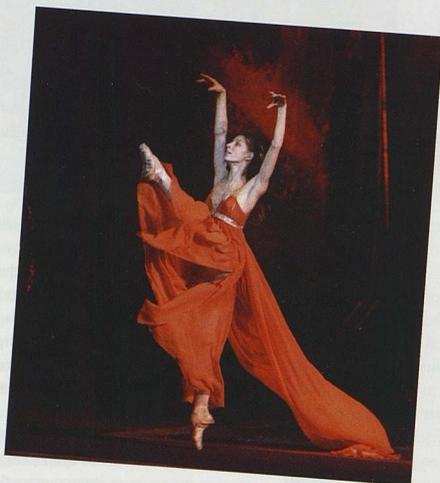
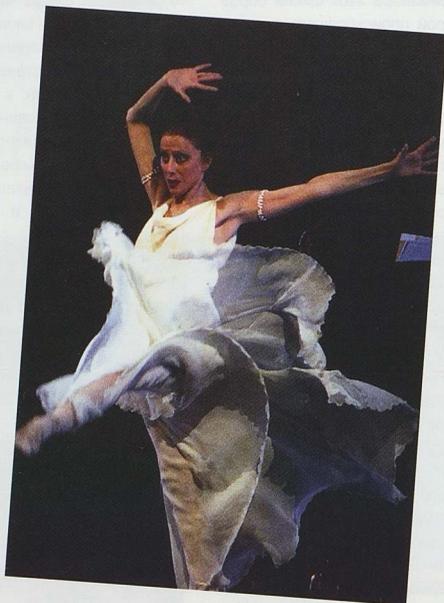
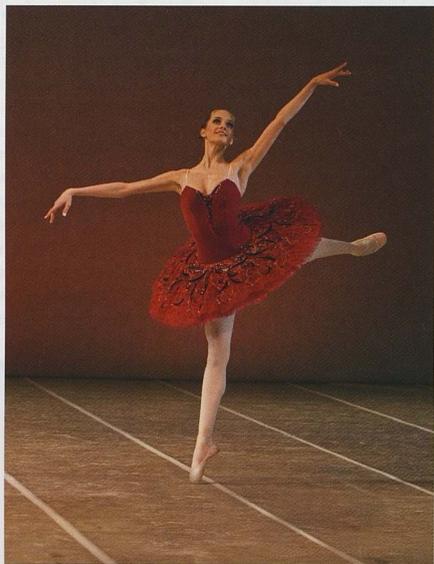
тех же трёх премьер фестиваля. Спектакль, а вместе с ним «Балетные дни», красноречиво закончился финальным дуэтом из «Ghost Light» (Мадока Сугай и Александр Труш) с постепенно гаснущим светом и остающимся сиротливым светильником, вокруг которого снова собираются, как призраки, остальные участники балета.

Михаил МЕЙЛАХ
Фото предоставлены
пресс-службой театра
Гамбургский балет Ноймайера



КУЛИКОВ ДМИТРИЙ

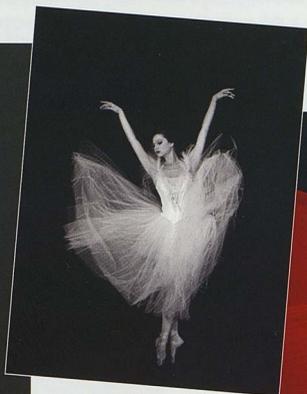
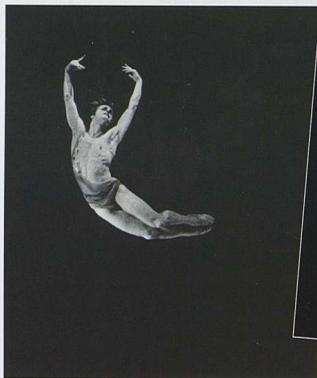
Фотомастер, штатный фотокорреспондент журнала «Балет» с 1981 до 2012 года,
заслуженный работник культуры РФ,
лауреат премии Правительства РФ в области культуры.





АЛОВЕРТ НИНА

Лауреат приза, учреждённого журналом «Балет» – «Душа танца» (2016). Автор книг и фотографий о балете. Внештатный балетный критик и фотограф в журналах «Dance magazine», «Ballet Review», «Point», «Балет», «Русский базар», газете «Культура» и других изданиях на русском, японском, европейских языках в Нью-Йорке и России.



БАРАНОВСКИЙ ВАЛЕНТИН

Фотохудожник, член Союза фотохудожников России, официальный фотограф Мариинского театра.

Лауреат приза «Душа танца» (2010).

Около полувека длится творческий союз автора изобразительного ряда книги «Три века петербургского балета» Валентина Барановского с Мариинским театром.



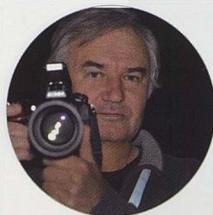


ЛОГВИНОВ МИХАИЛ

Лауреат приза «Душа танца» (2011).

Фотохудожник, мастер балетной фотографии, официальный фотограф Программы «Benois de la Danse».

Персональные выставки: Москва, Санкт-Петербург, Берлин, Штутгарт, Монте-Карло, Грасс, Канны, Ле Бо де Прованс, Париж.



ЗАХАРКИН ИГОРЬ

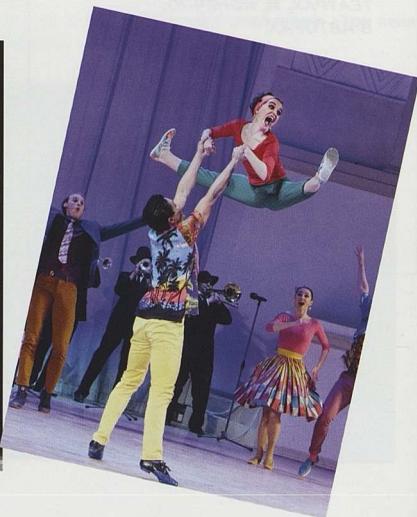
Лауреат приза «Душа танца» в номинации «Пресс-лидер» журнала «Балет» (2012).

Артист балета Большого театра с 1980-2000 годы, с 1990 года – солист.

С 2001 года – художник-фотограф Большого театра и газеты «Газета».

С 2005 – 2011 годы фотокорреспондент газеты «Известия».

Персональные фотовыставки в Москве, Лондоне, Пекине.





