

Б Л Е Т



№1 (232) 2022

Юбилеи Премьеры Фестивали



ISSN 0207-4788

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1982

1



СЦЕНЫ ИЗ БАЛЕТОВ В ХОРЕОГРАФИИ ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА



«Каменный цветок»

«Легенда о любви»

Фото Михаила ЛОГВИНОВА



«Золотой век»

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«Щелкунчик»

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«Раймонда»

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«Ангара»

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



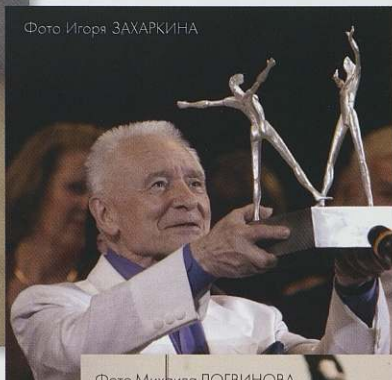
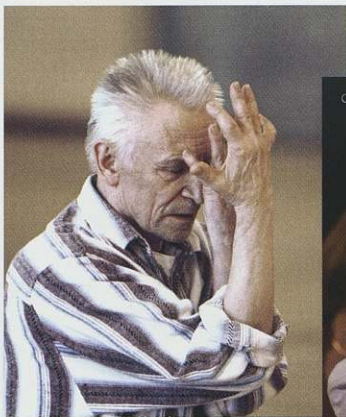


Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Фото Игоря ЗАХАРКИНА

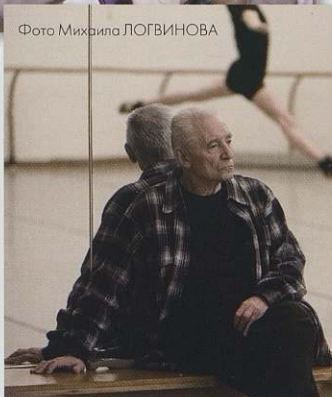


Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Ю. Н. Григорович вручает Джону Ноймайеру Приз Бенуа «За жизнь в искусстве»

Фото из архива редакции

Сорокин, Константин Сергеев, Галина Уланова, Наталия Дудинская, Юрий Григорович, Марина Семёнова, Владимир Кокорин



Григорович, ВИВАТ!



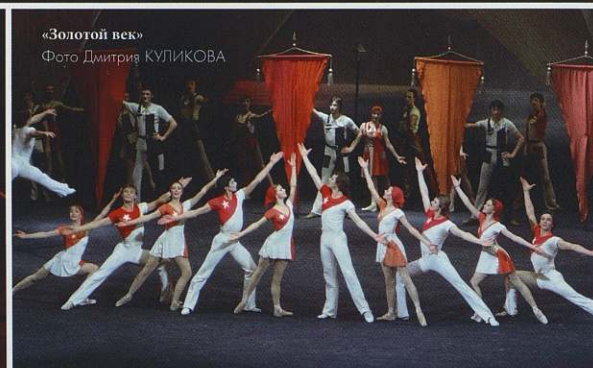
СЦЕНЫ ИЗ БАЛЕТОВ В ХОРЕОГРАФИИ
ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА



«Каменный цветок»



«Легенда о любви»
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



«Золотой век»
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«Щелкунчик»
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«Раймонда»
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«Ангара»
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

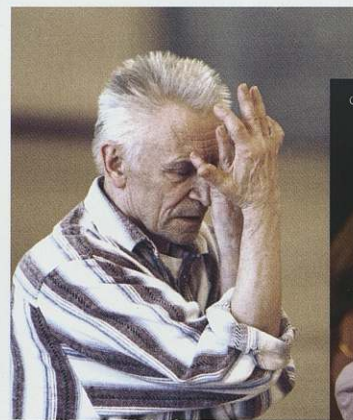


Фото Игоря ЗАХАРКИНА

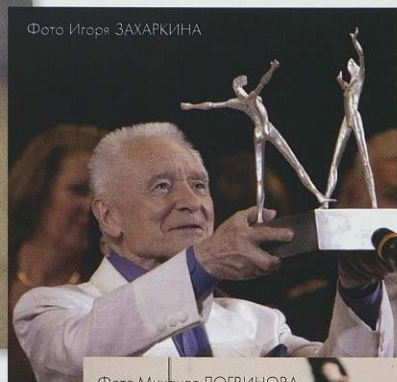


Фото Михаила ЛОГВИНОВА

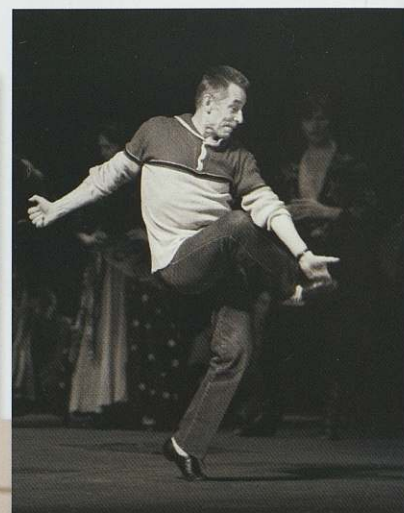


Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Ю.Н. Григорович
вручает Джону
Ноймайеру Приз Бенуа
«За жизнь в искусстве»

Фото из архива редакции



Сорокин, Константин Сергеев, Галина Уланова, Наталья Дудинская, Юрий Григорович,
Марина Семёнова, Владимир Коконин

Григорович, ВИВАТ!



Фото Михаила ЛОГВИНОВА



В.В. ВАНСЛОВ –
доктор искусствоведения. Москва.

Творчество Ю.Н. Григоровича характеризует XX век и по своему художественному языку, и по новаторским выразительно-пластическим средствам, и приемам музыкально-хореографической драматургии. Углубив традиции балетного театра, более основательно использовав порою забытые пласты наследия прошлого, Ю.Н. Григорович вместе с тем нашел для нового содержания своих произведений такие худо-

жественные формы, которые опираются на широчайшие истоки хореографического языка, обновляют его и делают современным.

В спектаклях Ю.Н. Григоровича достигнут необычайно органический синтез искусств. Трудно назвать другие такие сценические создания, где музыка, хореография, изобразительное искусство, балетмейстерское и исполнительское мастерство оказывались бы в столь удивительном слиянии, как будто все происходит из единого источника и вылилось у одного творца словно на едином дыхании (Из книги В. Ванслов «Образы искусства»)



В.С. МОДЕСТОВ – доктор филологии, профессор. Москва.

«Удача – дама капризная, она любит дерзких и мужественных», – эти слова Лафонтена, как нельзя лучше характеризуют жизнь и творчество одного из наших современников – выдающегося хореографа Юрия Николаевича Григоровича.

Имя Григоровича уважаемо и авторитетно в хореографическом мире, оно не требует добавления многочисленных званий, наград и титулов, которых он по праву удостоен, ибо давно стало своеобразным символом балетного искусства. Его творчество – это эпоха в развитии отечественной хореографии и заметная глава в истории мирового балетного театра.

Оценивая творчество собрата по цеху, реформатор русского балета Касьян Ярославич Голейзовский говорил: «Настоящие шедевры искусства рождаются редко, но именно они подводят итоги трудных многолетних поисков, в них раскрывается сила отдельных исполнителей и всего коллектива. Быть может, как никому, мне близок и радостен... успех Юрия Григоровича, художника, уверенно утверждающего реформу, в борьбе за которую столько было перенесено и выстрадано».

Мне посчастливилось не раз беседовать с Юрием Николаевичем, брать у него интервью. Записи этих встреч – живое свидетельство суждений и мыслей великого Художника по самым различным проблемам современного хореографического искусства. Должен заметить, что Григ, так хореографа между собой величает балетный люд, никогда не уходил от острых или, как принято теперь говорить, «неудобных» вопросов. Его ответы всегда были точными, емкими, а их язык по-петербургски ярким, образным и изящным.

Поэтому предлагаю вновь обратиться к юбилею.

В.М.: *Хореограф-реформатор Михаил Фокин в одном из интервью заметил, что «успех художника следует измерять не столько положением, которого он достиг в жизни и на сцене, сколько теми препятствиями, какие он преодолел, добиваясь этого успеха». Что успех для Вас?*

Ю.Г.: Для меня успех связан прежде всего с трудом – повседневным, ежеминутным, порой изнурительным, когда душа и ум находятся в постоянном поиске, когда минутное отчаяние сменяется радостью найденного решения, когда нет мелочей, ибо из них складывается нечто стоящее... Успеха достигает, по-моему, лишь тот, кто слову предпочитает дело.

В.М.: *Сегодня успех художника связан порой не столько с его творчеством и талантом, сколько с пиаром вокруг него. Как вы относитесь к бурной публичной и общественной активности некоторых артистов, их постоянному мельканию на телеэкране, в шоу-программах, их многочисленным интервью по разным вопросам, чаще всего далеким от искусства?*

Ю.Г.: Думаю, каждый должен решать вопросы участия или неучастия в тех или иных общественных акциях или институциях для себя сам. Я убежден, что художник должен заниматься творчеством и этим влиять на нравственный климат общества, тогда на остальное у него просто не останется времени. Мне трудно представить Анну Павлову или Вацлава Нижинского выступающими с пространственными декларациями на темы, «как нам жить дальше», или заседающими в Думе. Хотя нового в нынешней «суете у трона» и в СМИ ничего нет. История балета знает немало примеров, когда успех «звезд императорского балета» строился не только на творческих достижениях.

В.М.: *Ваши оппоненты упрекали вас в том, что в бытность вашу главным балетмейстером Большого театра на его сцене шли только ваши постановки и что*

вы не разрешали другим балетмейстерам, в том числе и зарубежным, ставить спектакли на сцене Большого.

Ю.Г.: С одной стороны, меня упрекали в том, что я мало поставил спектаклей, с другой – что в театре шли только мои балеты. А дело обстояло так. Помимо классических балетов, постановок, осуществленных до моего прихода в 1964 году в театр, и моих спектаклей, – на сцене Большого театра шли балеты Наталии Касаткиной и Владимира Васильева, Энн Суве, Олега Виноградова, Асафа Мессерера, Альберто Алонсо, Владимира Васильева, Веры Боккадуро, Джона Тараса, Майи Плисецкой, Ролана Пети, Генриха Майорова, Андрея Петрова и других балетмейстеров. К сожалению, мне не удалось добиться приглашения для постановок в Большом театре Сергея Лифаря, Мориса Бежара и Джорджа Баланчина, о чем шли переговоры. Согласие на их приезд в Москву ЦК КПСС не дал. Но это не моя вина, а скорее, наша общая беда.

В.М.: *Кто из современных российских и зарубежных балетмейстеров вам особенно нравится?*

Ю.Г.: Я не критик, поэтому выступать с публичными оценками коллег по цеху считаю для себя невозможным. А вообще я всю жизнь влюблен в творчество двух балетмейстеров: Касьяна Голейзовского и Леонида Яковсона.

В.М.: *Кстати, как Вы относитесь к прессе, к критике и критикам?*

Ю.Г.: Профессиональная конструктивная критика помогает в работе, а всё остальное к художественной критике отношения, на мой взгляд, не имеет, это нечто совсем другое. По статьям талантливых критиков последующие поколения воссоздают сценические произведения прошлых лет, ведь спектакль навсегда исчезает вместе с закрытием занавеса. К сожалению, никакая видео- или киносъемка не может передать атмосферу спектакля в его едином дыхании с залом. А вообще лучшие критики – это зрители и время.



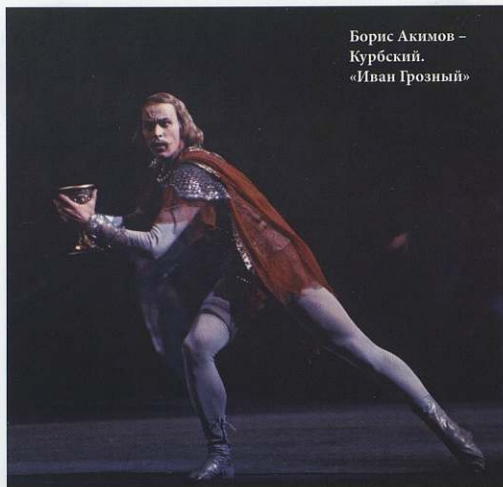
В.И. УРАЛЬСКАЯ – главный редактор журнала «Балет». Москва.

Феномен Театра Юрия Григоровича в том, что он творчески подытожил и переосмыслил достижения хореографов всего XX века. А это творчество М. Фокина и А. Горского, К. Голейзовского, Ф. Лопухова, Л. Якобсона. Это принципы так называемого драмбалета В. Вайнонена и Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Чабукиани и К. Сергеева.

Подобно Петипа, подытожившему XIX век, переводя лучшие его творения на язык конца века и передавая свои шедевры в XX век, Юрий Григорович создал свой Театр, суммируя художественную концепцию классического наследия с поисками творцов XX века и создав репертуар, переданный им в XXI век. Такова его миссия. Творчество, позволившее состояться целой плеяде мастеров, исполнителей и хореографов, своих современников и последователей. На его творчестве учились и те, кто непосредственно соприкасался с Григоровичем, и те, кто, живя и созидая в его эпоху, не могли пройти мимо его достижений и по праву могут называть его Учителем.

Театр Григоровича – это его авторские спектакли: «Каменный цветок» и «Легенда о Любви», «Спартак» и «Иван Грозный», «Ангара» и «Золотой век», «Щелкунчик» и «Ромео и Джульетта». В претворении на сцене балетов, входящих в классическое наследие, Григорович шел разными путями: создания новых версий – как «Лебединое озеро» и «Раймонда»; творческого воссоздания – «Спящая красавица», «Корсар», «Жизель»; совершенно новые произведения – как «Щелкунчик». И в каждом концептуальном приеме создавал авторское произведение, чей язык – современность. Потому театр Григоровича – это эпоха, адрес – Россия, а влияние – на весь мир.

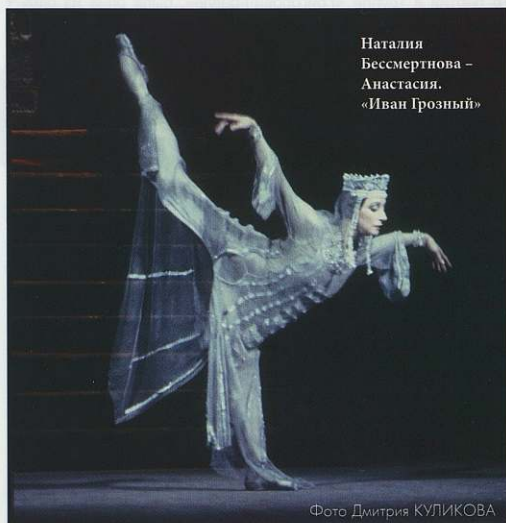
На вопрос: кого видит мировым лидером балетного искусства? – великий Джордж Баланчин ответил: «Есть в России хореограф-режиссер Юрий Григорович».



Борис Акимов – Курбский. «Иван Грозный»



Алла Осипенко – Хозяйка Медной горы и А. Грибов – Данила. «Каменный цветок»



Наталья Бесмертнова – Анастасия. «Иван Грозный»

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



МИХАИЛ ЛАВРОВСКИЙ –
народный артист СССР. Москва.

Скажу о себе и моём поколении. Если бы не было Юрия Николаевича, то половина нашего поколения не развилась бы как артисты. У нас разница 14-15 лет с Григоровичем, но он как создатель — на одном дыхании вместе с нами, он человек колоссального таланта и колоссальной эрудиции. Мы дополняли друг друга, и это было интересно.



КОМЛЕВА ГАБРИЭЛА ТРОФИМОВНА –
народная артистка СССР.
Санкт-Петербург.

Моему поколению необычайно повезло: время подарило нам необыкновенно талантливых, я бы даже с уверенностью сказала сейчас, гениальных балетмейстеров! Юрий Николаевич Григорович среди них, конечно, один из первых, один из самых любимых, обожаемых и зрителями, и нами — артистами. Ему дан редкий дар — заглянуть в душу исполнителя, открыть в нем новое и для хореографа, и, главное, для самого артиста. Тем самым Юрий Николаевич помог многим из нас состояться в художественном плане, обрести уникальные возможности, стать художниками.

Но не только мы — и следующие поколения исполнителей питаются открытиями Григоровича, его подлинными прозрениями в будущее нашего искусства: так они растут, становятся мастерами. Его спектакли идут как современные. Их с огромным удовольствием исполняют молодые артисты нашей труппы.

Для меня — и Хозяйка Медной горы, и Мехменэ Бану были подарком судьбы, счастьем. Уверена, спектакли нашего любимого Юрия Николаевича давно стали классикой.



СВЕТЛАНА АДЫРХАЕВА –
народная артистка СССР, Москва.

Нашему поколению очень повезло, что в период, когда мы пришли в Большой театр, Юрий Николаевич стал художественным руководителем. И он поставил в это время свои гениальные балеты: «Спартак», «Легенда о любви», до этого был «Каменный цветок» и мы имели счастье это всё станцевать. В «Спартаке» я танцевала Эгину. Эту партию он начинал ставить на меня. С Мехменэ Бану мне тоже повезло. «Легенду о любви» Григорович начинал ставить в Ленинграде, а я — первая исполнительница Мехменэ Бану в Большом театре. Мне эта пластика очень шла и танцевать было очень комфортно. В «Каменном цветке» мне дали танцевать Хозяйку Медной горы. Я бесконечно благодарна за предоставленные возможности, эти балеты прогремели на весь мир. Когда «Спартак» только вышел, у нас была поездка в Париж. Танцевали Марис Лиела — Краесс, я — Эгина, Владимир Васильев — Спартак, Катя Максимова — Фригия. В прессе писали о нас, что вряд ли кто может сравниться с этой четвёркой в мире. Потом обо мне была рецензия — «прекрасная кавказка». Юрий Николаевич нас вырастил и сделал из нас настоящих мастеров. Желаю Юрию Николаевичу здоровья и чтобы мы продолжали передавать его балеты своим ученикам. Чтобы они понимали и ощущали, что он требовал от нас.