УВАЖАЕМЫЕ КОЛЛЕГИ!

От имени Министерства культуры Красноярского края и от себя лично поздравляю с сорокалетием творческий коллектив журнала «Балет» и всех, для кого это издание является важной и неотъемлемой частью жизни!

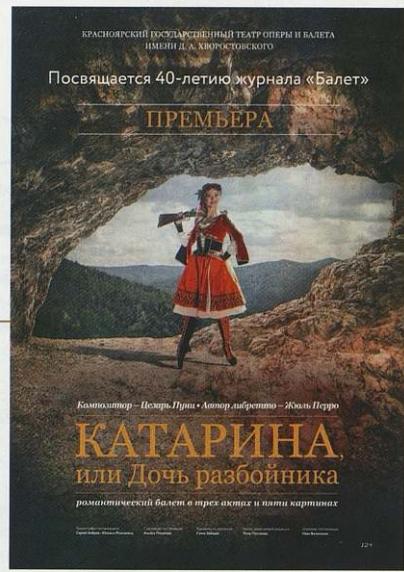
ВЫХОД ПЕРВОГО НОМЕРА ЖУРНАЛА В 1981 ГОДУ стал ярким и незабываемым событием в культурной жизни страны. Сейчас «Балет» – официальный партнер Международной федерации балетных конкурсов – является наиболее авторитетным изданием в сфере хореографического искусства. Журнал пользуется большой популярностью не только у артистов балета, хореографов-постановщиков, но и у руководителей, преподавателей, студентов образовательных организаций как в России, так и за рубежом.

Убежден, что своей жизнеспособностью «Балет» во многом обязан личности главного редактора, кандидата философских наук, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, члена жюри Всероссийских и Международных балетных конкурсов – Валерии Иосифовны Уральской. Её абсолютный профессионализм, энтузиазм и умение поддерживать партнерские отношения с представителями хореографического сообщества на всех уровнях, – позволяют коллективу редакции всегда держать руку на пульсе событий и чутко реагировать на вызовы современности.

С МОМЕНТА ОСНОВАНИЯ И ДО СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» ВЫПОЛНЯЕТ ОЧЕНЬ ВАЖНУЮ МИССИЮ ИСТОРИЧЕСКОГО И КУЛЬТУРНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ МОЛОДЕЖИ, ВСЕХ, КТО ЛЮБИТ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

В преддверии юбилея искренне желаю коллективу редакции долголетия, процветания, расширения и умножения читательской аудитории, и надеюсь, что материалы журнала «Балет», которые всегда хочется обсуждать, перечитывать и комментировать, из номера в номер будут создавать почву для новых знаний!

**Министр культуры Красноярского края
Зинов А.В.**



УВАЖАЕМАЯ ВАЛЕРИЯ ИОСИФОВНА!

40-ЛЕТИЕ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» – это праздник для всех нас, так как журнал «Балет» заслуженно считается визитной карточкой отечественной культуры. Его знают, читают и ценят не только в нашей стране, но и за рубежом. Сегодня это единственное в мире издание, где – с любовью и верностью к балету – объективно отражают процессы, происходящие в мире хореографии, обогащают своих читателей духовно и нравственно, дарят добро и красоту. И эта высокая просветительская миссия, которую с достоинством несет Ваш журнал, должна стать ориентиром для будущих поколений.

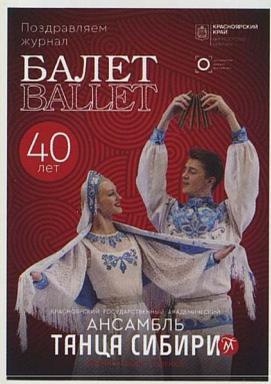
Красноярский государственный театр оперы и балета имени Д.А. Хворостовского поздравляет Вас и коллектив редакции журнала «Балет» с торжественной датой и благодарит за многолетнюю дружбу и сотрудничество! Пусть эта дата станет отсчетом новой страницы в истории журнала, наполненной интересными делами! Желаем и дальше сохранять свою популярность и высокий авторитет у читателей. Преданных вам подписчиков и новых успешных проектов!
Красноярский государственный театр имени Хворостовского

УВАЖАЕМЫЕ КОЛЛЕГИ!

От имени коллектива Красноярской краевой филармонии примите поздравления с юбилеем! Журнал «Балет» четыре десятилетия «ритмично и музыкально» ведёт по-настоящему энциклопедическую работу, направленную на поддержку и процветание национальной гордости России – искусства балета!

Пусть ваше дело найдёт отклик в сердцах и умах наших потомков и будет успешно продолжаться долгие годы!

Генеральный директор Е.В. Стодушный





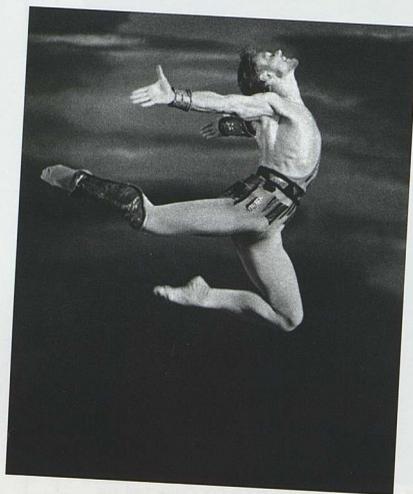
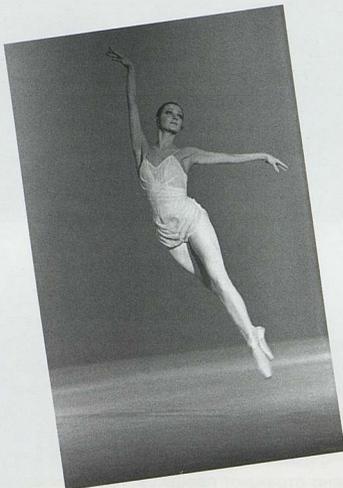
ФЕТИСОВА ЕЛЕНА

Фотохудожник, член Союза журналистов Москвы, член Международного совета по танцу ЮНЕСКО (2008).

Лауреат приза журнала «Балет» «Душа танца» (2014).

Персональные выставки в музеях и галереях Москвы.

Автор книг и альбомов, посвященных Е. Максимовой и В. Васильеву.

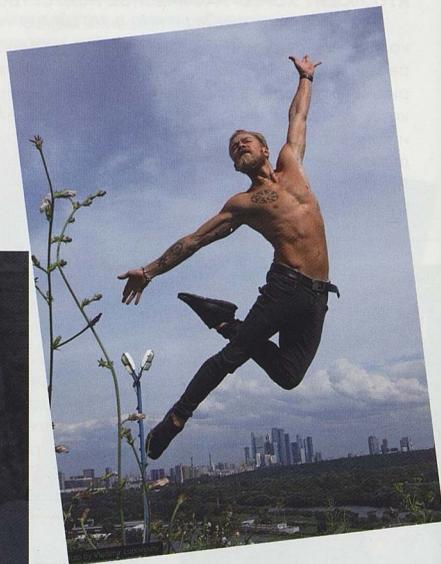
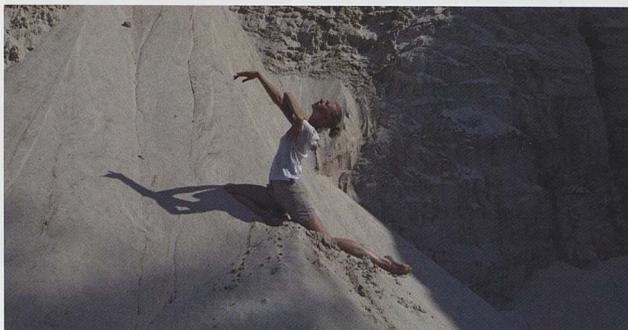


ЛУПОВСКОЙ ВЛАДИМИР

Член Международного союза журналистов (IFJ), фотожурналист.

Лауреат приза «Душа танца» в номинации «Пресс-лидер» журнала «Балет» (2013).

Участник международных фотосалонов в России и за рубежом (Литва, Польша, Испания, США, Болгария).



УВАЖАЕМАЯ ВАЛЕРИЯ ИОСИФОВНА! ДОРОГИЕ КОЛЛЕГИ!

Поздравляя вас с сорокалетним юбилеем издания, необходимо подчеркнуть важное достоинство единственного профессионального балетного журнала страны.

Все эти годы вы не изменяли вкусу, своему академическому – и, в то же время, вполне доступному широкому читателю – стилю изложения. Не скатились, в отличие от многих других СМИ, до желтизны и гламура. При всех трудностях выживания в период социальных потрясений, вы сохранили достоинство слушателей прекрасной музыки.

Примечательно, что свое сорокалетие отмечают одновременно два творческих коллектива единомышленников: **ВСЕРОССИЙСКИЙ ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»** и **ТЕАТР «РУССКИЙ БАЛЕТ»**. Нас объединяют общие идея и цель – обогащать сокровищницу красоты с помощью великого искусства. Мы решаем эту задачу практически, вы же создаете серьезную интеллектуальную базу развития и популяризации искусства танца во всех его проявлениях. Невозможно переоценить и то, что наш всероссийский журнал «Балет» сохраняет единство пространства хореографического искусства, которое, при распаде Советского Союза на независимые государства, испытало неблагоприятные тенденции разобщения.

СЕРДЕЧНО ПОЗДРАВЛЯЮ ВАС ОТ СЕБЯ И ОТ ИМЕНИ АРТИСТОВ ТЕАТРА «РУССКИЙ БАЛЕТ». ЖЕЛАЕМ ПРОЦВЕТЕНИЯ, СТОЙКОСТИ И ВДОХНОВЕНИЯ НА ИЗБРАННОМ ПУТИ.

*Вячеслав Гордеев, художественный руководитель
театра «Русский балет, народный артист СССР*

ДОРОГАЯ ВАЛЕРИЯ ИОСИФОВНА!

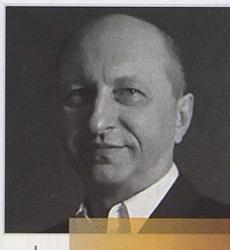
*С большой радостью
поздравляем вас и всех
ваших коллег с 40-летним
юбилеем со дня
основания журнала*

«БАЛЕТ». Это единственный в нашей стране профессиональный журнал, посвященный искусству хореографии. За это время журнал стал настоящим зеркалом истории развития Танца. Ваш вклад в успех журнала бесценен.

Благодарим Вас за Ваш профессионализм, любовь и преданность своему делу и жизнелюбие.

*От всей души желаем
Вам и Вашей команде крепкого
здоровья, неисчерпаемого
вдохновения и процветания.*

*С искренними
пожеланиями, –
дирекция Открытого
российского конкурса
артистов балета имени
Екатерины Максимовой
«Арабеск»*



УВАЖАЕМЫЕ КОЛЛЕГИ!

От себя лично, а также от имени всего коллектива балета Приморской сцены Мариинского театра сердечно поздравляю вас с 40-ЛЕТИЕМ ЖУРНАЛА.

Это были годы больших испытаний. Собственно, и сегодня трудностей, встающих на вашем пути, немало. Преодолевать их, несомненно, помогает не только ваш высокий профессионализм, но, в первую очередь, самоотверженный энтузиазм, с которым вы делаете дело, ставшее самой вашей жизнью.

Обладающая учеными степенями Валерия Иосифовна Уральская получила эстафету главного редактора журнала от великой русской балерины Раисы Степановны Стручковой. Заложенные ею основы и традиции были искусно продолжены и развиты.

«Балет» осуществляет свою заветную миссию: популяризировать искусство танца во всем многообразии его жанров и форм. За это вам искренняя благодарность, и – как говорим мы, практики – глубокий почтительный *révèrence*.

Примите пожелания неиссякающей энергии, творческого вдохновения. Пусть Терпсихора всегда царит в ваших стенах и возвышает свой голос со страниц журнала, вовлекая все новых людей в грандиозный хоровод пластической красоты.

ПУСТЬ РАСТЕТ ЧИСЛО ЧИТАТЕЛЕЙ И ПОЧИТАТЕЛЕЙ «БАЛЕТА». БУДЬТЕ ЗДОРОВЫ И СЧАСТЛИВЫ!