БОРИС АКИМОВ –
народный артист СССР. Москва.

Я попал в Большой театр, когда балет возглавлял Юрий Григорович, будучи его художественным руководителем и главным балетмейстером. В то время он создавал хореографические шедевры, которые до сих пор идут на сцене Большого театра и украшают его репертуар. Огромное счастье было работать в репетиционных залах. Это самое ценное в жизни актера — быть первым исполнителем, поставленных на тебя ролей. Мне повезло, что в своих премьерях Юрий Николаевич многие партии ставил на меня. Григорович совершил своего рода революцию в мужском танце, активизировал роль мужского танца в целом, чего не было ранее, создавая массовые сцены мужского кордебалета в балетах «Спартак», «Иван Грозный».

В его балетах всегда есть драматургия, всегда есть антиподы, это борьба положительных и отрицательных героев, выстроены отношения, что всегда зрительно интересно.

На его спектаклях можно не смотреть программу и содержание, всё ясно без аннотаций. Кроме того, что он хореограф, он — великолепный хореорежиссёр. Свои балеты он создаёт режиссёрски. Его тандем с художником Симоном Вирсаладзе — тоже большое счастье. Этот синтез — он даёт феноменальный результат, создаёт впечатление, которое вызывает восторг и остаётся в памяти зрительской навсгда.



КОНСТАНТИН ИВАНОВ –
заслуженный артист РСФСР.
Йошкар-Ола.

Я благодарен судьбе, что Юрий Николаевич в 1992 году пригласил меня на работу в Большой театр в качестве артиста балета. Я достаточно быстро был замечен и вместе с труппой театра «Григорович-балле» был на гастролях в Египте, где танцевал главную партию Принца в балете «Лебединое озеро». Затем было много партий в труппе «Григорович-балле», была одна из самых ярких партий на сцене Большого театра — роль Колена в балете «Тщетная предосторожность». Работа с мастером — она навсегда. Давно я считаю себя учеником Юрия Николаевича, всё, что я делаю сегодня по жизни — это, конечно, во многом — влияние школы Григоровича. Искренне поздравляю его с юбилеем, и это счастье, что он с нами — Великий маг балета!



АНДРЕЙ МЕЛАНЬИН – заслуженный артист РФ, ассистент Ю.Н. Григоровича.

На первом занятии он сказал нам, студентам-хореографам: «Я не могу научить вас сочинять Танец. Эта способность дается (или не дается) каждому из вас лишь Богом. Но основам ремесла хореографа вы можете начать учиться прямо сейчас».

Годы ученичества и ассистентуры в мастерской Григоровича сделали своё дело: танец открыл мне смыслы и тайны своей архитектуры — такими, как видел их сам Мастер, — такими, что способны пережить не только несколько поколений танцовщиков, но даже и само Время...



СЕРГЕЙ БОБРОВ –
заслуженный артист России.
Красноярск.

В Красноярске к Григоровичу относятся с особым трепетом. Юрий Николаевич – неизменный председатель жюри нашего Международного конкурса балета «Гран-при Сибири». В репертуаре Красноярского театра оперы и балета имени Д.А. Хворостовского – три спектакля, любимые публикой и высоко оцененные профессионалами, в которых мэтр выступил в качестве хореографа-постановщика: «Спартак», «Каменный цветок» и «Раймонда». Надеюсь, у меня, как ученика Григоровича, получится продолжить в красноярском театре традиции золотой эпохи русского балета и Большого театра. Передать артистам нашей балетной труппы глубину и силу подхода Юрия Николаевича к каждой роли. Для меня его похвала всегда была и остается выше оценки зрителей или любых критиков. Звучит она просто: «Ты сделал». Горжусь, что неоднократно слышал от учителя эту фразу.



КОНСТАНТИН УРАЛЬСКИЙ –
заслуженный артист РФ. Москва.

Юрий Николаевич для меня прежде всего – человек, который подарил мне радость в моей профессии, привил любовь и ответственность, явился учителем театра. Ещё не осознавая свою будущую профессию постановщика, будучи артистом, которому посчастливилось служить в Большом театре под его руководством, через общение с мастером я впитывал энергию его репетиций, умение выстроить процесс постановочной работы, удивительную подготовленность к каждой встрече с артистами, владение образностью. В его работе не было мелочей. Образность и продуманность каждого движения, глубокий смысл каждого хореографического фрагмента, динамика действия, – этому учили и учат балеты Григоровича, спектакли, воплотившие яркий этап русского балета.



САРЫАЛ АФАНАСЬЕВ –
заслуженный артист Республики Саха
(Якутия).

Самые счастливые события моей жизни связаны с именем легендарного Юрия Николаевича Григоровича. Ещё будучи учеником Якутского хореографического училища имени А.В. Посельской, я стал лауреатом Международного конкурса «Молодой балет мира». Мне посчастливилось исполнять главные партии в его замечательных спектаклях «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта» и в самом моём любимом балете «Спартак»! Как первый исполнитель на нашей сцене, очень горжусь, что трудоёмкий и кропотливый процесс над партией Спартака проходил под непосредственным руководством великого мастера, меня направляла его рука, его острый опытный взгляд, и я благодарен своей судьбе за эту незабываемую работу с гениальным хореографом. Низкий Вам поклон, уважаемый Юрий Николаевич! Со славным Юбилеем! Здоровья Вам на долгие годы и счастья!



ГЕОРГИ СМИЛЕВСКИ –
народный артист России. Москва.

Для меня Юрий Николаевич – гений, с которым мне посчастливилось работать! После окончания училища я танцевал в его труппе при Большом театре. Там я успел станцевать много сольных и ведущих партий в балетах, поставленных Юрием Николаевичем, а спустя годы судьба вновь свела нас вместе, в работе над постановкой балета «Каменный цветок» в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко!

Юрий Николаевич – потрясающий человек и профессионал, который заряжал нас своей энергией и энтузиазмом!



НАТАЛЬЯ КРАПИВИНА –
народная артистка России. Москва.

Для меня работа с Юрием Николаевичем над партией Катерины в «Каменном цветке» останется одной из самых ярких и незабываемых.

Я очень счастлива, что судьба преподнесла мне такую возможность встретиться и работать с человеком-легендой, великим хореографом. Казалось, что репетировать с таким Мастером будет страшно и безумно ответственно, но в процессе оказалось, что с Юрием Николаевичем работать очень интересно и приятно. А уж когда он в момент перевоплощения из Катерины в Хозяйку Медной горы, потом из Данилы в Северьяна, – мы все просто с открытыми ртами застывали. Очень хочется, чтобы балет «Каменный цветок» как можно дольше оставался в репертуаре нашего театра. А Юрию Николаевичу пожелать здоровья и многия долгия лета.



ЛИРА ГАБЫШЕВА –
заслуженный деятель искусств
Республики Саха (Якутия)

Республика Саха (Якутия), Якутск – как самая северная сцена на балетной карте Ю.Н. Григоровича – гордится творческим сотрудничеством с выдающимся хореографом эпохи, подарившем три шедевра «из своих рук»: «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Спартак»! Они ознаменовали новый этап истории якутского балета необычайным расцветом профессионализма, определили высокую планку художественного мастерства, открыли новые горизонты в российском и международном пространстве. Ваши творения – это академия формирования ярких артистических индивидуальностей, это и рождение фестиваля балета «Стерх», это и победы наших артистов в конкурсах различного уровня. Не переоценить значение балетов для якутских зрителей, благодарные овации Вашему таланту готовы «растопить» нашу вечную мерзлоту...

От души поздравляем Вас, уважаемый Юрий Николаевич, со знаменательным юбилеем! Крепкого Вам здоровья, многая лета и творческого счастья!



ЮРИЙ ВЕТРОВ –
заслуженный артист РФ. Москва.

Юрий Николаевич Григорович один из самых великих хореографов в России и, наверное, последний гений русского балета. 95 лет – уникальный случай и торжества, посвященные ему, проходят в разных городах. Григорович создал и осуществил принципиально новые проекты. В Акрополе, Коллизе, термах Каракаллы, Альберт-холле, огромный проект на стадионе к Олимпийским играм 1980 года, такой же проект был осуществлен на стадионе в Индии. Григорович говорит, что искусство не может жить без красоты и все его проекты были красивыми.

Мне посчастливилось танцевать во всех спектаклях Григоровича. Недаром в течение 50 лет его балеты идут на сцене театров России и всего мира и по-прежнему собирают огромное количество зрителей. Успех этих спектаклей продолжается и будет продолжаться. Конец XX века и репертуар Большого театра – это, прежде всего, балеты Григоровича. Лицо Большого театра – это сам Григорович.

Мне посчастливилось учиться у Юрия Григоровича непосредственно в Ленинградской консерватории, где он был профессором. Интересно было заниматься у него не только теоретическими предметами, в основном, он занимался с нами практикой. Во время работы с артистами, когда он показывал то, что хотел увидеть в учениках, казалось, что в нем открывался эликсир вечной молодости. Повторить, подчас, было просто невозможно.

Наша задача – сохранить для будущих поколений его спектакли. Когда он ставил, то смотрел уже в будущее. Это редкий случай, когда спектакли так долго живут. Приходят новые поколения со своим взглядом на жизнь, но балеты Григоровича продолжают жить уже больше 50 лет. Надо сохранить эстетические ориентиры, которые он задал. С потерей этих ориентиров мы можем утратить нравственное.

Большим счастьем было работать с таким мастером, который как скульптор вылепил поколение артистов. Поклон, как говорится до самой земли и пожелание здоровья.



КИМИН КИМ –
премьер Мариинского
театра. Санкт-Петербург.

В Сеуле, в Корейском Национальном театре идёт много спектаклей в хореографии Ю.Н. Григоровича. Посещая их ещё подростком, в моей душе зародилась мечта, когда-нибудь иметь возможность соприкоснуться с мастерством и величием этого человека. И свершилось! Медаль на Международном конкурсе в Москве, где Юрий Николаевич был председателем жури, и затем вручение приза Бенуа де ла Данс. И конечно, моей любимой партией стал Ферхад в балете Юрия Николаевича. Мечты сбываются! Спасибо!

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Наталья Бессмертнова – Анастасия
и Юрий Владимиров – Иван Грозный. «Иван Грозный»

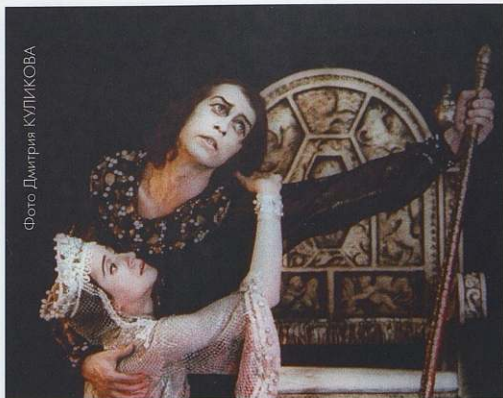


Фото Дмитрия КУЛИКОВА

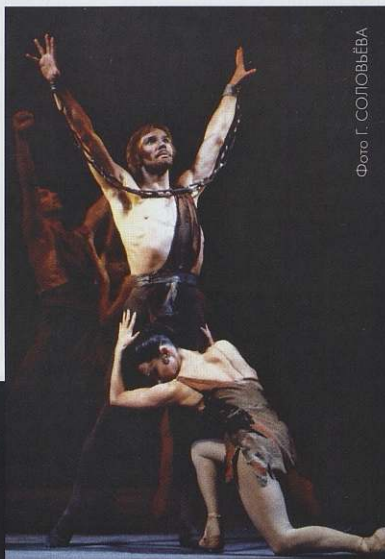
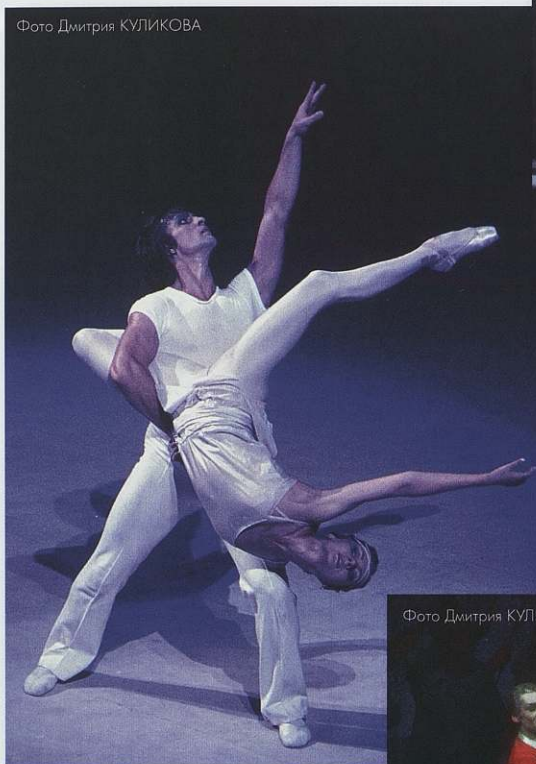


Фото Г. СОЛОВЬЕВА

Екатерина
Максимова –
Фригия и Владимир
Васильев – Спартак.
«Спартак»

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Алла Михальченко и Ирек Мухамедов.
«Золотой век»



Фото Дмитрия КУЛИКОВА

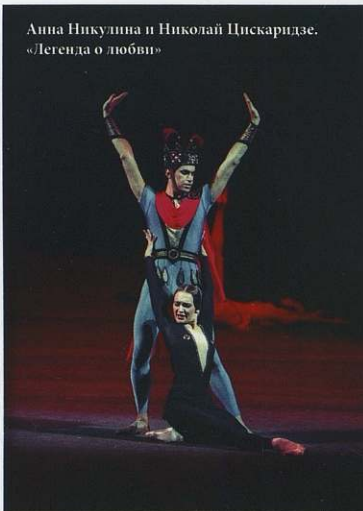
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



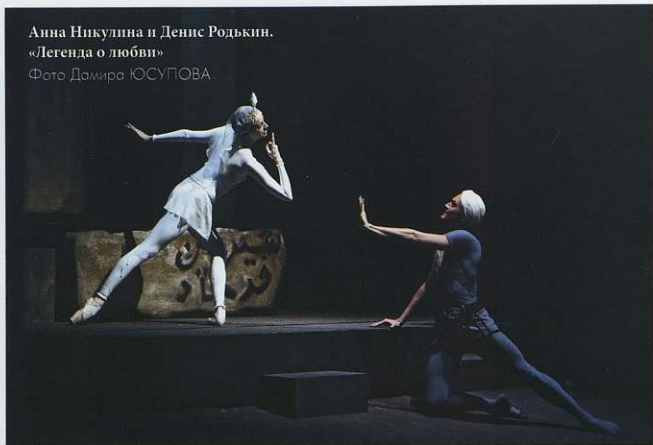
Светлана
Адырхаева –
Эгина и Марис
Лиена – Красс.
«Спартак»

Людмила Семеняка – Маша
и Михаил Лавровский –
Щелкунчик. «Щелкунчик»

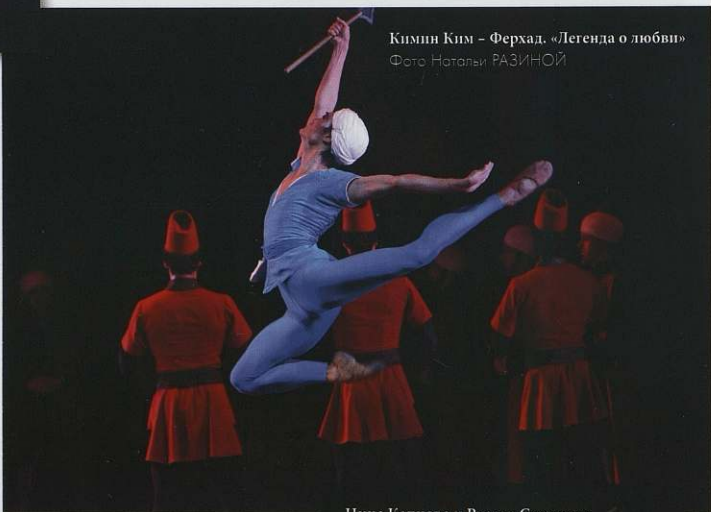
Анна Никулина и Николай Цискаридзе.
«Легенда о любви»



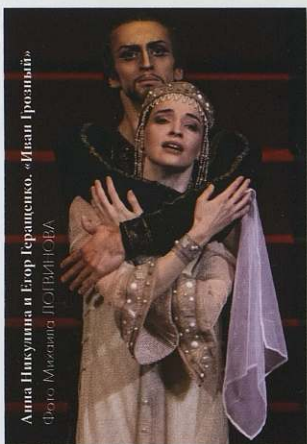
Анна Никулина и Денис Родькин.
«Легенда о любви»
Фото Дамира ЮСУПОВА



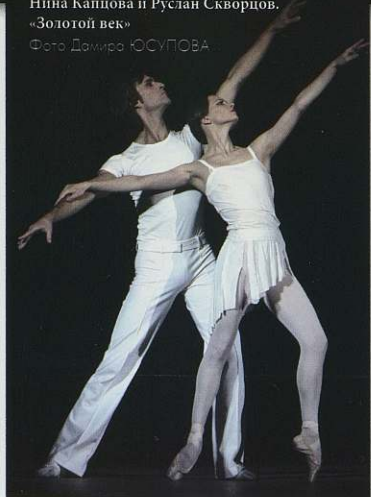
Кимми Ким – Ферхад. «Легенда о любви»
Фото Натальи РАЗИНОЙ



Анна Никулина и Георг Герасимко. «Иван Грозный»
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Нина Капцова и Руслан Скворцов.
«Золотой век»
Фото Дамира ЮСУПОВА



Антон Домашев – Северьян.
«Каменный цветок»
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



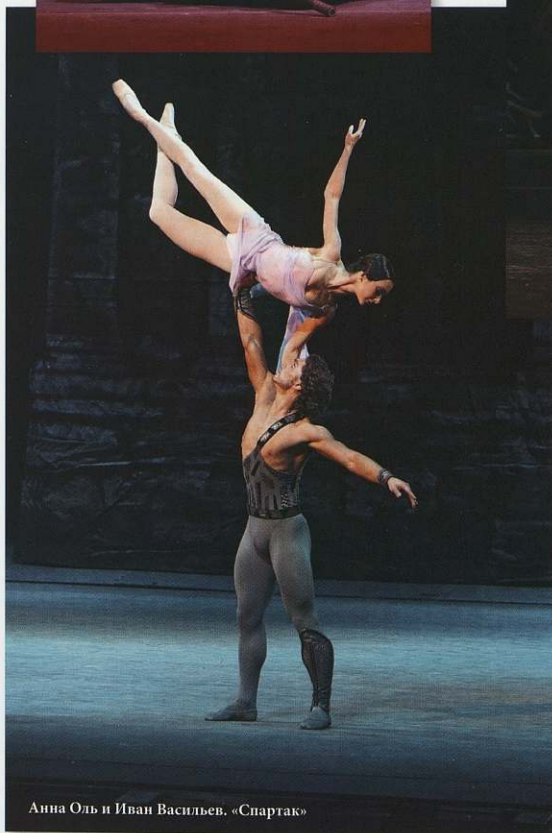
Светлана Захарова – Анастасия
и Михаил Лобухин – Иван Грозный.
«Иван Грозный»



Оксана Кардаш и Алексей Любимов.
«Каменный цветок»

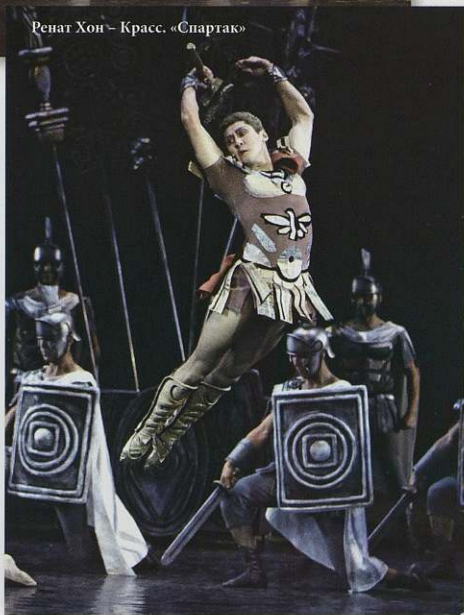


Наталья Крапивина и Георги Смилевски. «Каменный цветок»
Фото Анны КЛЮШКИНОЙ



Анна Оль и Иван Васильев. «Спартак»

Ренат Хон – Красс. «Спартак»

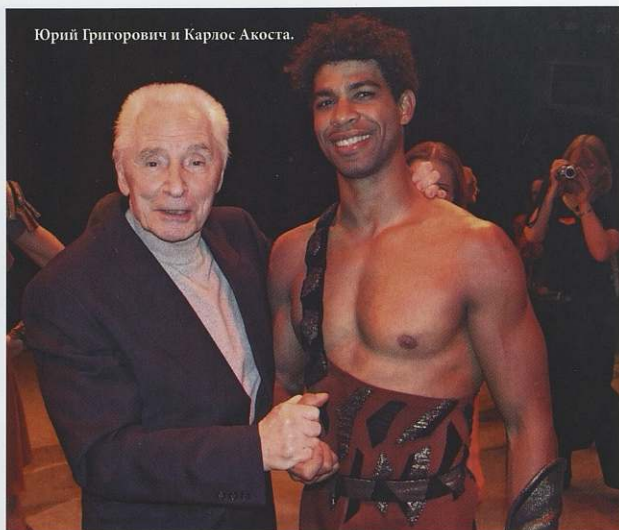




ВИКТОР ИГНАТОВ –
балетный критик. Париж.

Легендарным «Спартак» Юрия Григоровича завершились гастроли Большого театра в Парижской опере. Спектакль имел оглушительный успех. Триумфаторы – прославленный хореограф и исполнитель главной роли кубинец Карлос Акоста – получили высшую награду публики «standing ovation». Карлос Акоста (гладиатор Спартак). Этот крепко сложенный кубинец-мулат (премьер лондонского королевского балета) словно рожден для спектакля Юрия Григоровича.

Перед вылетом в Москву хореограф сказал: «Я благодарен руководству Парижской оперы и Большого театра за приглашение приехать сюда в связи с 40-летием спектакля и его показом во Дворце Гарнье. Для меня это высокое счастье и высокая честь. Все артисты своим исполнением доставили мне огромную радость. А Карлос Акоста стал одним из самых моих любимых Спартаков!»



Юрий Григорович и Карлос Акоста.



ЖАН ГИЗЕРИКС –
этуаль Парижской оперы.

Дорогой Юрий Николаевич!

Как не поблагодарить Вас за то, что благодаря Вам я прожил одну из самых важных ролей

в моей жизни, как артиста, – роль Ивана Грозного! Ваше доверие и Ваши справедливые требования позволили мне выразить человеческие чувства, которыми мы любим делиться и жить на сцене. Под Вашим пристальным взглядом и с Вашими бесценными советами я почувствовал себя достойным этого страстного героя, который полон русской души до самых кончиков рук, ног и сердца! Вы смогли выразить в этой роли любовь, страсть, непримиримость, насмешливость, победный порыв, смелость и силу характера исключительного существа. Разве это не танцовщик?! Я никогда не смогу забыть рабочие сеансы с нашей дорогой Лили Дени, Вашей искусной переводчицей. Мои колени также не забывают и репетиции! Вы помогли мне выстроить суть, жизнь, историю персонажа, что сублимировала Ваша хореография. Я никогда не забуду Ваш визит в мой дом с Вашей нежной Наталией для приятной дружеской трапезы, а также удовольствие от того, что танцевал с этой великой балериной второй акт «Жизели» на сцене в Крете, недалеко от Парижа. Я храню в моей памяти, пожалуй, один из самых волнующих успехов не только на сцене Парижской оперы, но и Большого театра и Кремля. Зрители встали и аплодировали мне до того, как закончилось моё последнее соло с посохом... Слёзы наворачивались на глаза...

ТЕАТР БАЛЕТА Ю. ГРИГОРОВИЧА

КРАСНОДАРСКИЙ ТЕАТР БАЛЕТА ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА – ЕДИНСТВЕННЫЙ В МИРЕ ТЕАТР, КОТОРОМУ БАЛЕТМЕЙСТЕР ПОДАРИЛ СВОЁ ЛЕГЕНДАРНОЕ ИМЯ. ЭТО ОДИН ИЗ САМЫХ МОЛОДЫХ И САМЫХ ЯРКИХ КОЛЛЕКТИВОВ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА, ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ВЕЛИКИХ ТРАДИЦИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА, ГДЕ БЕРЕЖНО ХРАНЯТ И РАЗВИВАЮТ НАСЛЕДИЕ ВЫДАЮЩЕГОСЯ МАСТЕРА.

История Театра балета Юрия Григоровича началась в 1996 году. Юрий Николаевич, по приглашению основателя Краснодарского творческого объединения «Премьера» Леонарда Гатова, начал сотрудничество с Краснодарским театром балета, поставив сюиту из балета Д. Шостаковича «Золотой век». Тогда Краснодар был одним из городов, где наряду с Москвой, Парижем, Санкт-Петербургом, Омском и Нижним Новгородом проходил масштабный фестиваль «Д. Д. Шостакович и мировая музыкальная культура», посвященный 90-летию со дня рождения великого русского композитора. В 1997 году Юрий Николаевич Григорович стал художественным руко-

водителем коллектива, и после премьеры спектакля «Лебединое озеро» в том же году заявил о намерении перенести на краснодарскую сцену все свои работы.

Быстрый творческий рост, совершенствование профессиональной формы, накопление сложного репертуара в короткие сроки – случай довольно редкий. Феномен краснодарской труппы, как сразу отметили критики, заключается в ориентации на академическую традицию русского балета и в новых подходах к организации творческого процесса, соединении опыта большого мастера с современным менеджментом.

Краснодарский Театр балета Юрия Григоровича стал привлекательной площадкой для профессионалов и ежегодно пополнялся выпускниками балетных школ страны.

При участии Юрия Николаевича активизировалась работа Краснодарского хореографического училища, сотрудничество с которым продолжается и сегодня. Совместно с Театром балета Юрия Григоровича создавался уклад и творческая направленность образовательного процесса училища с возможностью насыщенной сценической практики. Его учащиеся сегодня задействованы в 10 репертуарных спектаклях, а выпускники пополняют балетную труппу.

За 25-летнюю историю Театра балета Юрия Григоровича на краснодарской сцене поставлены почти все балетные спектакли из репертуара великого хореографа: «Лебединое озеро», «Щелкунчик» и «Спящая красавица» П. Чайковского, «Корсар» и «Жизель» А. Адана, «Раймонда» А. Глазунова, «Ромео и Джульетта», «Каменный цветок» и «Иван Грозный» С. Прокофьева, «Дон Кихот» и «Баядерка» Л. Минкуса, «Спартак» А. Хачатуряна, «Золотой век» Д. Шостаковича, «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, «Легенда о любви» А. Меликова.

Пять лет подряд, с 2004 года, Краснодарский театр балета гастролировал на сцене Мариинского театра. Юрий Николаевич привёз в Санкт-Петербург большую часть репертуара театра, в том числе балеты, которые родились на этой прославленной сцене. И если первый приезд носил характер «южной сенсации», то последующие выступления можно смело назвать утвердившей себя традицией.

Сегодня спектакли балетной труппы пользуются невероятным успехом у зрителей в России, а также в Испании, Франции, Португалии, Норвегии, Японии, Кореи, Турции, Великобритании, США, Германии, Греции, Израиле и многих других стран.



«Ежегодник Мариинского театра»



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
январь–февраль
№ 1 (232) 2022
выходит пять раз в год

БАЛЕТ

Учредитель
Федеральное государственное
бюджетное учреждение культуры
«РОСКОНЦЕРТ»



Главный редактор
В.И. УРАЛЬСКАЯ

Редакция:
О.Г. АЛЕКСА
(заместитель главного редактора)
М.В. БАРАНОВА
Э.И. ВАСИЛЬЕВА
Т.В. ВОЛЬФОВИЧ
О.Ю. ПАНФЕРОВА

Творческий совет:
Б.Б. АКИМОВ
С.Р. БОБРОВ
Ю.П. БУРЛАКА
М.Х. ВАЗИЕВ
В.В. ВАСИЛЬЕВ
В.М. ГОРДЕЕВ
Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ
М.С. ДРОЗДОВА
С.Ю. ЗАХАРОВА
К.А. ИВАНОВ
Н.Д. КАСАТКИНА
В.Г. КИТА
М.Ф. КУКЛИНА
М.К. ЛЕОНОВА
В.С. МОДЕСТОВ
Н.Е. МОХИНА
А.Б. ПЕТРОВ
Т.В. ПУРТОВА
А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
К.С. УРАЛЬСКИЙ
С.А. УСАНОВ
Н.М. ЦИСКАРИДЗЕ
Е.А. ЩЕРБАКОВА
Б.Я. ЭЙФМАН

- 2 Григорович, Виват!
14 Лауреаты приза «Душа танца» 2021

NOTA VENE

- 15 В. УРАЛЬСКАЯ. Вступая в новое десятилетие

ЮБИЛЕИ

- 16 М. ГЕНДОВА. К юбилею Л.Сахаровой
19 Поздравляем с юбилеем Людмилу Семенюку

ПРЕМЬЕРЫ

- 21 В. МОДЕСТОВ. Семья балетных
разбойников пополнилась
«Катариной» – из Красноярска
24 О. ГОНЧАРОВА. «Мастер и Маргарита»
27 П. ЯЩЕНКОВ. Начо Дуато представил
в Михайловском театре
премьеру «Лебединого озера»
30 О. РОЗАНОВА. Герои гибнут, искусство торжествует
«Федра» на Приморской
сцене Мариинского театра
32 Интервью главного редактора журнала
с художественным руководителем балетной
труппы Приморской сцены Мариинского театра
Эльдаром Алиевым





РОСКОНЦЕРТ

- 34 *В. МОДЕСТОВ.* Пламень и лёд страстей
Человеческих
«Баядерка» в Воронежском театре

- 38 *Н. КУРЮМОВА.* Дело было на Урале...
Балетные премьеры Урал. Опера. Балет-2021

ФЕСТИВАЛИ

- 44 *А. ФИРЕР.* Уроки экологии на Danceinversion

- 48 *А. ЕЛЬЦОВА.* Летние балетные сезоны:
испытание временем

- 52 *Т. ВОЛЬФОВИЧ.* Чеховский фестиваль.
Продолжение

- 53 *Т. ВОЛЬФОВИЧ.* Причудливый мир Татьяны Багановой

- 56 Анонс федерации балетных конкурсов

ДЕЛА СТУДЕНЧЕСКИЕ

- 58 *Е. МОРОЗОВА.* Конкурс «Мария» в ГИТИСе

- 59 Поздравляем

ИМЯ В ИСТОРИИ

- 60 *В. ИГНАТОВ.*
«Памяти Ролана Пети» –
мемориальная программа
Парижской оперы

КАФЕДРА

- 63 *Ю. ГУЩИНА.* Колыбель пластических искусств:
древняя хореография в очерке В. Светлова на страницах
«Ежегодника Императорских театров»



Над номером работали:

Т.В. ВОЛЬФОВИЧ
(Ответственная за выпуск)

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

Э.И. ВАСИЛЬЕВА
(Технический редактор)

М.И. БАСАРГИНА (корректор)

Адрес редакции:
101000, г. Москва,
Архангельский переулок,
дом 10, строение 2
E-mail: balletmagazine@mail.ru

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 01164-22
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», 2022

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: Дамир Юсупов
Автор дизайна обложки:
Максим Давудов



ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» «ДУША ТАНЦА» 2021

«ЗВЕЗДА БАЛЕТА»

Артемий Беляков
премьер балета
Большой театр России
(Москва)

Анна Никулина
прима-балерина
Большой театр России
(Москва)

Надежда Батоева
прима-балерина
Мариинский театр
(Санкт-Петербург)

Анастасия Соболева
прима-балерина
Михайловский театр
(Санкт-Петербург)

Сергей Мануйлов
премьер балета
Музыкальный театр имени
К.С. Станиславского и
Вл.И. Немировича-Данченко
(Москва)

Елена Свинко
прима-балерина
Красноярский театр
оперы и балета
имени Д. Хворостовского
(Красноярск)



«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Эльдар Алиев
художественный руководитель
балетной труппы Приморской
сцены Мариинского театра
(Владивосток)

Сергей Райник
художественный руководитель театра
«Балет Евгения Панфилова»
(Пермь)

Татьяна Шахнина
директор
Казанское хореографическое училище
(Казань)

«УЧИТЕЛЬ»

Лариса Ледях
директор, педагог
Хореографический колледж
«Школа классического танца»
(Москва)

Ольга Попова
педагог младших классов
Московская государственная
академия хореографии
(Москва)

«ПРЕСС-ЛИДЕР»

Лира Габышева
историк театра, журналист
(Якутск)



ВСТУПАЯ В НОВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

Я ДЕРЖУ В РУКАХ НОМЕР ЖУРНАЛА, ЗАВЕРШАЮЩИЙ 2021 ГОД. ЭТОТ НОМЕР ПОСВЯЩЕН СОРОКАЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ». ТАК СЛОЖИЛОСЬ, ЧТО ЕГО ПРИВЕЗЛИ ИЗ ТИПОГРАФИИ В КАНУН ЧИСЛА, КОГДА РОВНО ЧЕТЫРЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ ТОМУ НАЗАД ВЫШЕЛ В СВЕТ ПЕРВЫЙ НОМЕР ЖУРНАЛА (ТОГДА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ»). ЕГО МНОГО ЛЕТ ЖДАЛИ И ДОБИВАЛИСЬ ДЕЯТЕЛИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ. ВОТ КАК ВЫГЛЯДИТ ОБЛОЖКА ОБНОВЛЕННОГО ЮБИЛЕЙНОГО НОМЕРА ЛЕГЕНДАРНОГО НОМЕРА 1.

Сегодня мы с благодарностью вспоминаем всех, кто имел отношение к его появлению, – тех, кто способствовал и решал вопрос права на жизнь своего издания: профессионального, способствующего развитию балета, его первого номера и последующих 231 номеров, (не считая специальных выпусков), – тех, кто писал, редактировал и издавал его.

Многие уже ушли. Состав редакции и редколлегии не раз менялся. Мы благодарим всех создателей и читателей и поздравляем с началом пятого десятилетия журнала, чья цель – служить отечественному искусству танца, быть его пропагандистом, хранителем истории и свидетелем достижений, другом и почитателем творцов танца, своеобразным доброжелателем и критиком.

У каждого издания, особенно с довольно длинной биографией, есть свои поклонники, постоянные читатели, которые его ждут. Есть те, кто приходит и уходит (по разным причинам: неудовлетворенность, смена интересов, финансовые возможности и т.п.), есть недовольные его концепцией, зрительным рядом, периодичностью, степенью информативности, позицией, которую издание занимает в оценке искусства и событий.

Он отличается от этого естественного процесса и наш журнал; тем более, вступая в новое (пятое) десятилетие, хотелось бы получить некоторые советы от постоянных читателей, знающих журнал много лет и хранящих его на полках своих личных библиотек. Хотелось бы знать ваши имена, круг интересов и пожелания.