*С УВАЖЕНИЕМ И ЛЮБОВЬЮ – Эльдар Алиев,
художественный руководитель балетной труппы
Приморской сцены Мариинского театра*

Министерство культуры Московской области
Московский областной государственный академический театр

«РУССКИЙ БАЛЕТ» 12+

9 сентября 2021 г. 19.00 на сцене МГТ

А. Минкус

ДОН КИХОТ

балет в 2-х действиях, 6-ти картинах

ПОСТАНОВКА
народного артиста СССР
Вячеслава Гордеева

Посвящаем
40-летию
журнала
«Балет»

84953786575
84953794324

Художественный руководитель театра
народный артист СССР
Вячеслав Гордеев

www.russballet.ru

Тел: МР: 8(495) 235-00-00, факс: 8(495) 235-00-01

GORKASSA.RU билеты online ШИЛЕТЫ СУЗДАНИЕ ТЕАТРА.РУ
KUPITIMIA.RU gorkassa.ru билеты в театры в онлайн-магазине ШИЛЕТЫ.РУ

Получателя телефарма, звонки согласно тарифов вашего оператора.

Департамент культуры Воронежской области
Воронежский государственный ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА
К 40-летию журнала «Балет»

16.10 в 18:00
17.10 в 18:00

Премьера!
Л. Минкус

БАЯДЕРКА
Балет в 3-х действиях

Балетмейстер-постановщик – заслуженная артистка России
Юлиана Малхасянц
сценограф – постановщик – лауреат премии Губернатора Воронежской области
Данчла Сергантин
художник-постановщик – лауреат Российского оперного конкурса
Дмитрий Чербаджи
ассистент балетмейстера –
Наталья Радагузина

12+

Художественный руководитель театра – заслуженный артист РФ Александр Литягин
Главный режиссер – заслуженный деятель искусств РФ профессор Юрий Милославский
Главный художник – заслуженный деятель искусств РФ Валерий Богачевский
Главный хореограф – заслуженный деятель искусств ВО Ольга Шерман

ОТ ЛИЦА КОЛЛЕКТИВА ВОРОНЕЖСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА И ОТ СЕБЯ ЛИЧНО ИСКРЕННЕ
ПОЗДРАВЛЯЮ
РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» С ЮБИЛЕЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ!

На протяжении уже **40 ЛЕТ** журнал «Балет» является неотъемлемой частью культурной жизни страны. Долгие годы вы остаетесь ведущим изданием, публикующим на своих страницах актуальную информацию из мира современного балетного творчества, повышая тем самым его престиж и авторитет в театральном сообществе.

Ваша деятельность всегда характеризуется актуальностью и следованием современным трендам; вы открываете имена талантливых артистов балета и начинающих хореографов из разных уголков России, не забывая и о знаковых событиях истории.

ЖЕЛАЮ, ЧТОБЫ И В БУДУЩЕМ ВСЕ ВАШИ ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ ИСПОЛНЯЛИСЬ И ВОПЛОЩАЛИСЬ В ЖИЗНЬ, СЛУЖА НА БЛАГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА!

С УВАЖЕНИЕМ,
художественный руководитель Воронежского государственного театра оперы и балета
Александр Александрович Литягин

БАЛЕТНАЯ ТРУППА
ИМЕНИ РУДОЛЬФА НУРЕЕВА
БАШКИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА
**ОТ ВСЕЙ ДУШИ ПОЗДРАВЛЯЕТ ЖУРНАЛ
«БАЛЕТ» С 40-ЛЕТИЕМ!**

Вот уже четыре десятилетия вы освещаете хореографическое искусство России во всех его проявлениях. Благодаря вам читатели, интересующиеся балетным театром, получают информацию об искусстве танца и его творцах. **ЗА 40 ЛЕТ** вы стали настоящими летописцами хореографического наследия нашей страны.

**ЖЕЛАЕМ ВАШЕМУ УНИКАЛЬНОМУ
ИЗДАНИЮ ДОЛГОЛЕТИЯ И ПРОЦВЕТАНИЯ!**

Леонора Куватова,
художественный руководитель балетной труппы БГТОиБ,
народная артистка России и Республики Башкортостан

16
ОКТАБРЯ

БАЛЕТ
40-ЛЕТИЮ
ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»
ПОСВЯЩАЕТСЯ

Художник-постановщик
Юрий ГРИГОРОВИЧ
Режиссер
Симон ВИРСАЛАДЗЕ

Арам ХАЧАТУРЯН
СПАРТАК
Балет в 3-х действиях

18+

Министерство культуры, по поддержке Министерства и Правительства Российской Федерации
ЧУВАШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА

8 октября
18.30

Вечер современной хореографии
Не дай мне уйти
© 1,5 часа

Одноклассный балет
Музыка И. Фавина
Балетмейстер-постановщик
заслуженный артист России
Андрей Мезриуль
(Большой театр)

Барокко
Одноклассный балет
Музыка И.С. Баха
Балетмейстер-постановщик
дипломант международных конкурсов
Данил Спальников

Чембокс, 2021

Посвящается 40-летию журнала «Балет»

www.opera21.ru

58-00-96

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!
УВАЖАЕМЫЕ КОЛЛЕГИ!**

КОЛЛЕКТИВ ГОСУДАРСТВЕННОГО РОССИЙСКОГО ДОМА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА ИМЕНИ В.Д. ПОЛЕНОВА ОТ ВСЕЙ ДУШИ ПОЗДРАВЛЯЕТ ДОРОГОЙ ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» С ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЙ ДАТОЙ – 40 ДНЕМ РОЖДЕНИЯ!

Все эти годы вы были неизменными соратниками и спутниками народного творчества, освещая на своих страницах достижения и проблемы любительского хореографического искусства, привлекая тем самым взгляды ведущих деятелей культуры к их решению.

Многие годы на страницах журнала уделяется большое внимание народной хореографии, подчеркивая важность сохранения традиций народного танца и отражая многообразие форм и стилей его воплощения.

БЛАГОДАря ВАШЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ многие хореографы самостоятельных коллективов страны знакомы не только с прекрасным искусством балета, но и с достижениями мировой хореографии, новаторскими постановками, прислушивались к мнению балетоведов и критиков, получая новые знания и расширяя творческие горизонты.

ВЫСОКИЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ, АКТИВНАЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ снискали авторитет и уважение среди всех руководителей любительских танцевальных коллективов России.

ЖЕЛАЕМ ЖУРНАЛУ «БАЛЕТ» НОВЫХ УСПЕХОВ, БЛАГОПОЛУЧИЯ, ТВОРЧЕСКОГО ДОЛГОЛЕТИЯ И ТАК ЖЕ ДОСТОЙНО ВСТРЕТИТЬ 100-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ!