Еще раз с Праздником всех, кто любит, знает, создает и смотрит это чудо человеческой природы – Танец!

Валерия УРАЛЬСКАЯ

К ЮБИЛЕЮ МАСТЕРА БАЛЕТНОЙ ПЕДАГОГИКИ ЛЮДМИЛЫ ПАВЛОВНЫ САХАРОВОЙ



В НАЧАЛЕ ОКТЯБРЯ В ПЕРМИ СОСТОЯЛСЯ I ОБЩЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА ИМЕНИ Л.П. САХАРОВОЙ – ЛИЧНОСТИ ЛЕГЕНДАРНОЙ КАК ДЛЯ ПЕРМИ, ТАК И ДЛЯ БАЛЕТНОГО МИРА. ПОМИМО КОНКУРСНЫХ СОСТЯЗАНИЙ ПЕДАГОГОВ В КЛАССАХ ПЕРМСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА, НА СЦЕНЕ ПЕРМСКОЙ ОПЕРЫ ВОСПИТАННИКИ УЧИЛИЩА ПОКАЗАЛИ КОНЦЕРТ-ПОСВЯЩЕНИЕ УЧИТЕЛЮ – ЛЮДМИЛЕ ПАВЛОВНЕ САХАРОВОЙ – НАРОДНОЙ АРТИСТКЕ СССР, ЗАСЛУЖЕННОМУ УЧИТЕЛЮ РСФСР, ПОЧЕТНОМУ РУКОВОДИТЕЛЮ ПЕРМСКОЙ ШКОЛЫ.

Свой путь в балетной педагогике выпускница Московского хореографического училища, ведущий мастер сцены Пермского театра оперы и балета Людмила Павловна Сахарова начала в 1956 году с легкой руки основательницы Пермского училища – Екатерины Гейденрейх, приметившей в Сахаровой-танцовщице задатки искателя, склонного к труду и умению добиваться поставленной цели.

Первые серьезные результаты с международным признанием педагога классического танца Людмила Сахарова показала уже в 1968 году. Для IV Международного конкурса артистов балета в Варне она подготовила Галину Рагозину, которую за чистоту исполнения и образность танца удостоили Первой премии конкурса. Затем, в 1970 году, успеха добилась Любовь Фоминых, по окончании класса Сахаровой ее сразу приняли на положение солистки в Марийский театр, с 1971 года артистка в качестве ведущей балерины вернулась на Пермскую сцену. Настоящее признание коллег пришло к Людмиле Павловне на II Международном конкурсе артистов балета в Москве (1973), где ее ученицы добились высоких результатов. Воспитанница I курса (!) Надежда Павлова в 16 лет, обойдя именитых участников, стала открытием мирового смотра, получив Гран-при конкурса, а ее одноклассница – Ольга Ченчикова завоевала серебряную награду.

Таким образом, уже к началу 1970-х годов у Людмилы Павловны Сахаровой сформировался свой взгляд мастера на сложный процесс воспитания артиста балета.

В ЧЕМ ЗАКЛЮЧАЛСЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД Л.П. САХАРОВОЙ, ДАЮЩИЙ СТОЛЬ ВЫСОКИЙ РЕЗУЛЬТАТ? Кратко его суть можно сформулировать так: индивидуальный подход к каждой ученице, важно понимать, что новые дети требуют раз-

мной новизны от учителя. Людмила Павловна настаивала: «Важно уметь чувствовать именно сегодняшней день и применительно к тому строить урок, добиваясь результата сегодня, но думая о будущем». Л. САХАРОВА ВСЕГДА БЫЛА СПОСОБНА ОЩУЩАТЬ ПУЛЬС ВРЕМЕНИ, ОСТАВАТЬСЯ НА ГРЕБНЕ АКТУАЛЬНОСТИ ТРЕБОВАНИЙ ТЕАТРА, ЗРИТЕЛЯ И ВРЕМЕНИ. В ОСНОВЕ ЕЕ ПЕДАГОГИКИ ЛЕЖАЛ ПРОБЛЕМНО-ПОИСКОВЫЙ ПОДХОД. Рассуждая о задачах педагога, подчеркивала, что в этой профессии нет ничего рутинного или проходного. «Каждое (!) занятие в чем-то обогащает педагога, что-то прибавляет к его знаниям, опыту: «Например, последний раз я учила пятый класс пять лет тому назад, и, если сегодня, снова придя в пятый класс, буду учить по-старому, значит, за прошедшие годы я как педагог не росла, ни о чем не думала, не анализировала. <...> Такого не может быть!»

Любознательная от природы (Людмила Сахарова окончила факультет иностранных языков, отлично готовила и любила заниматься рукоделием), она живо интересовалась всем, что давало качественную пользу ее делу. Объясняла свои действия так: «если прием или упражнение дает позитивный результат, то пользоваться им необходимо». Так со второй половины 1960-х годов



Л. Сахарова
в сценическом
костюме (1940-е годы)

Преподаватель исторического танца М.В. Васильева-Рождественская проводит занятия с учащимися 2 класса: слева Сахарова Л., справа Минская Е. (Евгения). 1938 г.



Людмила Павловна В ПРАКТИКУ СВОИХ ЕЖЕДНЕВНЫХ УРОКОВ АКТИВНО ВВОДИТ СПЕЦИАЛЬНЫЕ ФИЗИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ для развития природных данных и укрепления мышечного каркаса будущего танцовщика (*ШИРОКО ПРИМЕНЯЕМЫЙ СЕГОДНЯ КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЙ СИСТЕМЫ Б. КНЯЗЕВА*).

Обращение к художественной гимнастике для Сахаровой не было случайностью, а являлось плодом многолетнего аналитического труда. В 1960–1980-е годы Людмила Павловна являлась ведущим хореографом сборной СССР по художественной гимнастике, потому изнутри знала спортивную «кухню», видела работу ведущих специалистов, занимавшихся вопросами развития координации, выносливости, воспитания стрессоустойчивости. Делала это осознанно, опираясь на методику здравого эксперимента, т.е. привносила «подсмотренный» у гимнастики прием не в чистом, а в адаптированном виде – с учетом требований балетной профессии. Из воспоминаний Г. Рагозиной (выпуск 1967 года): «Людмила Павловна всегда брала нас смотреть свои занятия с гимнастками. Ее растяжки в наши ежедневные уроки пришли оттуда – из гимнастического зала. <...> В наших танцах немало связано с тем, что она давала нам, беря из гимнастики. Динамика, смелость, атака – это ее почерк». – О пользе применения на уроке классики приемов художественной гимнастики рассказывает Д. Соснина (выпуск 1996 года): «На уроках мы много делали упражнений для укрепления спины, мышц пресса, закачивали голенистопопы и укрепляли саму стопу. Из

спорта Людмила Павловна взяла в урок прием короткого толчка перед прыжком, воспитав в нас хорошую «отдачу» от пола, динамику выхода в прыжок. Она научила аккуратно исполнять маленькие прыжки и развила у нас элегантную полетность в больших прыжках. Думаю, что из спорта заимствован был и метод воспитания выносливости, основанный на многократном повторении и коротких паузах между движениями. Серьезное место в уроке она отводила формированию так называемого запаса прочности танцовщика. Людмила Павловна часто повторяла нам: «Если с левой ноги ты можешь сделать 24 фузэте, а с правой – 64, то тогда можно подумать о том, что 32 фузэте ты сможешь сделать на сцене».

ЗНАЧИМЫМ КОМПОНЕНТОМ МЕТОДА Л.П. САХАРОВОЙ ЯВЛЯЛСЯ ВОЛЕВОЙ ХАРАКТЕР, который наставница тщательно выработывала у воспитанниц: учила их уметь терпеть, преодолевать себя, развивать борцовские качества и никогда не сдаваться, не пасовать перед трудностями!

ПО ЭТОМУ ПОВОДУ МЕТКО ВЫСКАЗАЛАСЬ УЧЕНИЦА ПОСЛЕДНЕГО ВЫПУСКА КЛАССА Л.П. САХАРОВОЙ (2006) Е. НИКИФОРОВА: «ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА УЧИЛА ВЕРИТЬ В СЕБЯ И ЧЕСТНО ДОКАЗЫВАТЬ ПРАВО НА ТАНЕЦ!»

Сама же Сахарова рассуждала так: «Балерине нужен характер. Это такая профессия, которая заставляет постоянно концентрировать волю и физические возможности. Вот, например, я заметила, что ученица стерла пальцы, и она знает, что я заметила. Но я вижу по ее глазам, что особой боли она пока не испытывает. Жестоко ли, если я настаиваю на продолжении занятий? Но стереть пальцы она может и во время спектакля, значит, надо учить ее преодолевать боль, если чувствуешь, что ей это по силам (!). Потом, когда она сделает то, чего я добивалась, найду для нее слова, которые ее успокоят. <...> Труд балерины безумно тяжелый, а сила воли дается не только природой, но и вырабатывается».

За полвека беззаветного служения делу воспитания балетных кадров (1956–2007) Людмилой Сахаровой выпущено более сотни артистов балета, среди которых немало удостоенных звания заслуженных и народных, тем важнее их замечания о том, что НЕПРЕРЕКАЕМЫМ ЗАКОНОМ КЛАССА БЫЛ ПРИНЦИП РАБОТЫ ПЕДАГОГА СО ВСЕМИ УЧЕНИЦАМИ БЕЗ ИСКЛЮЧЕНИЯ. «Никогда никого в классе не выделяю, – подчеркивала Л. Сахарова. – Напротив, всех ставлю в равные условия. Каждая ученица должна работать с максимальной отдачей. К примеру, мне необходимо подготовить ученицу к выступлению в театральном спектакле или к участию в отчетном концерте. Я не скрываю своего выбора. Выбор падает на лучшую. Другие видят, что мое решение справедливо, и это заставляет их подтянуться – предела совершенству нет». Выработанная тактика давала действенный результат: в классе танцевали абсолютно все, каждая из ее воспитанниц была востребована в соответствии с уровнем способностей – от кордебалета до веду-



Л.П. Сахарова на уроке с ученицами Пермского ГХУ, начало 1990-х гг.

Е. Хребтова, Т. Гурьянова, Л.П. Сахарова, Т. Предина, Н. Балахничева



щей солистки. Пожалуй, именно В ЭТОМ ОТРАЖАЛАСЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ЧЕСТНОСТЬ ПЕДАГОГА – УМЕТЬ РАБОТАТЬ СО ВСЕМИ, НО ТРЕБОВАТЬ ОТ КАЖДОЙ ПО СПОСОБНОСТЯМ, ЗДРАВООЦЕНИВАЯ ФИЗИЧЕСКИЙ «ПОТОЛОК».

«Людмила Павловна обладала чутким педагогическим взглядом, она четко видела природную перспективу ребенка и почти никогда не обманывалась в этом, – вспоминает Д. Соснина. – В ученице, которая изначально для многих казалась средней, она видела главное – моторику и перспе́ктиву. Каким образом Людмила Павловна могла почувствовать это – загадка! Но ее зоркий глаз не пропускал моторность психики, зачатки мышечной памяти и природной координации – тот набор качеств, который в итоге позволяет развить танцевальность, довести это качество до высокого уровня и воспитать балерину».

Об уникальной «изюминке» педагогического метода своего наставника рассказывает Е. Щеглова (выпуск 1986 года): «Одной из важных составляющих в работе Людмилы Павловны было умение анализировать собственные действия. Этому она неустанно учила и нас. Воспитывала не только умение «сделать движение», но учила нас умению «увидеть ошибку», понять «почему так происходит». ПРИ ВСЕЙ ИНТЕНСИВНОСТИ УРОКА, ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА НИКОГДА НЕ ЖАЛЕЛА ВРЕМЕНИ НА ТО, ЧТОБЫ МЫ МОГЛИ ПРОГОВОРИТЬ СВОИ ОШИБКИ. Это очень важно! Проговаривая, мы лучше осознавали свои промахи, усваивали не только правильность исполнения, но и учились видеть причинно-след-

ственные связи самой природы движений. Часто на практике наблюдали последствия, казалось бы, пустяковой ошибки – когда, буквально на пустом месте, рассыпалось целое движение. В результате ее принципа работы, «наблюдение – осмысление – проговаривание – исправление», у нас развивались педагогические навыки, совершенствовалась речь, улучшалась координация и моторная память. Постепенно Людмила Павловна усложняла задачу, и в выпускных классах звучало ее обращение к той или иной ученице следующего свойства: «Лена, помоги Наташе выучить руки в этом адажио, она никак не может поймать кантилену». – И это требовало иного уровня взаимодействия: способности объяснить и добиться результата не от себя, а от новоиспеченной «ученицы». Подобные «педагогические минутки» приносили колоссальную пользу: мы развивали навык самоконтроля и самоанализа, учились честно оценивать свои способности и свой уровень старательности на уроке». Так, после этого подробного пояснения работы педагога в классе, в полной мере раскрывается смысл фразы О. Чениковой (выпуск 1974 года): «ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЖДЫЙ ДЕНЬ УЧИЛА НАС БЫТЬ НЕ ТОЛЬКО БАЛЕРИНАМИ, НО И ПЕДАГОГАМИ». В этой краткой формуле «быть и балериной, и педагогом» угадывается желание наставника сделать вклад на перспективу – оградить от метаний будущего, когда закончится танцевальная карьера. Уже далеко заранее Сахарова заботливо создавала для своих девочек фундамент педагогического старта, возвращала бережное отношение к своему физическому «инструменту».

Заметим, что при всей строгости и требовательности ЛЮДМИЛА САХАРОВА НЕ ОСТАВАЛАСЬ К УЧЕНИКАМ ГЛУХА ПО-ЧЕЛОВЕЧЕСКИ. Если в классе появлялась серьезно травмированная девочка, проживающая в интернате училища, то такого ребенка Сахарова забирала домой «на полный пансион» и реабилитацию. В летнее время не считала чем-то сверхъестественным, если брала учениц из многодетных семей и вместе со своими детьми вывозила на отдых к морю. Как вспоминают ученики, Людмила Павловна отличалась прямолинейностью, но считала нормальным извиниться перед ребенком, если оказывалась неправа.

Добиваясь от учениц академической чистоты, Людмила Сахарова, как истинная Дама, не забывала о женственности, воспитывая это качество у девочек собственным примером. Сахарова слыла отличной модницей, умела выглядеть элегантно, каждый раз искусно подчеркивая новую «изюминку» повседневного образа. Такое умение воспитывало в ученицах вкус, формировало интерес как к истории сценического костюма, так и к моде в целом. Из интервью Г. Рагозиной: «Я попала к Людмиле Павловне лет в одиннадцать. Она всегда одевалась очень красиво, ее отличало какое-то удивительное чувство цвета. Людмила Павловна приходила к нам на урок как на праздник, и от этого у нас даже настроение менялось».

КОНЕЧНО, ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬ И БЛАГОДАРНОСТЬ УЧЕНИКОВ ВАЖНЫ, НО НЕ МЕНЕЕ ЦЕННО ПРИЗНАНИЕ КОЛЛЕГ. Так в личном деле Людмилы Павловны Сахаровой сохранилась оценка ее экзаменационного урока, данная на круглом столе заслуженным артистом РСФСР С.С. Капланом: «Класс отлично справился со всем арсеналом комбинаций, вращениями, прыжками. Основательно проработаны движения на пальцах, наблюдается сила в голеностопном суставе. Это большое достижение учениц педагога Л.П. Сахаровой». Народная артистка СССР М.М. Плисецкая, присутствовавшая на государственном экзамене 2006 года, после заметила: «Как все правильно в Вашем танце...»

Неоднократно – в 1968, 1970 и 1971 годах Людмила Сахарова давала уроки классического танца на всевозможных семинарах по вопросам хореографии, проходивших в стенах родной ей школы – Московском хореографическом училище, что вдвойне ответственно.

ДУМАЕТСЯ, ЧТО ИНТЕРЕС КОЛЛЕГ К РАБОТЕ ПЕДАГОГА Л.П. САХАРОВОЙ БЫЛ ОБУСЛОВЛЕН ПРИЗНАНИЕМ В НЕЙ МАСТЕРА, КОТОРОМУ ЗА ГОДЫ КРОПОТЛИВОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ УДАЛОСЬ ПОНЯТЬ МЕРУ НОВИЗНЫ И МЕРУ ТРАДИЦИИ, УХВАТИТЬ ЗОЛОТУЮ ПРОПОРЦИЮ ЭТОГО СООТНОШЕНИЯ, ДАЮЩЕГО ГЛАВНОЕ – СПОСОБНОСТЬ ЯВЛЯТЬ НА СЦЕНЕ «ОРГАНИЧЕСКУЮ ТАНЦЕВАЛЬНОСТЬ». Это выражение, сказанное самой Людмилой Павловной на обсуждении итогов Московского международного конкурса артистов балета в 1989 году, сегодня вполне может претендовать на положение термина, РАСКРЫВАЮЩЕГО ЕЕ МЕТОДИКУ, РЕШАЮЩЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В КОТОРОЙ ИГРАЕТ КУЛЬТУРА СЛУЖУЩИХ ПРОФЕССИИ: УМЕНИЕ ПРЕВРАЩАТЬ ТАНЕЦ В ВИЗУАЛЬНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ЖИВОЙ МЫСЛИ ТВОРЦА И ЭПОХИ. Людмила Павловна часто повторяла: «Важным является не количество вращений, а форма вращения. <...> Важно чтобы вращение возникало не само по себе, а органично вливалось в танец», –

чтобы жило в нем и раскрывало сценический образ.

Вспоминать о Людмиле Павловне Сахаровой, как и пытаться разгадать загадку ее педагогики, можно бесконечно. ВАЖНО ПОМНИТЬ, ЧТО ЕЙ УДАЛОСЬ ВОСПИТАТЬ ДОСТОЙНЫХ УЧЕНИЦ, ПОДГОТОВИТЬ МЕТОДИЧЕСКИ ГРАМОТНЫХ ПЕДАГОГОВ, С ЕЕ ИМЕНЕМ СВЯЗАНО МИРОВОЕ ПРИЗНАНИЕ ПЕРМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА, сегодня занимающего третье по значимости место среди ведущих федеральных профессиональных учебных заведений нашей страны в области хореографии.

ЗАВЕРШАЯ ОЦЕРК О ТОЙ, ЧТО ВСЕГДА ОСТАВАЛАСЬ НА ГРЕБНЕ ВРЕМЕНИ, ОБРАТИМСЯ К ЕЕ МЫСЛЯМ: «ЧТОБЫ БЫТЬ ХОРОШИМ ПЕДАГОГОМ, НУЖНО ЛЮБИТЬ НЕ ТОЛЬКО ТО, ЧТО ПРЕПОДАЕШЬ, НО И ТЕХ, КОМУ ПРЕПОДАЕШЬ. <...> АРТИСТА БАЛЕТА ДЕЛАЕТ ШКОЛА. ЕСЛИ ТЫ ТАНЦУЕШЬ В ТЕАТРЕ И У ТЕБЯ С РАБОТОЙ ВСЕ В ПОРЯДКЕ, ЕСЛИ ТЫ МОЖЕШЬ СПРАВИТЬСЯ С ЖИЗНЕННЫМИ ТРУДНОСТЯМИ, – ЗНАЧИТ, УЧЕБА ПОШЛА НА ПОЛЬЗУ. ДВИГАЙТЕСЬ ВПЕРЕД. НЕ ЗАБЫВАЙТЕ ТО, ЧЕМУ НАУЧИЛИСЬ. НО ПРИ ЭТОМ ОБЯЗАТЕЛЬНО СОВЕРШЕНСТВУЙТЕСЬ».

М.Ю. ГЕНДОВА, Д.Н. СОСНИНА

Фото из архива редакции, домашнего архива внучки Л.П. Сахаровой и архива Московской государственной академии хореографии

Ольга Ченчикова



Наталья Балахничева – Аврора. «Спящая красавица».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Надежда Павлова.

Фото Джека МИТЧЕЛЛА





ПОЗДРАВЛЯЕМ

БЛИСТАТЕЛЬНАЯ БАЛЕРИНА И ПЕДАГОГ ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА СЕМЕНЯКА ПРАЗДНУЕТ СВОЙ ЮБИЛЕЙ.

В дни II Московского международного конкурса артистов балета талантливая выпускница Ленинградского хореографического училища по классу Нины Беликовой обратила на себя внимание академической выучкой и свободой актерского выражения. По окончании конкурса, где она завоевала вторую премию, юную Людмилу Семеняку приняли в труппу Большого театра. Вот уже полвека служит наша героиня в Большом.

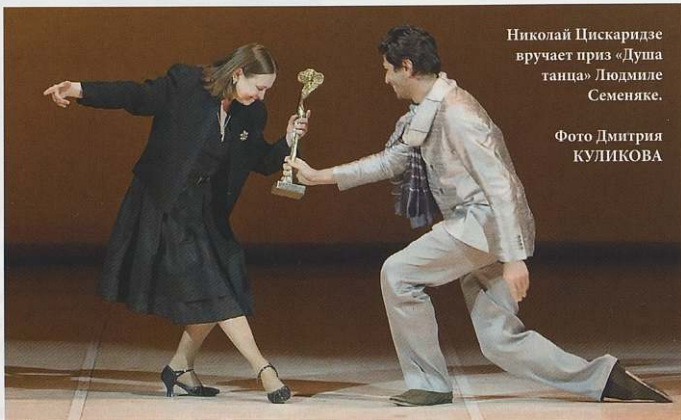
В партии Одиллии. «Лебединое озеро»
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



БЛАГОДАря ВЕЛИКИМ ПЕДАГОГАМ — ГАЛИНЕ УЛАНОВОЙ и МАРИНЕ СЕМЕНОВОЙ — ОНА ВЫРОСЛА В БЛЕСТЯЩЕГО МАСТЕРА, КОТОРОМУ ПОДВЛАСТНЫ ЛЮБЫЕ СТИЛИ ХОРЕОГРАФИИ.

В своем танце Семеняка органично сочетала петербургский академизм и актерскую эмоциональность московской школы. Благодаря актерскому дарованию, балерина была одинаково убедительна и в лирических, и в драматических партиях. Она стала идеальной исполнительницей балетов классического наследия и современных партий Ю. Григоровича, который говорил о ней так: «Ее успехи, следовавшие быстро, никого не удивляли. Оставалось удивляться ее способности одухотворять личным присутствием и дуновением новый материал любой сложности. Так и родилась на наших глазах крупнейшая русская балерина Людмила Семеняка. Она — в истории Большого театра и по-прежнему в наших сердцах».

Наталья Макарова назвала ее Аврору лучшей на русской сцене, а за роль нашей современницы Валентины в балете Ю. Григоровича «Ангара» балерина получила Государственную премию. Знаменитый английский критик Клемент Крисп писал о ней: «Это классический танец во всем его величии и чистоте, соединяющий отточенную технику с необыкновенной выразительностью. Ее искусство имеет безупречную родословную, являясь частью живой традиции, которой положили начало знаменитые петербургские балерины XIX века».



Николай Цискаридзе вручает приз «Душа танца» Людмиле Семеняке.

Фото Дмитрия КУЛИКОВА

С 2002 года Людмила Семеняка стала педагогом-репетитором Большого театра. В разное время под ее руководством занимались Светлана Захарова, Анастасия Горячева, Елена Андриенко, Дарья Хохлова, Маргарита Шрайнер. Людмила Ивановна и сейчас выходит на родную сцену в ролях Марии-Антуанетты («Пламя Парижа») и Берты («Жизель» в постановке А. Ратманского), поражая актерским диапазоном и доказывая вневременность своего таланта.

Сильвия (хореография Дж. Балаanchина)



Фото Дмитрия КУЛИКОВА

СЕМЬЯ БАЛЕТНЫХ РАЗБОЙНИКОВ ПОПОЛНИЛАСЬ «КАТАРИНОЙ» - ИЗ КРАСНОЯРСКА

В КРАСНОЯРСКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ Д.А. ХВОРОСТОВСКОГО СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА РОМАНТИЧЕСКОГО БАЛЕТА ЦЕЗАРЯ ПУНИ «КАТАРИНА, ИЛИ ДОЧЬ РАЗБОЙНИКА», ВПЕРВЫЕ ПОСТАВЛЕННОГО ЖЮЛЕМ ПЕРРО В 1846 ГОДУ В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ ЕЁ ВЕЛИЧЕСТВА. СПЕКТАКЛЬ ЭТОТ В РАЗНЫХ РЕДАКЦИЯХ УКРАШАЛ РОССИЙСКУЮ СЦЕНУ ПОЧТИ ПОЛВЕКА, НАЧИНАЯ С 1849 ГОДА, А ПОТОМ БЫЛ ЗАБЫТ. ВЕРНУЛИ ИЗ НЕБЫТИЯ ЛЕГЕНДАРНЫЙ БАЛЕТ О «ПРЕКРАСНОЙ РАЗБОЙНИЦЕ», В КОТОРОМ БЛИСТАЛИ МНОГИЕ ПРИМЫ РУССКОЙ СЦЕНЫ, ХОРЕОГРАФЫ СЕРГЕЙ БОБРОВ И ЮЛИАНА МАЛХАСЯНЦ.

От старых балетов до нас доходят обычно только либретто, рецензии, обрывочные воспоминания современников да легенды. «Катарина, или Дочь разбойника» – не исключение.

Балет основан на истории художника XVII века Сальватора Розы (1615–1673), который во время путешествия по Аbruцким горам якобы попал к разбойникам и влюбился в их предводительницу – прекрасную Катарину. Однако он был не единственным претендентом на ее сердце. За любовь девушки готов был драться неистовый в своей страсти и преданности разбойник Дьяволино. Оба эти персонажа по сути своей олицетворяли две стороны личности самого Жюля Перро, о чем



Анна Федосова – Катарина
и Юрий Кудрявцев – Сальватор Роза.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

свидетельствовали закулисные мнения тех лет.

Говорили, что балет этот автобиографичен, что им 36-летний французский танцовщик и хореограф Жюль Перро пытался заглушить обиду на супругу – итальянку Карлотту Гризи. Он знал ее с 14 лет, сделал из талантливой плясуньи первоклассную балерину, которая, по слухам, увлеклась то ли хореографом Жаном Коралли, то ли своим партнером по сцене Люсьеном Петипа, а заодно показать, кого она потеряла. Перро не раз сам выходил в этом балете на сцену в партии Дьяволино.

Несмотря на грандиозный успех «Катарины» в Лондоне, Милане, Петербурге и в Москве, ее влияние на последующие «разбойничьи балеты» («Марко Спада, или Дочь разбойника» Даниэля Обера в Парижской Опере), – достоверных материалов о спектакле Перро практически не сохранилось.

Бобров загорелся идеей познакомиться красноярцев, а в будущем, возможно, и российского зрителя со своей версией легендарного балета Пуни. При этом он стремился воссоздать не сам спектакль Перро, Петипа или Чекетти, что невозможно по определению (люблю спектакль заканчивается закрытием занавеса), а чувственный мир старинного балета и его персонажей средствами обновленной музыки и совершенно новой от первого до последнего па хореографии, но на основе прежнего – с поправкой на время – либретто и общей конструкции спектакля.

Для реализации столь амбициозного проекта Бобров собрал отличную команду из балетных архивистов (Ю. Бурлака, О. Федорченко, Е. Черемных), хореографа Юлианы Малхасянц, музыкантов (П. Поспелова и И. Великанова), сценографа Альоны Пикаловой, использовавшей в оформлении картины Розы художников (Е. Зайцеву и Р. Майорова), а также опытных репетиторов и концертмейстеров.

Из найденных Юрием Бурлака и Ольгой Федорченко репетиторов, клавиров и разрозненных нот Цезаря Пуни композитор Пётр Поспелов сотворил чудо: создал оркестровую партитуру для трехактного балета, в которой иллюстративно-дансатную музыку Пуни наполнил образной выразительностью, да еще заново сочинил в той же стилистике музыкальные антракты между картинами, причем так искусно, что различить – где Поспелов, где Пуни – практически невозможно. Кажется, что так было всегда.

Балет «Катарина», с его запутанной интригой, ценен, прежде всего, пиришеством танцев: сольных, дуэтных, ансамблевых, массовых, расцвеченных для создания иллюзии балетного театра Жюля Перро – «бурнонвилевской пантомимой», которую Бобров со свойственной ему иронией довел до гротесковых высот, превратив местами в пародию.

Что касается «мелкой техники», о которой с гордостью говорят во всех интервью постановщики, то тут красноярцам еще есть над чем работать: русские танцовщики – в отличие от французоз – со школы приучены покорять пространство и силу земного притяжения.

Сергей Бобров умеет создавать танцевальный праздник на сцене, задействуя не только богатую режиссерскую фантазию, но и весь арсенал художественных средств. Так, замечательно придуманы оживающие от векового сна «картины»: «Лагерь раз-

ного с фантастическим, авантюрного с благоразумным, серьезного со «смеховым». Комические сценки переодетая буффонный образ юного Пажа (Илья Хапров), оригинальный гротескный номер «Гондольеры», как, впрочем, и вся картина Карнавала, замечательно решены балетмейстером в традициях итальянской «комедии дель арте».

Балет заканчивается неожиданно тремя финалами: трагическим, когда героиня погибает (по лондонской версии), драматическим, когда Катарина предпочитает монашеское уединение повседневной суете (по петербургской версии Жюля Перро) и счастливым, когда герцог Альбано благословляет союз Катарины и Сальватора Розы (по петербургской версии Энрико Чекетти). Такого завершения спектакля мировой балетный театр еще не знал.

Вот как объясняет столь оригинальное решение сам Бобров: «Во-первых, это необычно. Во-вторых, познава-



Елена Свинко – Катарина и Георгий Болсуновский – Дьяволино.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

бойников в горах», где происходит знакомство героев, и «Мастерская художника Сальватора Розы в Риме», где Перро приоткрыл завесу над тайной процесса художественного творчества. Интересно поставленный Бобровым «Танец моделей» («Pas de Modele») стал своеобразной танцевальной исповедью и одновременно – пластическим портретом творца.

Хореография Боброва в «Катарине» – это соединение исповедаль-

тельно: мы показываем вариативность балетной истории, даем понять, как время меняло балетный текст, который таким образом превращался в нечто живое, переставал быть «музейным экспонатом». – Придумать подобное мог лишь истинный романтик, из тех, на ком держится мир и искусство.

Три звездных состава «Катарины» – три одинаковых по форме, но разных по эмоциональному наполнению спектакля.

Все исполнительницы заглавной партии (Наталья Боброва, Елена Свинок, Анна Федосова) были на высоте. Они танцевали вдохновенно и убедительно, представляя Катарину то грозной воительницей, то жаждущей приключений разбойницей, то страстно влюбленной девушкой. И все-таки о балерине Наталье Бобровой хочется сказать особо. Она обладает редким даром – природной музыкальностью, поэтому танцевала

талантливый танцовщик и драматически одаренный артист. И дело не только в его темпераменте и отточенной танцевальной технике (легкости прыжка, мягком приземлении, виртуозном вращении, выразительности жеста, завершенности графически выстроенных поз), но прежде всего – в углубленном раскрытии психологии образа, в поэзии чувств. Танец Никишаева – творение искусства художника, способного выра-

Альбано), прирожденные воины Денис Казарин и Егор Осокин (Офицер), техничные танцовщики Филипп Аржанов и Даниил Костылев (Двойка друзей Дьяволино)...

А вообще все артисты спектакля работали самозабвенно. Они создали убедительные танцевальные партии, полные жизни, лиризма, юмора и скорости, что присуще французскому классическому балету.



Сцена из балета. В центре Наталья Боброва – Катарина.
Фото Ивана КАРНАУХОВА

НЕЛЬЗЯ НЕ ВОСХИТИТЬСЯ СТАНЦОВАННОЙ ОБРАЗНОСТЬЮ ЖЕНСКОГО И МУЖСКОГО КОРДЕБАЛЕТА, БЕЗ КОТОРОГО, КАК ИЗВЕСТНО, НЕТ БАЛЕТА, ВДОХНОВЕННОЙ СЫГРАННОСТИ ОРКЕСТРА ПОД РУКОВОДСТВОМ ИВАНА ВЕЛИКАНОВА, КОТОРЫЙ УМЕЕТ ОЖИВЛЯТЬ СТАРИННУЮ МУЗЫКУ ПО ЗАКОНАМ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА.

музыку, а не под музыку, что, согласитесь, не одно и то же. Боброва удивительно точно почувствовала и передала внутренний мир своей героини – девушки, волею судеб ставшей разбойницей, но не утратившей чести и достоинства, провела ее через все этапы духовного взросления: от восторженной любви до сурового жизненного выбора между чувством и долгом. Даже пантомима в исполнении Натальи Бобровой выглядит не языком условных для театра Перро жестов, а гармонически и ритмически выстроенным рядом живописных поз, что само по себе уже элемент танца.

Ключом к пониманию и толкованию образа главного героя – итальянского живописца Сальватора Розы, который был, по воспоминаниям современников, еще музыкантом, поэтом и обладал даром актера – может служить любопытная заметка французского музыковеда Прюньера. «На карнавале 1638 года – одном из самых безумных карнавалов века, – писал он, – Роза бегал по улицам в шутовском наряде и привлекал любопытство толпы своим пылом и сатирическими выпадами». Очень театральная сцена, не правда ли?

Сальватор Роза в исполнении Матвея Никишаева артистичен, мужествен, страстен в любви и не лишен авантюризма в поступках. Никишаев –

зять эмоции, а не изделие ремесленника, прекрасно владеющего инструментарием.

Сюрпризом для красноярских любителей балета стало участие в одном из премьерных спектаклей ведущего солиста балета Большого театра итальянца Яколо Тисси. Его Сальватор Роза элегантен, изыскан, как средневековый мадригал... Тисси прекрасно передает и романтическую мечтательность художника, и искреннюю, всепобеждающую силу его любви к разбойнице Катарине, и драму запутанных жизненных обстоятельств с невестой Флориндой (Анастасия Осокина).

А вот от стремительных вращений и полетных прыжков разбойника Дьяволино в исполнении Георгия Болсуновского и Марчелло Пелицони просто дух захватывало. Однако помимо хорошей техники танцовщики обладают даром драматических актеров, что позволило им (каждому по-своему) создать запоминающийся образ удалого разбойника, страстно влюбленного юности и опасного для Сальватора Розы соперника.

Балет этот из-за «Стратегического танца» разбойниц в первом действии принято называть женским, хотя мужских партий, судя по программке, большинство. Их вдохновенно исполняли элегантный Кирилл Литвиненко (Герцог

Поскольку хореографы Сергей Бобров и Юлиана Малхасянц не ставили перед собой задачу с маниакальной точностью воспроизвести «Катарину» Жюлья Перро, о которой сохранились весьма скудные сведения, то спектакль получился яркий, зрелищный и на удивление динамичный.

Привычные заклинания, что «хореография передавалась из ног в ноги и поэту уцелела» в случае с «Катариной» по понятным причинам не работают, зато сохраняется временной рубеж между первой постановкой и последующими. И это хорошо: по крайней мере, происходящее на сцене не напоминает музейный экспонат, поражающий воображение зрителей своей сохранностью и пылью веков.

Феномен жизнеспособности «старинного балета» Сергея Боброва кроется в том, что он по мироощущению современен, хотя и сочинен по лекалам театра XIX века. Смотреть его интересно. «Катарина» – балет для тех, кто идет в театр, чтобы отдохнуть душой и отвлечься, а возможно, и задуматься о превратностях любви, о чести и долге...