Директор, председатель Российского Комитета по сохранению нематериального культурного наследия при Комиссии РФ по делам ЮНЕСКО, заслуженный деятель искусств России, профессор Т.В. Пуртова



ПРАВИТЕЛЬСТВО АЛТАЙСКОГО КРАЯ
Министерство культуры Алтайского края

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ТАНЦА АЛТАЙ
им. А.Ф. Березикова

24 сентября
в 18:00

Концертный зал СИБИРЬ
пр-т Ленина, 7

Открытие творческого сезона

Жил человек

40-летию журнала «Балет» посвящается!

ВЕЧЕРСОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ ПО ТВОРЧЕСТВУ
В.М. ШУКШИНА

Творческая мастерская народного артиста СССР, РФ Владимира Васильева

СВЕТОЗВУКОВАЯ ИМЕРИОНОВА ЗАЛА +7 (3852) 56-76-80 с 10 до 19 **Культура** (16)

Журнал БАЛЕТ... Для нас, живущих очень далеко от Москвы, в городе, где нет театра оперы и балета, где культурная жизнь течет в своем русле, для нас журнал – это глоток свежего воздуха: возможность «увидеть» спектакли, фестивали, конкурсы через призму профессиональной балетной критики. Это было всегда и это есть до сих пор. И уж тем более не могли предположить, что попадем на его страницы. Но редакция журнала внимательна к тому, что делается в каждом уголке страны... Благодаря счастливому случаю мы стали участниками Мастерской Великого Мастера Владимира Васильева и попали на страницы журнала **БАЛЕТ**. Сказать, что приятно, – ничего не сказать... Мы гордимся!!!! Значит, наше творчество достойно внимания! Это новый стимул работать лучше, смотреть дальше, лететь по просторам профессионального искусства!

Государственный ансамбль песни и танца Алтай имени А. Березикова открывает свой новый творческий сезон вечером современной хореографии по творчеству Шукшина «Жил человек» – из мастерской народного артиста СССР и РФ Владимира Васильева. Посвящаем этот вечер юбилею журнала БАЛЕТ.

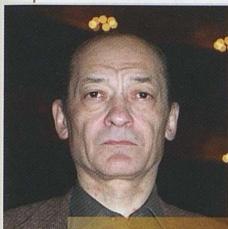
ИСКРЕННЕ ЖЕЛАЕМ ВСЕМ СОТРУДНИКАМ ЖУРНАЛА И ЛИЧНО ЕГО ГЛАВНОМУ РЕДАКТОРУ ВАЛЕРИИ ИОСИФОВНЕ УРАЛЬСКОЙ КРЕПКОГО СИБИРСКОГО ЗДОРОВЬЯ, НАШИХ ТЕПЛЫХ СОЛНЕЧНЫХ ЛУЧЕЙ, И ОГРОМНОГО ТВОРЧЕСТВА – КАК ЯСНЫЙ, СВЕТЛЫЙ ЖУРЧАЩИЙ РУЧЕЕК АЛТАЯ!!!

Искренне Ваш, ансамбль Алтай.

Поздравления • Поздравления • Поздравления

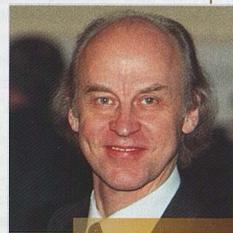
ВСТРЕЧИ НА ПЛАТФОРМЕ DANCENELP.RU К 40-ЛЕТИЮ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Поздравления • Поздравления



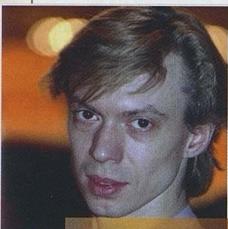
Журнал необходим потому, что любое молодое поколение, входящее в жизнь, должно знать, в какой мир оно входит, мир балета. Оно должно знать исполнителей, знать своих героев, знать течения, знать поиски, знать основу, на которой стоит наша история. Это делает ваш журнал. Без него никуда.

Михаил Лавровский



Для меня – это великое дело, что журнал существует в стране, где балет находится на таком высоком уровне. Хотелось бы, чтобы к нему было больше внимания со всех сторон. Все номера журнала всегда в моих руках. Я всегда их читаю, безусловно, очень много подчеркиваю оттуда. Материалы о тех, с кем я работал: артисты и балетмейстеры. В журнале очень много исторического материала о балетах и артистах. Это имеет огромное значение в современном мире. Спасибо вам огромное за журнал, Валерия Иосифовна, что вы его держите, столько сил вкладываете. Вы – тот стержень, который объединяет нас всех, создает очень добрую атмосферу. Мы всегда вместе, благодаря Валерии Иосифовне. В редколлегии особая атмосфера. Для меня журнал – нечто родное, я уже не могу без него.

Борис Акимов



Я очень счастлив, что этот журнал знал с самого начала. Следил за тем, как он менялся, развивался. Я очень благодарен Валерии Иосифовне за то, что, помимо журнала, она создала приз «Душа танца». Я хотел бы пожелать журналу много-много лет существования и крепкого вам здоровья. Чтобы все у вас было хорошо.

Владимир Малахов



Журнал «Балет» – это наше все. Это тот журнал, в котором отражается все самое главное, самое интересное, что есть в стране, то, что происходит в хореографии, в народном и современном танце, фестивали, конкурсы, всё отражается. Это зеркало того, что там происходит. Журнал постоянно меняется, зависит от того времени, в которое существует, когда-то он более критичен, когда-то более аналитичен. В нем выходят статьи, которые мне интересно читать.

Есть люди, которые не только любят хореографическое искусство, но которые в нем понимают, ценят и уважают его, уважают людей, которые создают спектакли: балетмейстеров, постановщиков, исполнителей. Которые умеют ценить их творчество. Это очень важно. С этой позиции живет и выступает журнал «Балет». Он всем нам дорог, всем нам важен.

Каждый раз, открывая журнал, я вижу что-то новое, свежее. Каждый, кто в нем печатается – профессионал. Журнал каждый раз новый, идущий в ногу со временем.

Владимир Кириллов



У нас с вами юбилейный год, и в течение всего года вы принимаете поздравления. Примите от нас самые искренние поздравления с таким юбилеем. Что греха таить, ситуация очень серьезная везде в мире. За то, что Валерии Иосифовне удастся сохранить журнал в таком виде, в каком он был задуман, в котором он создавался, низкий вам поклон и огромное спасибо.