Валерий МОДЕСТОВ

«МАСТЕР и МАРГАРИТА»

Мастер - Виноградова - Маргарита и Игорь Цвирко - Мастер.
Фото Дамира ЮСУПОВА



РОМАН МИХАИЛА БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» ДЛЯ РОССИЙСКОГО ЧИТАТЕЛЯ - КНИГА ПОЧТИ СВЯЩЕННАЯ. ЕЕ СЮЖЕТ ПОЛОН СИМВОЛОВ, СМЫСЛОВ И АССОЦИАЦИЙ НАСТОЛЬКО, ЧТО ВРЯД ЛИ НАЙДУТСЯ ДВА ЧЕЛОВЕКА, ПРОЧИТАВШИХ ЕЕ ОДИНАКОВО. ПОЭТОМУ И ПЕРЕВОД ЕЕ НА ЯЗЫКИ ДРУГИХ ВИДОВ ИСКУССТВА ВСЕГДА ОКАЗЫВАЕТСЯ НЕЛЕГКОЙ ЗАДАЧЕЙ. РАЗОБРАТЬСЯ БЫ С ТЕКСТОМ И САМИМ СОБОЙ!

Большой театр уже приглядывался однажды к роману, но история так и осталась на этапе замыслов самого Юрия Григоровича. Теперь театр отважился и довел до конца эту амбициозную

заплату, решив взглянуть на роман глазами румынско-словенского хореографа Эдварда Ключа. А тот заложил в основу спектакля набор собственных ассоциаций и воспоминаний из социалистиче-

ского детства в маленьком Румынском городе. В частности о бассейне, который построили у него на Родине товарищи из Советского Союза, и в котором он проводил время в детстве.

Сцена из балета. Иван Бездомный - Михаил Крючков.
Фото Дамира ЮСУПОВА



Вот такой сложный и неожиданный ход мысли подтолкнул автора к решению оформления спектакля – все сцены происходят в пустом бассейне. Его холодный серый кафель, высокие своды и двери, расположенные по трем сторонам, служат рамой для действия, переносящегося на Патриаршие пруды, в баню, больницу, варьете, квартиру, бальный зал... Эту абстрактную основу создал художник Марко Япель, с которым Клюг уже давно сотрудничает.

Первое действие пытается максимально включить в себя все события и персонажей той части романа, которая происходит в Москве. Часть, что у Булгакова отнесена в Ершалаим, отсутствует вовсе. И это как раз не удивительно: чем-то в таком объемном произведении неизбежно пришлось бы пожертвовать. Из параллельного сюжета приглашен в спектакль лишь Понтий Пилат, в первой же сцене олицетворяющий творение Мастера. Тот буквально высекает Пилата из камня, оживляя свое произведение и становясь зависимым от собственного создания. Но это лишь метафора, и скульптором у Кюга Мастер не станет, останется писателем, что подтвердят потом часто появляющиеся в его руках и руках Маргариты страницы рукописи.

Большое количество персонажей первого действия и попытка внятно проговорить их линии приводит скорее к путанице. Здесь нужно хорошо помнить текст романа, чтобы четко разобраться, тем более не всех удастся между собой различить. Команда Воланда старательно пытается поддерживать свои сценические образы и, собственно, это все, что они успевают сделать. События и ситуации преподносятся скороговоркой, в которую добавляются еще и личные фантазии автора на тему. И еще все это вызывает огромную тоску по танцу, который вроде бы обещают в начале сцены в варьете, но в итоге эти надежды гаснут в сюжетной необходимости.

Аннушка выносит на сцену бутылку масла, цокая на пальцах под часики судьбы. Милый трамвай, удачно показанный с помощью одних лишь пассажиров, без самого трамвая, переезжает Берлиоза. Большую роль, по сравнению со всеми остальными, получает поэт Бездомный. Его исполнил романтический и эмоциональный Клим Ефимов. Следует сцена с литераторами, переносящаяся в баню, сцена в варьете, где солирует в танго великолепный Воланд, а публика, в конце концов, оказывается голый.



Мария Виноградова – Маргарита и Семён Чудин – Воланд.
Фото Дамира ЮСУПОВА

Екатерина Крысанова –
Мargarита и Владислав
Лантратов – Воланд.
Фото Елены ФETISOBOЙ



Появление Margarиты с желтыми цветами, Мастер, распятый на столе людьми в черных плащах, – весь первый акт проходит в гуще людей и событий, фантастических и реальных.

Спектакль Клюга – это классический романтический балет, где первое действие происходит в реальном мире, а второе – в нереальном, потустороннем. Только «визиты» здесь не в белых пачках, а в телесных комбинезонах с алыми руками по локоть в крови. Романтическая героиня, погибшая от столкновения с действительностью, проходит через бал Сатаны, как сквозь обряд, необходимый для обретения вечного покоя. Тема Margarиты у Клюга не столько о любви, сколько о смерти, об умирании, переходе в другой мир: возможно, о видении автором смерти. Колдовская, убаюкивающая церемония,

где кордебалет мало танцует, но создает магические линии и знаки, складывая вместе алые руки, перетекает ими из рисунка в рисунок, напоминая пластические опыты мюзик-холлов как раз того времени, когда происходит действие романа, чтобы в итоге преподнести героине кубок, сделанный из черепа.

Второе действие оказалось более удачным, и здесь творит магию музыка, именно ей удается отправить сцену в универсальные космические миры. Выбор музыки Альфреда Шнитке – удача для спектакля. А композитор Милко Лазар, с которым Эдвард Клюг также давно сотрудничает, сочинил то, чего не хватало хореографу. Изначально авторы планировали использовать еще произведения Дмитрия Шостаковича, но были вынуждены отказаться от этих планов.

И КАК ВСЕГДА БЕЗУПРЕЧНО
ХОРОША БЫЛА ТРУППА
БОЛЬШОГО ТЕАТРА! АРТИСТЫ
ВЫГЛЯДЯТ ПРЕКРАСНО, КАЖЕТСЯ,
В ЛЮБОЙ ХОРЕОГРАФИИ, ЛИБО
В ОТСУТСТВИИ ЕЕ. «ГОЛЫЙ»
КОРДЕБАЛЕТ В СЦЕНЕ БАЛА
КАЖЕТСЯ ВОПЛОЩЕНИЕМ
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ИДЕАЛЬНЫХ
ТЕЛАХ, СОЗДАВАЯ СМЫСЛЫ,
ВОЗМОЖНО, И НЕ ЗАЛОЖЕННЫЕ
В ЭТУ СЦЕНУ.

Нереальные, совершенные существа, подчиненные в своих движениях и перестроениях неведомой структуре, высшей силе, спокойной и равнодушной. Нечасто удается увидеть такую роскошь – способных выученных танцовщиков, когда глаз не цепляется ни за одно несовершенство!

Производят впечатление и исполнители главных партий. Как же к лицу Воланд Владиславу Лантратову! Это вселенское зло в его теле становится совершенным по форме, элегантным, выверенным до мелочей в каждом движении и светится дьявольской усмешкой в глазах, когда он танцует танго в первом действии.

В роли Мастера выступил Артем Овчаренко, замечательный ведущий танцовщик Большого театра, в исполнении которого ни одна партия не может выглядеть проходящей.

Margarita Екатерины Крысановой – красавица с пышными рыжими волосами, воплощенная «мечта поэта», мятущаяся, преданная, утонченная. Она появляется только ближе к концу первого акта, танцует два небольших дуэта с Мастером и отрешенно-прекрасной проходит через скупую на танец медитативную сцену бала. А когда все заканчивается – просыпается в комнате, где рядом с ней в буквальном смысле «из-под земли» возникает Мастер, чтобы сесть вместе завтракать в их собственном камерном мире, по другую сторону суеты, в обретенном «вечном покое».

С приходом на сцену спектакля Эдварда Клюга – кстати, не первым: он уже ставил здесь одноактного «Петрушку» три года назад – Большой театр получил еще один хореографический эксперимент. Долговечный ли – покажет только время.

Ольга ГОНЧАРОВА

Бал Сатаны. Ольга Смирнова – Margarита.
Фото Дамира ЮСУПОВА





Сцена из балета.
Фото Елена БЛЕДНЫХ

НАЧО ДУАТО ПРЕДСТАВИЛ В МИХАЙЛОВСКОМ ТЕАТРЕ ПРЕМЬЕРУ «ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА»

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» ПРОДОЛЖАЕТ ОСТАВАТЬСЯ ОДНИМ ИЗ САМЫХ ПОПУЛЯРНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ ВО ВСЕМ МИРЕ. К ЭТОМУ СПЕКТАКЛЮ, СТАВШЕМУ ЗА СВОЮ ПОЧТИ 145-ЛЕТНЮЮ ИСТОРИЮ СВОЕОБРАЗНОЙ «БАЛЕТНОЙ ИКОНОЙ», И СЕГОДНЯ ОБРАЩАЮТСЯ МНОГИЕ ХОРЕОГРАФЫ. КАКИХ ТОЛЬКО ВЕРСИЙ НЕ ВОЗНИКЛО К НАЧАЛУ XXI ВЕКА.

Совсем недавно на Международный фестиваль современного танца DanceInversion свою «экологическую версию» балета, с загаженным отходами химического производства озером, на поверхности которого в конце спектакля издыхают лебеди, представил известный французский хореограф Анжелен Прельжокаж. Джон Ноймайер

ещё в 1976 году посвятил свое «Лебединое» несчастному «лебединому» королю Людвигу Баварскому, действительно утонувшему в озере, находящемся невдалеке от выстроенного им Лебединого замка. У англичанина Мэтью Боурна, как и до него у француза Ролана Пети, лебедь – это уже мужской знак: вместо заколдованных девушек на сцене появляются brutальные парни в лебедином облике. Самое же радикальное «Лебединое», с доктором Чума,

Ангелина Вороцова – Оциллия.
Фото Светы ТАРЛОВОЙ



Сцена из спектакля.
Фото Стаса ЛЕВЩИНА



со скелетами лебеда и других животных, развешанных на сцене, с колоритным карликом Нано, который ножом режет всех подвернувшихся ему под руку, поставил для Фламандского королевского балета Ян Фабр.

«Если хочешь создать успешный балет, назови его «Лебединым озером», — любил повторять основатель американского балета Джордж Баланчин. Худрук Михайловского театра Владимир Кехман, явно решил последовать этому совету и выпустил уже вторую в этом сезоне премьеру — «Лебединое озеро» в редакции своего знаменитого худрука Начо Дуато. Маститый испанский хореограф-модернист, словно заправский советский хореограф, по просьбе Кехмана продолжил репутацию русского классического наследия и вслед за «Спящей красавицей», «Щелкунчиком» и «Баядеркой», согласно своему вкусу отредактировал и «балет балетов» — «Лебединое озеро».

Впрочем, нужно заметить, что особой необходимости в этом не было, поскольку в репертуар Михайловского театра входила отличная «старомосковская версия» этого балета, основанная на хореографии Александра Горского в качественной редакции Михаила Мессерера, не так давно, кстати, по просьбе того же Кехмана перенесенная Мессерером в Новосибирский театр оперы и балета. Редакцию же главного русского балета на сцене Михайловского театра решено было подновить: сделать более современным оформление и костюмы, «освежить» хореографию. Стремление это вполне понятно, к тому же и финансовый успех у спектакля, по всей веро-

ятности, немаленький. Что в кризисные пандемийные времена немаловажно. Билеты, во всяком случае, были распроданы задолго до премьеры, а зал забит до отказа. Так что мне пришлось смотреть спектакль в бельэтаже — с приставного ко второму ряду стула. Тем не менее, видимость была хорошая.

От знаменитого хореографа-модерниста, репутацию которого имеет Начо Дуато, было бы естественно ожидать каких-нибудь экстравагантностей. Но — как это уже было и во всех остальных случаях с редакциями классического наследия, которые испанский хореограф успел поставить за время своего руководства балетной труппой в Михайловском театре, — никаких радикальных шагов по изменению классической хореографии известный хореограф-модернист предпринимать не стал...

В его «Лебединое» почти без изменений вошли все принципиально важные части классического спектакля в хореографии Льва Иванова (второй, «белый» акт сохранен почти полностью), Мариуса Петипа, Александра Горского и Асафа Мессерера. Так что не искусленный в балете зритель, когда-то давно смотревший этот спектакль, особых перемен вообще может и не заметить.

Перемены в основном коснулись первого, а также третьего акта, где в сцене бала совершенно заново поставлены неаполитанский, мазурка и испанский танцы, которые сделаны со вкусом, эффектно смотрятся и никакого раздражения не вызывают.

— Я ПЕРЕНЕС ВЕСЬ БАЛЕТ В XX ВЕК, ДЛЯ МЕНЯ ЗДЕСЬ НЕТ КАКИХ-ТО ЖЕСТКИХ РАМОК: Я ПЕРЕНЕС ЭТО ВО ВРЕМЕНИ, НО ИСТОРИЯ ОСТАЛАСЬ ТОЙ ЖЕ. МОЖНО ЧИТАТЬ КНИГУ СО СВЕЧКОЙ, НО МНЕ КАЖЕТСЯ ЛУЧШЕ ДЛЯ ЭТОГО ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЛАМПУ. — ОБЪЯСНЯЕТ ДУАТО ДО НАЧАЛА ПРЕМЬЕРЫ СВОЙ ЗАМЫСЕЛ.

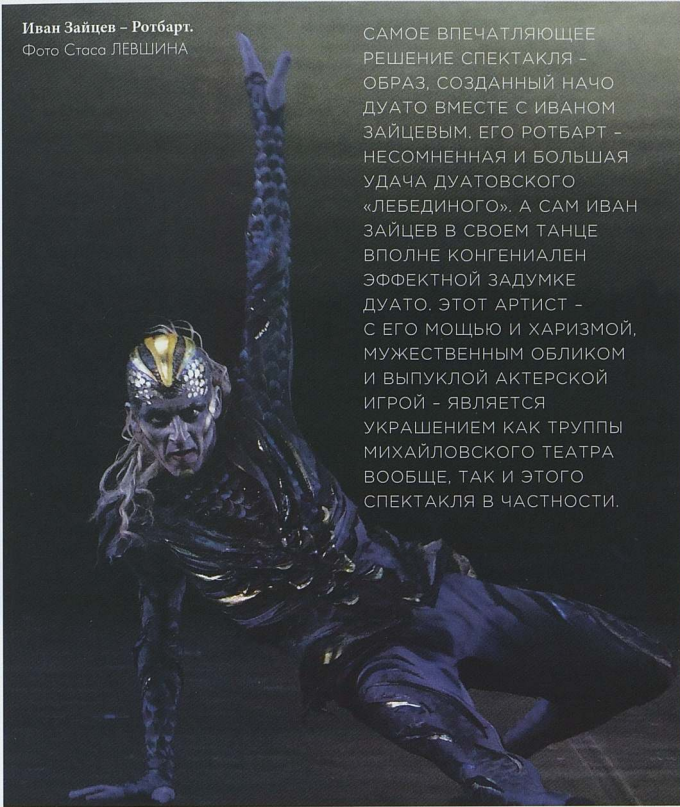
Действительно, как это было ранее и в его балете «Щелкунчик», действие балета «Лебединого озера» происходит в новом спектакле в начале XX века: то есть, собственно говоря, в той самой эпохе, когда и была создана Мариусом Петипа и Львом Ивановым самая знаменитая версия этого балета. Хотя о стиле «русский модерн», который



Анастасия Соболева — Одетта и Виктор Лебедев — Зигфрид.

и доминировал в русском искусстве до революции, постоянный соавтор Дуато — художник-постановщик и художник по костюмам — Ангелина Атлагич знает очень приблизительно, и если и (впрочем довольно условно) следует этому направлению в первой картине, то сцену бала все равно помещает в зал с греческими колоннами, больше подходящими к эпохе классицизма. На «Модерн» тут намекают разве что лебеди в верхней части колонн, напоминающих ионические капители.

Иван Зайцев – Ротбарт.
Фото Стаса ЛЕВШИНА



САМОЕ ВПЕЧАТЛЯЮЩЕЕ РЕШЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ – ОБРАЗ, СОЗДАННЫЙ НАЧО ДУАТО ВМЕСТЕ С ИВАНом ЗАЙЦЕВЫМ. ЕГО РОТБАРТ – НЕСОМНЕННАЯ И БОЛЬШАЯ УДАЧА ДУАТОВСКОГО «ЛЕБЕДИНОГО». А САМ ИВАН ЗАЙЦЕВ В СВОЕМ ТАНЦЕ ВПОЛНЕ КОНГЕНИАЛЕН ЭФФЕКТНОЙ ЗАДУМКЕ ДУАТО. ЭТОТ АРТИСТ – С ЕГО МОЩЬЮ И ХАРИЗМОЙ, МУЖЕСТВЕННЫМ ОБЛИКОМ И ВЫПУКЛОЙ АКТЕРСКОЙ ИГРОЙ – ЯВЛЯЕТСЯ УКРАШЕНИЕМ КАК ТРУППЫ МИХАЙЛОВСКОГО ТЕАТРА ВООБЩЕ, ТАК И ЭТОГО СПЕКТАКЛЯ В ЧАСТНОСТИ.

Не создали Ангелина Атлагич и художник по свету этого спектакля Брэд Филдс и никакого контраста между актами, обычно чередующимися ярким, светлым – и печальным, темным оттенками. Цвета, намеренно созданные на сцене этими художниками, несколько монотонные, пастельные, не яркие, с иногда вклинивающимися «пятнами-взрывами», вроде кроваво-красного платья Королевы-матери в сцене бала. Костюмы Ангелина Атлагич вообще решила в принципиально пастельных тонах, в первом акте обойдясь практически без пачек и трико (на довольно условное классическое трико здесь имеет право только принц). Лебединое оперение белых актов: пачки и особенно головные уборы девушек-лебедей, несколько больше похожи на «декаденские» наряды эпохи «модерна». Однако задорный и здоровый, словно румяное наливное яблочко, вид вышедшей в первом составе Одетты-Одиллии – Анжелины Воронцовой – тоже никак не походит на облик чахлах декаденских мадонн русского модернизма, и с этой точки

зрения к концепции спектакля Дуато более подходит образ, в котором вышла во втором составе Анастасия Соболева, хотя к крепкому и энергичному танцу Воронцовой никаких претензий быть не может: всё сделано четко и без видимых погрешностей.

Танец принца Зигфрида – Виктор Лебедева – тоже впечатляет своей отточенностью и силой, высотой прыжка и энергичностью вращений. Нужно

Анастасия Соболева – Одетта.



Фото Стаса ЛЕВШИНА

отметить, что этот танцовщик в техническом и актерском отношении вообще необыкновенно вырос за последнее время, и роли, создаваемые им в спектаклях, становятся все более и более интересными, осмысленными, неформальными и надолго запоминаются.

Придуманные Дуато два помощника или свита Ротбарта (Константин и Михаил Ткачуки), сливающиеся с ним воедино в интереснейшее танцевальное трио, словно крылья, поднимающие своего повелителя в воздух, придают этому образу силу и законченность. Жаль только, что не придумал Дуато никакой вариации для этого героя в сцене бала, как сделал это в своей редакции Рудольф Нуреев. Такого героя так просто не победить, потому несколько нелогичным смотрится простое «удушение» Ротбарта в финале спектакля.

– У моего «Лебединого» будет счастливый конец. Принц встретится со своей любовью, но немного не так, как это обычно бывает в этом балете, – объясняет свою концепцию Дуато. – Я знаю, что некоторые решают этот момент не в очень позитивном ключе. Например, у Григоровича: когда лебедь умирает, а принц остается один. Но я предпочел, чтобы они остались вместе, но сделал это немного иначе, чем обычно. Мне нравится счастливый финал. В этой истории рассказывается, что когда принц влюбляется в лебедя, то лебедь превращается в женщину, а Ротбарт умирает. Это происходит и в моей концовке. Мне кажется, это ужасно, когда проходит три акта, принц танцует все эти па де де, а потом остается один, это нечестно. Он должен быть счастлив с Одеттой.

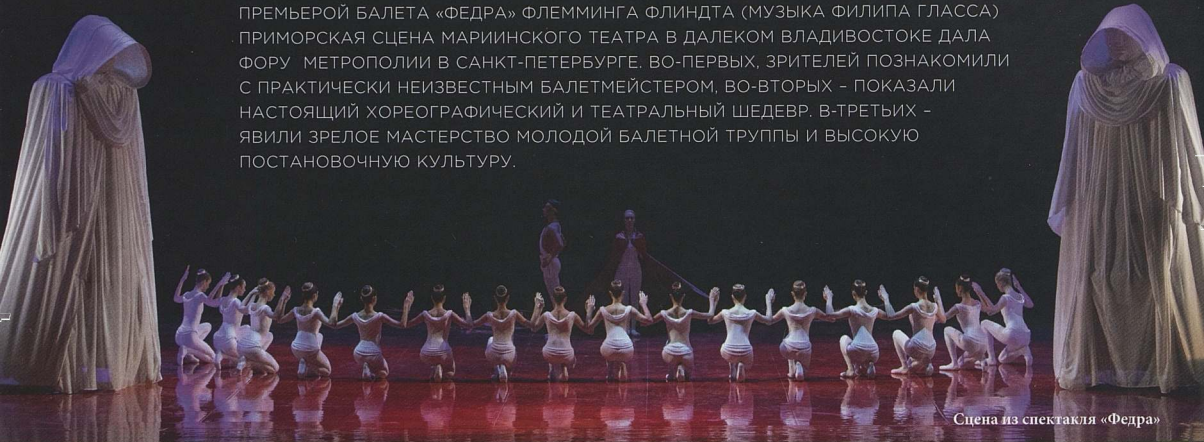
ЧТО Ж, В СВОЕМ «ЛЕБЕДИНОМ» ДУАТО ТАК И ПОСТУПИЛ: ВОПРОКИ ЗАДУМКЕ ЧАЙКОВСКОГО, ДОБРО У НЕГО ПОБЕЖДАЕТ ЗЛО, ОДЕТТА, КАК В РЕДАКЦИИ БУРМЕЙСТЕРА И ДРУГИХ СОВЕТСКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ, СТАНОВИТСЯ ДЕВУШКОЙ, ТОЛЬКО ЛЕБЕДИ ПОЧЕМУ-ТО ТАК И ОСТАЮТСЯ НЕРАСКОЛДОВАННЫМИ.

В белых пачках, так и не избавившись от лебединого оперения, они улыбаясь робко толпятся вокруг обнимающихся и лежащих на сцене Одетты и Зигфрида, словно боясь «спугнуть» их выстрадавшее счастье.

Павел ЯЩЕНКОВ
Фото предоставлены
пресс-службой Мариинского театра

ГЕРОИ ГИБНУТ, ИСКУССТВО ТОРЖЕСТВУЕТ

ПРЕМЬЕРОЙ БАЛЕТА «ФЕДРА» ФЛЕММИНГА ФЛИНДТА (МУЗЫКА ФИЛИПА ГЛАССА) ПРИМОРСКАЯ СЦЕНА МАРИИНСКОГО ТЕАТРА В ДАЛЕКОМ ВЛАДИВОСТОКЕ ДАЛА ФОРУ МЕТРОПОЛИИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ. ВО-ПЕРВЫХ, ЗРИТЕЛЕЙ ПОЗНАКОМИЛИ С ПРАКТИЧЕСКИ НЕИЗВЕСТНЫМ БАЛЕТМЕЙСТЕРОМ, ВО-ВТОРЫХ – ПОКАЗАЛИ НАСТОЯЩИЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ШЕДЕВР. В-ТРЕТЬИХ – ЯВИЛИ ЗРЕЛОЕ МАСТЕРСТВО МОЛОДОЙ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ И ВЫСОКУЮ ПОСТАНОВОЧНУЮ КУЛЬТУРУ.



Сцена из спектакля «Федра»

Красота и необычность зрелища поражают с первой минуты спектакля, не отпуская до его конца. Под перезвон колоколов по сцене скользят две гигантские фигуры в белых покрывалах до полу, с капюшонами, скрывающими лица. Это богини Артемида и Афродита, по чьей воле разыгрывается трагедия. Рядом с ними совсем крошечными выглядят Тесей и Федра, стоящие на заднем плане, и окружающие их коленапроклоненные девушки – аналог античного хора. Вместо декораций – ярко красный глянцевиый планшет,

зеркально отражающий белые фигуры танцовщиков, на заднем плане – тяжелый темно красный занавес с крупными складками. Цветовые метаморфозы – от красного до неуклонно наступающего черного – символический и эмоциональный камертон действия. Сценографию Бени Монтресора воспроизвел Петр Окунев, световую партитуру Тони Туччи адаптировала Эрин Эрл Флеминг.

Необычна и музыкальная партитура изобретателя «минимализма» Гласса. Монотонность троекратных арпеджио и аккордов, то набирающих

звучность, то затухающих, воспринимается как музыкальная метафора предрешенности событий.

Эту заданность только подчеркивает пение струнных или женских голосов в сценах страданий Федры и взрывы ударных инструментов, отданных Тесею и Ипполиту. Оркестр театра под управлением петербургского маэстро Владислава Карклина мастерски выявил своеобразие партитуры и ее красочные ресурсы. Хореографию Флиндта (1986), ничуть не устаревшую за протекшие десятилетия, тщательно восстановил Джейкоб Спарсо.

Уже в первом дуэте царственной четы ощущается дисгармония: деспотический характер Тесея и явное отчуждение Федры, сламывающейся под его властной рукой. Тесей отправляется в поход, а на сцену является его сын Ипполит – пасынок Федры. Монолог юного героя и эпизоды с «хором» – мужским и женским кордебалетом – рисуют натуру отважного охотника, чистого телом и помыслами. Усталость клонит юношу к земле, он засыпает и рядом с ним оказывается Федра, не сводящая с него влюбленных глаз. В этот момент происходит первая метаморфоза цвета, оттеняющая интимность момента. Планшет становится черным, оставляя узкую полосу красного по периметру квадрата, в центре образуется красноватый овал – ложе Ипполита. На это ложе устрем-

Федра – Катерина Флория



ляется охваченная страстью Федра. Обескураженный герой в недоумении удаляется, но Федра уже не в силах совладать с собой. Напрасно ее Няня и девушки пытаются помочь несчастной. Любовный жар разгорается все сильнее, безответное чувство сводит Федру с ума и она решает открыться Ипполиту.

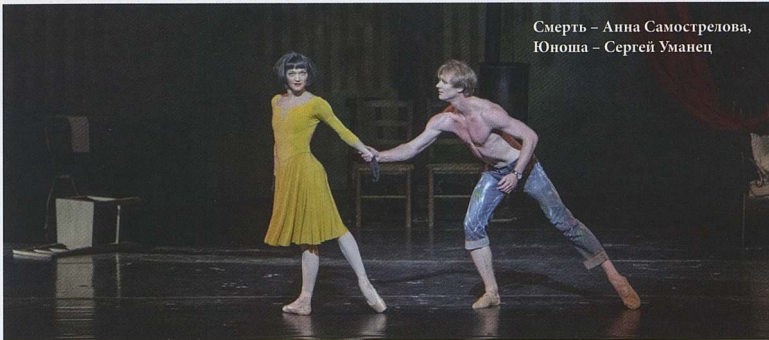
Большая сцена признания – первая кульминация балета. Вначале Федра еще сторонится юноши, любитесь им на расстоянии, собираясь с духом. Не получив ответа, она превращается в обезумевшую, опьяненную страстью вакханку: как клещами, сжимает его тело кольцами рук и ног, взлетает над ним «свечкой», придавливает к земле, садясь на колени преклоненного юношу победоносной всадницей. Вырвавшись из ее объятий, Ипполит отвергает притязания мачехи и удаляется. Разбитое

прижимает к сердцу тело Федры. Снова звучат колокола, по сцене вновь проплывают гиганты-богини. Безучастные к происшедшему, они застывают рядом с Тесеем, в то время как безутешный герой напрасно взывает к небесам.

История Федры представлена пунктирно. Отсутствует мотив возведенной ею напраслины на невинного Ипполита, потому не понятна причина ярости и жестокости Тесея. Предполагается, что античная мифология с детства знакомая зрителям, а непосвященные найдут необходимую информацию в программке. Усеченность сюжета компенсируется подробной разработкой ключевых эпизодов. Душевные терзания Федры, воинственность Тесея, непреклонность Ипполита, преданность Няни, – воплощены выразительной пластикой, базирующейся на классическом танце.

Надырбек и Сергей Уманец – Тесей, Виктор Мульгин, Сергей Аманбаев и Алексей Голубов – Ипполит, Саки Нисиде и Дарья Тихонова – Няня. Равноценные премьерные составы подготовили репетиторы Александр Курков, Сергей Золотарев, Александра Архангельская и Александра Гривнина.

Осталось раскрыть тайну возвращения к жизни практически забытого шедевра. Но тайны нет, все объясняется просто. «Федру» предложили к постановке художественный руководитель балета Эльдар Алиев. В свое время он оценил сочинение Флиндта и включил в репертуар возглавляемого им в 1994-2005 годах Ballet Internationale (США). Воздадим должное мудрости многоопытного Алиева и пожелаем, чтобы спектакль увидели не только зрители Владивостока.



Смерть – Анна Самострелова,
Юноша – Сергей Уманец

А ПОСКОЛЬКУ «ФЕДРА» ОТКРЫВАЛА «ВЕЧЕР СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ», ДЛЯ ВТОРОГО ОТДЕЛЕНИЯ БЫЛ ВЫБРАН ЕЩЕ ОДИН ШЕДЕВР – БАЛЕТ РОЛАНА ПЕТИ «ЮНОША И СМЕРТЬ», НЕ ПОКИДАЮЩИЙ ПОДМОСТКОВ С 1946 ГОДА.

сердце женщины символизируют красные круги, покрывшие планшет. Но вскоре сцена погружается во мрак. Не вынеся сердечных мук, укоров совести, сознания своего позора, Федра готова покончить с собой. Сцена ее гибели – вторая кульминация балета.

Словно мысли героини, ее окружают вооруженные шестами юноши в черных трико. Черный планшет отражает их обнаженные торсы, удваивая фигуры, а шесть наподобие копий пронзают сердце Федры. Она намеренно длит эту пытку, чтобы душевной мукой искупить вину прежде, чем умереть. Скрещенные шесть становятся смертным ложем вознесенной на них царницы.

Возвратившийся Тесей жестоко карает Ипполита, убежденный в его преступности – покушении на честь Федры. Мысль царя иллюстрирует жуткая сцена отца и сына с мертвым телом царницы. Расправившись с Ипполитом, Тесей остается в полном одиночестве и с ужасом осознает случившееся. Горько оплакивает он сына, баюкая его, как дитя,

Особо значима роль кордебалета, раздвигающего рамки частной истории до масштаба эпоса. 16 женщин и 16 мужчин существуют в спектакле раздельно, зримо демонстрируя генеральный конфликт трагедии Еврипида, положенной в основу балета, и ее поэтический строй. В синхронных движениях кордебалета угадывается античный геометрический орнамент. Строгая красота и разнообразие композиций белого кордебалета, от начала до конца выдержанных в точно найденном стиле, составляют решающее достоинство спектакля, его высокую художественную ценность. Любая неточность исполнения, малейший сбой ритма в движении массы танцовщиков, порой в темпе престо, разрушили бы эту красоту. Артисты труппы не допустили подобного, явив безупречное чувство ансамбля в придачу к завидным внешним данным.

Кордебалет стал достойным партнером превосходных солистов. Это Ирина Сапожникова, Анна Самострелова, Катерина Флория – Федра, Канат

Выбор удачен. Камерный балет с двумя героями создает контраст многофигурной «Федре» и вместе с тем перекликается с ней темой добровольной смерти. Отчаявшийся Юноша уходит из жизни, но его свободная от земных тягот душа парит на просторах неба. Финал балета звучит патетически, чему способствует мощь музыки И.-С. Баха (Дирижер – В. Карклин).

Балет Пети перенесен из Мариинского театра с максимальной точностью. Не уступают петербургским коллегам и исполнители – Сергей Уманец, Сергей Аманбаев – Юноша; Ирина Сапожникова, Анна Самострелова, Катерина Флория (репетиторы – Максим Хребтов, Александр Курков). Открытие премьеры – красавец Аманбаев, самозабвенно проживающий сложнейшую по экспрессии роль.

Ольга РОЗАНОВА
Фото Ильи КОРОТКОВА

ИНТЕРВЬЮ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА ЖУРНАЛА В.И. УРАЛЬСКОЙ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ РУКОВОДИТЕЛЕМ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ПРИМОРСКОЙ СЦЕНЫ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА ЭЛЬДАРОМ АЛИЕВЫМ

В.И. Уральская: *В предварительной беседе мы с Вами сошлись во мнении, что в определенном смысле каждый театр – авторский. Даже если его художественный лидер не ставит свои авторские произведения, но от его вкусов и взглядов во многом зависит выбор произведений, т.е. репертуарная политика.*

Э. Алиев: В определённой степени так оно и есть, но в конечном итоге всё зависит от организационной структуры театра. Так, к примеру, художественный руководитель балета в Канаде и США является единственным лицом, определяющим репертуарную политику компании. В российских оперных театрах руководитель балета выносит свои предложения по формированию репертуара на рассмотрение художественного руководителя театра, который и принимает окончательное решение по включению того или иного спектакля в репертуарный план. Я представляю себе репертуар театра в форме пирамиды, состоящей из трёх частей.

Первая – я бы её назвал «базовой», затем средняя и, соответственно, верхняя её часть – «экспериментальная». Базовая часть этой репертуарной пирамиды включает в себя классические названия. Выбор балетов классического наследия на каждом этапе становления молодой труппы определяется, в том числе, составом исполнителей, т.е. артистов и солистов балета, обеспечивающих проведение спектаклей на соответствующем уровне. Тот факт, что Мариинский театр в Петербурге и во Владивостоке является единой организацией, открывает дополнительные возможности для нашего развития, но и требует ответственности за тот уровень качества спектаклей, которые мы представляем.

Это во многом определяло тот поступательный процесс, который мы осуществляли при создании театра и формировании его репертуара. Сейчас «базовая», как я определяю, составляющая часть нашей афиши – это лучшие балеты классического наследия, которые уже включены в наш репертуар.

ЧТО Я ИМЕЮ В ВИДУ ПОД ОПРЕДЕЛЕНИЕМ «ЛУЧШИЕ»? ЭТО ТЕ СПЕКТАКЛИ, КОТОРЫЕ ЯВЛЯЮТСЯ НЕОТЪЕМЛЕМОЙ ЧАСТЬЮ РЕПЕРТУАРА МАРИИНКИ, КОТОРЫЕ САМО ВРЕМЯ СОХРАНИЛО В ЖИВОМ ТВОРЧЕСТВЕ ТЕАТРА. К ТАКИМ СПЕКТАКЛЯМ ОТНОСЯТСЯ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО», «БАЯДЕРКА», «СПЯЩАЯ

КРАСАВИЦА», «ДОН КИХОТ», «ЖИЗЕЛЬ»... ИМЕННО ИСХОДЯ ИЗ ЗНАЧИМОСТИ И ВЛИЯНИЯ ЭТИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА МИРОВУЮ КУЛЬТУРУ, А ТАКЖЕ ИХ РОЛИ В ВОСПИТАНИИ ТАК НАЗЫВАЕМОЙ «БАЛЕТНОЙ ПУБЛИКИ» ВО ВЛАДИВОСТОКЕ, МЫ И РАССМАТРИВАЛИ ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРНОЙ АФИШИ ПРИМОРСКОЙ СЦЕНЫ «МАРИИНКИ».