Марина Куклина



ГЕНДЕРНАЯ ЭСТЕТИКА КОНТЕМПОРАРИ ДЭНС

Gender aesthetics of contemporary dance

Коротко об авторе

Николайчук Ольга Николаевна, аспирантка Московской государственной академии хореографии.

About the author

Olga N. Nikolaychuk, graduate student of FSBEI «Moscow state Academy of choreography». E-mail: cultshock@rambler.ru

Краткая аннотация на статью:

В статье рассматриваются причины размывания гендерной определенности в хореографической эстетике танца постмодерн, именуемого также – контемпорари дэнс.

Summary of the article:

The article discusses the reasons for the erosion of gender certainty in the choreographic aesthetics of postmodern dance, also referred to as contemporary dance.

Ключевые слова:

контемпорари дэнс, гендерная универсальность, хореографическая лексика unisex.

Keywords: contemporary dance, gender universality, choreographic vocabulary of unisex.

Возрождение интереса к телу (без привязки к его дальнейшей демонстрации в конкретной социально-эстетической роли) можно считать продолжением процесса, начатого хореографами-модернистами ещё в начале XX века. Так М. Фокин утверждал, что в спектакле следует демонстрировать «человека, а не женщину или мужчину, поскольку балет – это всегда уход от себя, в мир, творимый фантазией» [6, с. 429]. К. Голейзовский, при подборе лексического материала для балета «Иосиф Прекрасный», говорил: «Я хочу дать тип здорового юноши, и его женственность и нежность пусть говорят лишь о мягкости характера и пассивной страстности, не женской, а женственной» [1, с. 105]. Их современник Н. Евреинов отмечал, что в начале двадцатого века тело перестаёт быть «орудием сексуальной мимики» и становится «сценическим средством эмоциональной экспрессии» [2, с. 120-121].

Однако в начале XX века в хореографии многих авторов еще сохраняется желание пусть и новыми пластическими средствами, но все же сохранить свою принадлежность к определённому считаваемому образу, к его однозначной трактовке зрителем, и, конечно, к гендерной идентификации, что, естественно, обусловлено еще жизнеспособным культурно-социальным дискурсом традиционного общества. Смысл такой идентификации был по-прежнему «связан с эстетизацией проявлений чувственно-эротических элементов в системе танцевального языка» [3, с. 117].

Поэтому Мерс Каннингем оказался тем самым новатором, которого многие искусствоведы классифицируют как переходный этап между эпохами танца модерн и танца постмодерн: «...можно считать, что М. Каннингем стал личностью, которая появилась на границе танца модерн и постмодерн-танца, а его эстетические идеи стали основой эстетики постмодерн-танца с такими его особенностями как: отказ от диктата балетмейстера и перенос внимания на спонтанность и импровизационность; сближение с бытовой пластикой; ориентация на красоту ассонансов и ассиметрии; дисгармоническую целостность как эстетическую норму; отказ от фронтальности и центричности; неклассическое трактование классических традиций и т. д.» [4, с. 6].

Отвергнув яркий пафос и откровенный символизм хореографии Марты Грэм, являвшейся его учителем, Каннингем манифестирует, что современный танцовщик должен избавляться от устойчивых хореографических паттернов движения. Танец опирается на обычные движения тела, начиная с ходьбы. Так как каждый человек ходит индивидуально, то и танец можно сделать индивидуальным. Однако со временем даже естественные двигательные паттерны в человеке трудно поддаются коррекции, следовательно, они всегда будут предсказуемыми и повторяемыми, лишены автономии и возможности выхода из подчинительной роли.

Поэтому Каннингем предлагает метод случайного выбора – алеаторики – композиционного приёма создания сочинения, который он перенес из музыки в танец в сотрудничестве с музыкантом Джоном Кейджем, известным представителем данного направле-

ния в музыкальном искусстве. Алеаторика Каннингема подразумевает случайность выбора жеста практически для любой части тела. Составить пластическую комбинацию можно, в буквальном смысле бросив игральные кости. Соответственно, если ничего, кроме случайности, не обуславливает выбор жеста, то танцор полностью изымается из любого контекста, в том числе гендерного.

Не трудно предположить, что такое исполнение рано или поздно формирует невероятно техничного танцора, который, в свою очередь, начинает предъявлять те же требования к своим ученикам, что неизбежно ведет за собой появление жестких границ, от которых изначально планировалось уйти. В результате – ученики Каннингема сами, в свою очередь, покидают учителя, желая продолжить воплощать в жизнь идею постоянного свободного поиска в движении и танце в целом.

Тем временем, к середине XX века Европу сотрясают две разрушительные мировые войны. У деятелей современных форм искусства практически не остаётся опоры и доказательств состоятельности довоенных идеалов, ценностей, стандартов и способов создания произведений искусства – перед новыми поколениями, которые максимально оказались либо оторванными от любых традиций, либо желающими порвать с ними наиболее радикальными методами.

Человек более не рассматривается ретранслятором этических и эстетических ценностей, так как ценности эти, как оказалось, вполне смертны и легко стираются с лица земли войнами и катастрофами. Интерес теперь представляет лишь способность к двигательному акту. Соответственно, двигающееся тело становится объектом для исследований, поиска новых техник и средств реализации двигательного потенциала в условиях, уже не связанных с духовными основами, а связанных с конкретным пространством, личным переживанием или действиями окружающих.

Огромное влияние здесь оказало изобретение Стивом Пэкстоном техники «контактной импровизации», идею не имеющей уже ничего общего с традиционным дуэтным танцем. Ибо в основе лежит разработка таких приёмов, при которых, наоборот, преследуется возможность равноправного физического взаимодействия мужчины и женщины, без привязки к их полу и даже к очевидной разнице в физической силе. «Это не было борьбой, объятиями, сексом, балльным танцем, хотя и содержало элементы всего этого. И это нуждалось в названии, чтобы можно было ссылаться на него без нежелательных параллелей» [5]. Конкретные элементы, поддержки и фигуры больше не атрибутированы по гендерному признаку. То есть равнозначны и пары «мужчина-мужчина», и «женщина-женщина», и «мужчина-женщина». Значение имеют лишь законы физики и включенность людей в постоянный процесс взаимного отклика на психо-физические ощущения.

Здесь наиболее ярко проявляет себя феномен десексуализации хореографической лексики. Стоит отметить, что важность контактной импровизации в формировании эстетики современного танца состоит в том, что она плотно вошла в технический и художественный арсенал практически всех профессиональных и непрофессиональных театров контемпорари дэнс.

Не только Америка и Европа пускаются в эксперименты с пластическим жестом. Ярким, необычным и до сих пор отчасти имеющим статус «маргинального» искусства является японское «буто». Авангардный стиль танца создатели после второй мировой войны Тацуми Хидзикага и Кацую Оно. В то время, когда европейские и американские хореографы экспериментируют с формой, уничтожая сюжет, манифестируют личные устремления танцора в качестве основополагающих в создании двигательного акта, Хидзикага и Оно не волнуют ни форма, ни внутренние переживания, лишь способы движения. Они намерены отстранить человека не только от демонстрационности танца, но и от самой личности танцора, полностью «расчеловечив» его. Он не мужчина, он не женщина, он даже не человек. Он – движущееся существо, которое создает вокруг себя другое пространство, в которое уже и вовлекается зритель.

Далее стоит отметить возросшую роль импровизации в лексическом наполнении современного танца. Из импровизации исполнителя не только рождается конечный танцевальный продукт, импровизация интегрируется в структуру самого хореографического произведения. Безусловно, она основана на целом ряде критериев: общая физическая развитость танцора, его технический уровень, степень владения телом с точки зрения использования максимально разнообразного количества пластических инструментов. Но наименьшую значимость здесь имеет гендерная символика. Танцор презентует, «переживает» себя в первую очередь (за редким исключением) как человек, как личность, как мыслитель, как реакционер, как индивидуум. Отклик на протекание тех или иных психо-физических процессов в момент исполнения напрямую влияет на характер импровизации. Что, в свою очередь, в каждый следующий раз может влиять на понимание и интерпретацию художественного материала зрителем.

Таким образом, со второй половины XX века мир вступил в эпоху, именуемую постмодерном. Фундаментальные изменения коснулись – без исключения – всех видов и форм искусства. От литературы – до музыки, от живописи – до танца. Эпоха, породившая целую философию, призванную не только переосмыслить весь имеющийся опыт, но отчасти попытаться снять те противоречия, которые накопило человечество за предыдущие эпохи философской мысли.

Теперь на сцене можно увидеть максимально разнообразие подходов, авторских техник, а главное – максимально откровенную презентацию любых идей и замыслов. Больше нет запретных тем, нет «правильной» хореографии и нет обязательных ролей, образов и ясных характеров. Все смешивается, нивелируется. Хореографы и танцоры получают право пренебрегать чем угодно, если считают это необходимым. Тут стоит отметить, что разрушение границ и снятие рамок не является результатом необозванности, неумелости или низкого уровня хореографической подготовки современных художников танца. Курс на радикализм в хореографическом искусстве был взят как раз, в основном, танцорами-интеллектуалами, которых больше интересовал весь спектр очень глубоких человеческих проблем, или пределы человеческого тела, а успех реализации этого для них лежал именно в отказе от предыдущих норм и традиционных форм, которые, по их мнению, не давали возможности достичь желаемого и оказались совершенно недостаточными.

Однако со временем это породило множество авторов, которые, в действительности, признавали и себя недостаток профессионализма, что дало им возможность посмотреть на танец с другой стороны, а также авторов, чей профессионализм и образование не подлежат сомнению, но чьи произведения часто вызывают у зрителя ужас и отвращение.

Сегодня сцена изобилует не только абстракцией, но и демонстрацией «бытового» тела, обнаженного тела, «рассказывающего» о своих природных биологических потребностях. Бельгийский хореограф Алан Платель в своем спектакле «Vsprg» предлагает зрителю коллективные эпилептические припадки, заканчивающиеся массовым актом самоуодовлечения. Француз Ксавье ле Руа в работе «Low Pieces» заполняет пространство голыми телами, в которых вообще не всегда можно рассмотреть людей. Известная и нашумевшая Саша Валц в спектакле «Тело» вообще отменяет это самое тело, путём, например, его прямой «распродажи», размышляя о том, что это, возможно, самая огромная личная трагедия для человека.

Все эти действия и явления реализованы исполнителями обоих полов, однако, ничто не дает нам хоть малейший намек на важность гендерного разделения. Оно часто не является объектом интереса, исследования и фокуса внимания авторов.

Таким образом, лексика танца эмансипируется, уходя от любого рода гендерных зависимостей. Однако, на наш взгляд, гендер стирается не с целью сравнить одно с другим и манифестировать равноправие: эта самая разница, степень различия, – вообще не волнует многих современных художников, ибо, если ей не пренебречь, то невозможно вывести некоего «общего», «универсального», абстрактного человека, который интересует сегодняшних авторов. Таким образом, лексика танца контемпорари в большой степени лишается акцентуации по половому признаку, унифицируется, становится асексуальной, пригодной и допустимой для любого исполнителя.

Классы по контемпорари дэнс выстроены для всех равнозначно, они смешаны по половому признаку. Нет «мужских» и «женских» движений, элементов, поз, трюков. Все ограничивается лишь физическими возможностями исполнителя. Несмотря на то, что контемпорари дэнс за десятилетия существования уверенно обзавелся собственной технической базой, все время разрабатываются и интегрируются новые техники, новые способы «пользования» телом. При этом, причинами и мотивацией, в данном случае, никогда не является гендерная эстетика, как, например, в вошедших в моду социальных танцах, где разрабатываются женские и мужские танцевальные стили. Чаще всего к поиску новых возможностей исполнительства хореографов толкают травмы и телесные ограничения, появляющиеся в процессе жизни.

Яркими примерами являются популярные и востребованные сегодня техники: «Gaga», автор Охад Нахарин, желающий найти возможность эффективно танцевать после тяжелой травмы позвоночника; эта же травма привела Джоан Скиннер к разработке техники «Release», а серьёзнейшая травма стопы подвигла Дэвида Замбрано придумать свой знаменитый «низкий полёт» или «flying low». И нигде не учитывается ни физическая, ни эстетическая составляющая гендера. Экспериментальные техники продолжают развиваться как унифицированные и универсальные.

Сама по себе эстетика тела тоже является распространенной причиной поиска новых форм существования танцора. Но это никак не пересекается с воссозданием традиционной эстетики женского и мужского тела. Любое тело мыслится проводником любых состояний, эмоций, реакций на пространство и внешние воздействия, а оттого вполне имеет право вызывать не эстетическое удовольствие в привычном понимании, но даже – неприятие, отвращение и отторжение.

Таким образом, можно утверждать, что хореографическая лексика контемпорари с наибольшей силой отчуждает гендерный аспект и связанную с ним сексуальную составляющую танца, заменяя их чувственно-тактильным переживанием своего тела в пространственно-временном континууме. Гендерные аспекты если и находят своё выражение у некоторых хореографов, практикующих под влиянием философии контемпорари дэнс, то лишь в качестве художественной надстройки конкретного произведения. В связи с этим трудно не заметить, что на фоне современных перформативных интенций к абстракции, деконструкции нарративных схем и новой философии танцевального движения, – отношения между полами стали сегодня далеко не самой востребованной темой.

Ольга НИКОЛАЙЧУК

Список использованной литературы

1. Голейзовский К.Я. Жизнь и творчество /К.Я. Голейзовский// Статьи, воспоминания, документы. М., 1984.
2. Евреинов Н.Н. Язык тела (к выступлению Miss Maud Allan)// Нагота на сцене. СПб., 1911.
3. Кондратенко Ю.А. Язык сценического танца: видовая специфика и морфология /Ю.А. Кондратенко// – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – 136 с.
4. Погребняк М.М. Эстетические идеи Мерса Каннинггема как основные эстетики постмодерн-танца /М.М. Погребняк// Norwegian Journal of development of the International Science. – 2020. – 944.
5. Пэкстон С. Заметки о внутренней технике /Перевод А. Андрианова [Электронный ресурс] <http://old.girshon.ru/www.dancetrio/Articles/paxton2.html>
6. Фокин М.М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Л., 1981.

95

БАЛЕТ

Ballet

БАЛЕТ

БАЛЕТ

БАЛЕТ

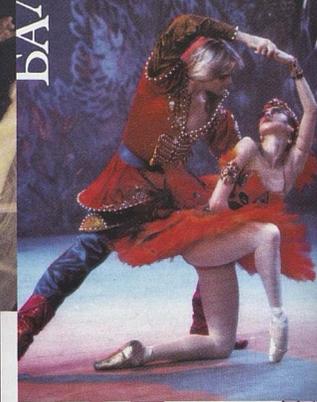
Балет & Ballet

БАЛЕТ

БАЛЕТ

БАЛЕТ

БАЛЕТ



Июль-октябрь № 4-5 2004

БАЛЕТ (B) BALLET



Итоги Сезона

Первой Сильфиде

БАЛЕТ (B) BALLET



Лауреаты приза «Душа танца» 2004

Им столет
Дождь цветов артистам Большого театра

Игорь Зеленский

БАЛЕТ



март-апрель № 2 (165) 2011



БАЛЕТ

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

БАЛЕТ



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

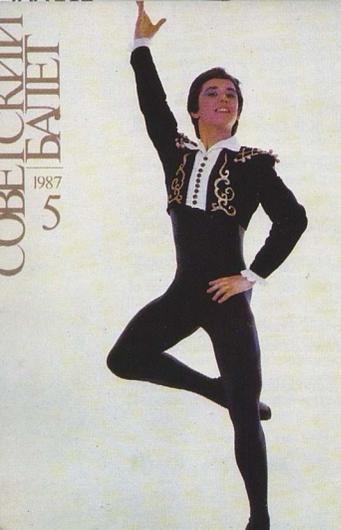
СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

БАЛЕТ

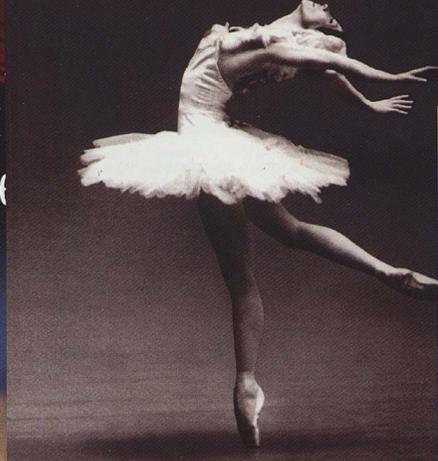


БАЛЕТ

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ



год - Год т

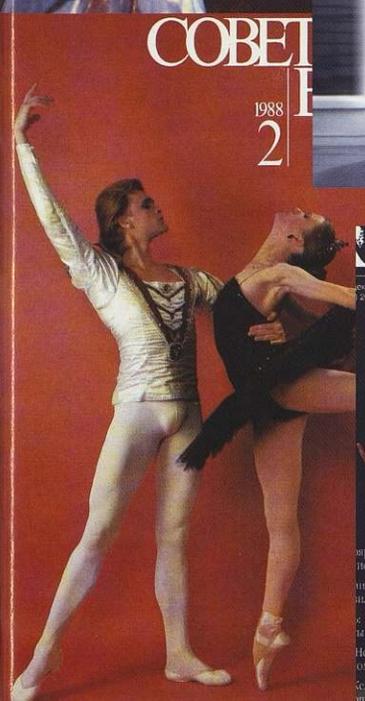


20 ЛЕТ ПРИЗУ «ДУША ТАНЦА»



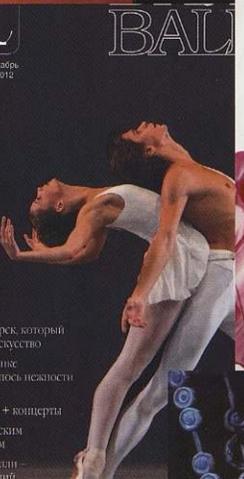
БАЛЕТ

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1988 2



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ



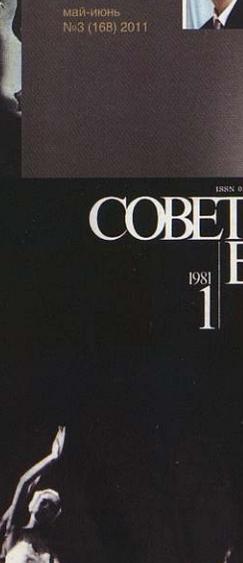
СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ



ДЕКАБРЬ 1999

МАЙ-ИЮНЬ №3 (168) 2011



МАЙ-ИЮНЬ №3 (168) 2011

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

Grishko®



Анна Тихомирова
Первая солистка Большого театра,
Бренд-амбассадор Grishko®

Плуты: DreamPointe 2007

Москва
3-й Крутицкий пер., д. 11
+7 (495) 267-45-77

🌐 📱 grishkoworld
grishko-world.com
grishko-shop.ru