На мой взгляд, каждый из спектаклей классического наследия проживает свою жизнь и время от времени нуждается в редактировании. Великие мастера прошлого с огромным уважением к создателям произведений, пониманием их замысла, идеи и стилия того или иного спектакля, с большой осторожностью прикасались к ним. Сценическая жизнь спектаклей в эстетике, продиктованной каждой эпохой, сохраняла и сохраняет интерес к ним публики и, кстати, в этом немаловажная роль принадлежит также исполнителям как ведущих и солидных, так и кордебалетных партий. Ведь совершенно очевидно, что классический балет и его язык, язык классического танца в период создания великих хореографических произведений и в наши дни – это два разных явления. Со временем меняется многое и прежде всего – эстетика, как исполнения артистами, так и восприятия публикой театральных произведений. Этому также способствует колоссальный прогресс в технической оснащённости современных театров, а о роли светового оформления спектаклей можно говорить отдельно. Иными словами, спектакли классического наследия с их музыкально-хореографической образностью, исполненные в современной эстетике, – и представляют репертуарную базу Приморской сцены Мариинского театра.

«Средняя» часть «репертуарной пирамиды» нашей балетной труппы – это хореография второй половины XX века, пользующаяся неизменным успехом у публики и проверенная временем. Безусловно, при формировании репертуара нельзя не учитывать тот факт, что на протяжении нескольких десятилетий Владивосток являлся закрытым городом и оперный театр для жителей региона – явление новое и значительное в его культурной жизни. Театральное искусство не принято считать массовым и по статистике лишь относительно невысокий процент населения составляет театральную публику. Наша задача состоит в том, чтобы

сделать Приморскую сцену Мариинского театра местом притяжения, а потому каждый визит к нам должен быть событийным, запоминающимся. По статистике 2018 года посещаемость российских театров побила советские рекорды, и в указанный год театры посетило 27,6% населения страны (40 млн. зрителей), что значительно превышает западные показатели. Но что более отрадно, во Владивостоке в тот же год посещение театров зафиксировано на отметке 37,5%.

До начала пандемии, примерно 30-40% нашей публики составляли иностранные гости города, ведь Владивосток является крупнейшим и самым близлежащим к азиатскому региону европейским культурным центром, а наш театр является его неотъемлемой частью.

Так исторически сложилось, что российская балетная публика была воспитана на спектаклях с сюжетной основой, поэтому наряду с бессюжетными балетами великого Баланчина, всё же большую часть нашей афиши составляют именно сюжетные балеты.

ПОМИМО ЛИТЕРАТУРНОЙ ОСНОВЫ, МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ ВАЖНУЮ РОЛЬ ИГРАЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ: ДЕКОРАЦИИ, КОСТЮМЫ И СВЕТ, ЧТО ПРИДАЕТ СПЕКТАКЛЯМ ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И СПОСОБСТВУЕТ БОЛЕЕ ПОЛНОМУ РАСКРЫТИЮ ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА. ПУБЛИКЕ ИНТЕРЕСНЫ ТАКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, А ПОТОМУ НА НАШИХ СПЕКТАКЛЯХ МОЖНО УВИДЕТЬ ТРИ ПОКОЛЕНИЯ ЗРИТЕЛЕЙ.

И, наконец, третья составляющая нашей воображаемой репертуарной пирамиды – «экспериментальная». Молодые хореографы «говорят» со зрителем языком их поколения. Приглашение таких хореографов для постановок спектаклей очень важно. Новые стили, электронная музыка, нестандартное световое решение, герои, отвечающие духу времени и, соответственно, воплощенные средствами современной хореографии. В репертуарной афише театра уже появляются и должны продолжать появляться такие произведения. Очень важно, чтобы произведение на сцене было художественно осмысленным и нравственным по своей сути.

Успешное осуществление грандиозного проекта по открытию в 2016 году новой сценической площадки одного из ведущих театров мира, расположенного на расстоянии 9000 км от основной сцены, стало уже неоспоримым фактом. Являясь частью Мариинского театра, все этапы своего становления театр проходит в разы быстрее, при этом полностью соответствуя стилю работы и художественным принципам Мариинки. Безусловно, существуют проблемы, с которыми приходится сталкиваться, и одна из них – привлечение к работе профессиональных кадров. Я езжу по стране, отслеживаю талантливых ребят на выпускных экзаменах ведущих хореографических школ, и благодаря этому наша труппа уже насчитывает более восьмидесяти артистов. Труппа будет продолжать творчески расти и расширяться, но – с предстоящим открытием в ближайшие пару лет театров в Калининграде, Кемерово,

Севастополе – кадровая проблема встанет еще более остро, и в этой связи, возможно есть смысл подумать о возвращении к системе распределения выпускников хореографических учебных заведений. На мой взгляд, при таком дефиците квалифицированных профессиональных кадров, который уже наблюдается и будет более остро ощущен в ближайшие годы, определенная стратегия в кадровой политике просто необходима. Существовавшее ранее распределение после завершения образования позволяло планировать на годы вперед формирование трупп, поддержание их качественного уровня с одной стороны и с другой воспитывало у вчерашних выпускников ответственность перед страной за полученное образование.

Вы спрашиваете о моем отношении к конкурсам. Я действительно в качестве члена жюри принимал участие в ряде конкурсов: в Китае, в Корее, в Нью-Йорке, Праге, в одном из крупнейших и старейшем международном конкурсе в городе Варна в Болгарии. Из длинного списка существующих ныне международных конкурсов я бы выделил лишь четыре основных: в Варне, Москве, Джеконе и Хельсинки. У меня лично вызывает беспокойство качественный уровень конкурсов. Для справки приведу следующую информацию: первый международный балетный конкурс состоялся в Варне в 1964 году и для участия в нем, как и в других позже организованных в различных государствах конкурсах, кандидату на участие необходимо было пройти предварительный отбор в своей стране и лишь после этого представлять ее на конкурсе. В наши дни ситуация выглядит несколько иначе и участвовать в конкурсе может практически любой желающий. Если на первых этапах своего существования соревновались лучшие из лучших в мире, а лауреаты конкурсов – в большинстве своем – становились мировыми звездами первой величины, то в наши дни ситуация обстоит несколько иначе, и имена многочисленных лауреатов столь же многочисленных международных конкурсов зачастую профессиональному балетному сообществу, в основном, не известны. По идее, конкурсы также могут приносить пользу артистам, а также представлять интерес для руководителей балетных трупп, но для этого нужно постоянно работать над их усовершенствованием и, возможно, позаимствовать кое-какие идеи у престижных международных конкурсов музыкантов и вокалистов, в том числе – по популяризации своих лауреатов.

В.И. Уральская: И последний вопрос к вам. Что вы ждете от балетной критики?

Э. Алиев: Я согласен с тем, что критика является, в известном смысле, посредницей между художником и слушателем, зрителем, читателем. Одна из важных её функций – пропаганда произведений искусства, разъяснение их смысла и значения. Как писал В.В. Стасов: «Критика неизмеримо более нужна для публики, чем для авторов. Критика есть воспитание».

Также жду от критиков уважительного отношения к творчеству автора и исполнителей, честной и добродетельной оценки увиденного, а также понимания того, что это лишь точка зрения самого критика, которая может быть отличной от мнения коллег и зрителя.

На мой взгляд, критиком может быть только воспитанный, профессионально образованный и обладающий этикой общения человек.

ПЛАМЕНЬ И ЛЁД СТРАСТЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ

В ВОРОНЕЖСКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА ЛЮДВИГА МИНКУСА «БАЯДЕРКА». НА ЭТОТ РАЗ ПОСТАНОВЩИКОМ ВЫСТУПИЛА ИЗВЕСТНАЯ В НЕДАВНЕМ ПРОШЛОМ ХАРАКТЕРНАЯ ТАНЦОВЩИЦА БОЛЬШОГО ТЕАТРА, ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА РОССИИ, ЛАУРЕАТ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» - ЮЛИАНА МАЛХАСЯНЦ.

Сегодня Воронежский балет один из интересных динамично развивающихся коллективов России. Появление в его репертуаре «Баядерки» (1877), трагического балета Мариуса Петипа, которым великий хореограф прощался с веком романтического балета, — свидетельство высокого мастерства и новых возможностей воронежских артистов.

Романтическая легенда в духе драмы индийского поэта Калидасы «Шакунтала» и баллады Гёте «Бог и баядерка» о трагической любви храмовой танцовщицы Никии и знатного воина Солора, о верности и предательстве, о ревности и мести, о власти силь-

ных и силе слабых имеет свою почти полуторазековую балетную историю.

За это время сложилась исполнительская традиция, которая предполагает сочетание отточенного академического и виртуозного характерного

танцев с тонкой психологической проработкой ролей и элементами «площадного театра». Юлиана Малхасянц знает об этом не понаслышке — она



Марта Луцко - Никия
и Иван Негрбов - Солор

не раз танцевала в этом спектакле на сцене Большого театра. Любители балета помнят ее искрометное соло в неистовом Танце с барабаном.

Заслуга Малхасянц, как постановщика, заключается в том, что она не стремилась восстановить всё «как было» у Петипа; это невозможно по определению, да и не нужно: изменилась эстетика балетного театра, изменился зритель, для которого, собственно, и создаются спектакли. Г-жа Малхасянц попыталась создать магию искусства Петипа, создать парад завораживающих сценических эмоций, которые были присущи балетному театру великого хореографа. Речь идет о более важном, чем реконструкция, а главное, возможном — о передаче чувственного мира легендарного спектакля и персонажей средствами музыки и хореографии, когда, перефразируя Фета, слово немеет и царствуют звуки, движения:

*Где слышишь не песню, а душу певца,
Где дух покидает ненужное тело,
Где внемлешь, что радость не знает
предела,
Где веришь, что счастьем не будет
конца.*

При такой постановке вопроса оригинал и его редакция должны производить одинаковое или почти одинаковое воздействие на зрителей. И надо сказать, Малхасянц это в целом удалось. Создавая иллюзию Театра Петипа, она вернула из забвения — но уже в сво-

ей редакции — утраченные фрагменты хореографии («Печальный танец» Никии в покоях принцессы Гамзатти, танцы странствующих факиров, сцену «Мельтеша Богов» и др.) и музыки кудесника Минкуса.

Получился многолюдный (по возможностям театра), разностилевой и пышный, как праздничный торт, спектакль, который можно сравнить разве что с эталоном эклектического великолепия — зданием «Гранд-Опера» в Париже.

В нем сохранена метафорическая основа «Баядерки» Мариуса Петипа: два цвета, которые окрашивают балет и создают полюса взаимоприятия: красный — цвет пламени (праздник Священного огня) и белый — цвет пачек и шарфов-вуалей обитательниц царства Теней.

Спектакль начинается с того, что красавец Солор (в исполнении Ивана Негрובה) вылетает на сцену со стремительностью выпущенной из лука стрелы, заряжая тем самым зрительный зал энергетикой ожидания необыкновенных событий. Он просит факира Магедавею передать баядерке Никии, что после возвращения с охоты он будет ждать ее у храма.

Начинается праздник поклонения Священному огню. Из храма торжественно выходит процессия жрецов во главе с Великим брамином (Олег Рудомёткин). Факиры и служительницы храма — баядерки — начинают ритуальные танцы. Будто всполохи пламени священ-

ного огня, «разрезают» пространство прыжки и вращения факира Магедавею (Дмитрий Трухачёв).

Появляется Никия (Марта Луцко). Грациозная, словно богиня красоты Лакшми, она отвергает домогательства Великого брамина, который готов положить к ее ногам не только богатства всей Индии, но и свою тиару, однако сердце баядерки принадлежит Солору.

Тайная встреча Солора и Никии проходит у стен храма. По замыслу Малхасянц, в этом лирическом адажио соединились восторженная страсть Солора и бескрайняя любовь Никии. Сердце баядерки разрывается между любовью и долгом перед храмом, что делает ее танец одновременно нежным, возвышенным и драматическим. Никия понимает, что союз с Солором возможен только в том случае, если она покинет храм навсегда. Поэтому для нее так важна клятва юноши у Священного огня («Но поклонись только мне перед этим храмом... что твоё сердце никому не будет принадлежать, кроме меня... что ты меня будешь любить всю жизнь!..» / Из либретто 1877 года). И как оказывается не напрасно: уже на следующий день замороженный красотой дочери раджи — принцессы Гамзатти, Солор нарушит данную Никии клятву.

Наступает время испытаний. Раджа (Александр Меркулов) сообщает дочери, что он выбрал для нее жениха — храброго воина Солора.

Из подслушанного разговора отца с Великим брамином Гамзатти (Диана



Картина «Тени»

Кустурова) узнает о тайной любви Солора и Никии. Раджа разгневан, но менять свое решение не намерен: свадьба в любом случае состоится, а баядерка должна умереть.

Гамзатти решает встретиться с баядеркой и, как принято во дворцах, договориться с ней полюбовно: за принцессой – высокое происхождение, власть и богатство, за Никией – ничего кроме клятвы Солора.

Сцена эта, по воле постановщика, начинается несколько необычно: Никия передает Гамзатти свадебный шарф, не зная еще, кто ее жених, а когда узнаёт, горю ее нет предела. Начинается дуэт-сражение сначала двух любящих женщин, а потом двух человеческих достоинств, приобретаая черты трагедии. И хотя в танце Гамзатти больше страсти и власти, чем любви, она способна очаровать. «Баядерка», пожалуй, единственный балет Петипа, в котором соперницы готовы убить друг друга, бросаясь в grand jeté навстречу друг другу со стремительностью снарядов.

В сцене помолвки, поставленной по принципу площадного театра, один номер сменяет другой, создавая пестрый дивертисмент танцовщиков и балерин. Особый восторг зрителя вызвал «Индусский танец» в исполнении Оцунори Ота, Артёма Паничкина и Ольги Негрбовой, которая буквально завораживала зрителей своей дикой пляской. Подобно огненному всполоху она взмывала к Небесам, чтобы, вернувшись назад, застыть в ритуальном, полном затаенной силы экстазе. Изыщно, с настроением был исполнен «Ману» – шуточный танец с кувшином для солистки и двух учениц (Наталья Ветро-

ва, Анастасия Голощапова и Ларисса Капитанио Дал Санто). А от стремительных вращений и полетных прыжков Золотого божка в исполнении Максима Данилова просто дух захватывало.

Кульминацией праздничного дивертисмента стало Grand Pas с участием Гамзатти, Солора и ансамбля солистов, а его апофеозом – дуэт Невесты и Жениха, когда они, взявшись за руки, большими прыжками летели к авансцене, демонстрируя гармонию единства.

На фоне этого великолепия особенно трагическим выглядел танец

несчастной девушки перед помолвленной парой. По обычаю, для совершения обряда посвящения в невесты приглашена главная баядерка, но Никии велено только развлекать гостей танцами. В этой сцене особенно проявилось актерское дарование балерины Марты Луцко. Преданная возлюбленным, оскорбленная соперницей, униженная обычаями храма и двора раджи, Никия-Луцко танцует не горе, а поруганную любовь и прощение возлюбленному, горечь женской доли и величие души. Ее руки, устремленные пальцами вверх, подобны пламени угасающей свечи перед жертвенным алтарем вечности. Это – ритуальный танец скорби и одновременно – монолог раненой души, который неожиданно переходит в крик отчаяния – в огненную пляску (тарантеллу). Поэтому роковой укус подложенной в корзинку с цветами змеи Никия встречает как избавление от всего земного и уходит в мир иной с воспоминанием о днях недолгого хрупкого счастья ее первой и последней любви.

Солор осознает всю глубину случившейся трагедии и свою вину. Его мучает раскаяние. Негрбов создал

пластически и драматически убедительный образ воина, который в любви оказался не таким храбрецом, как на поле брани. На помощь приходит факир Магедавея, который чарами священного танца погружает его в сон...

И вот из мрака ночи перед Солором возникают тени. Длинной веревницей они медленно спускаются с горных уступов. Их почти медитативный ход напоминает скорбную ритуальную молитву. Танцовщицы в белых пачках с белыми похожими на крылья воздушными шарфами спускаются, чтобы выстроиться в мистический квадрат. Среди теней Солор видит Никию...

Танец «теней» в исполнении воронежского кордебалета завораживает, погружая зрителей в состояние восторженного созерцания неземной красоты. Одновременно это сцена душевного катарсиса Солора... Однако Боги не склонны прощать его. В наказание за содеянное они разрушают священный храм. Солор гибнет под его обломками. Сцена эта – своеобразный оммаж первой постановке Мариуса Петипа, – выполнена с помощью светотехники и шумовых эффектов.

А в воздухе скользит тень Никии, которая увлекает Солора за собой...

«Тени» – одна из лучших кордебалетных композиций русской классики (она столь же знаменита, как «белый



Золотой божок – Луиз Фернандо Да Силва Шавьер

акт» Льва Иванова в «Лебедином озере»); это – шедевр мировой хореографии, балет в балете, воплощенный поэтически и с чувством стиля. Не каждому балетному коллективу он по силам, таланту и возможностям, но воронежцы справились.

Хореография Петипа по своему художественному уровню значительно выше музыки Минкуса, которая не дает индивидуальных характеристик героев, а предлагает лишь общее настроение сцен и эпизодов; зато она мелодична, удобна для танцев и пантомимы, а главное – послушно следует за хореографической драматургией постановщика, если, конечно, дирижер, понимает это, соотнося игру оркестра с происходящим на сцене.

Думаю, что этот балет будет интересен как любителям балета, так и тем, кто придет в театр впервые.

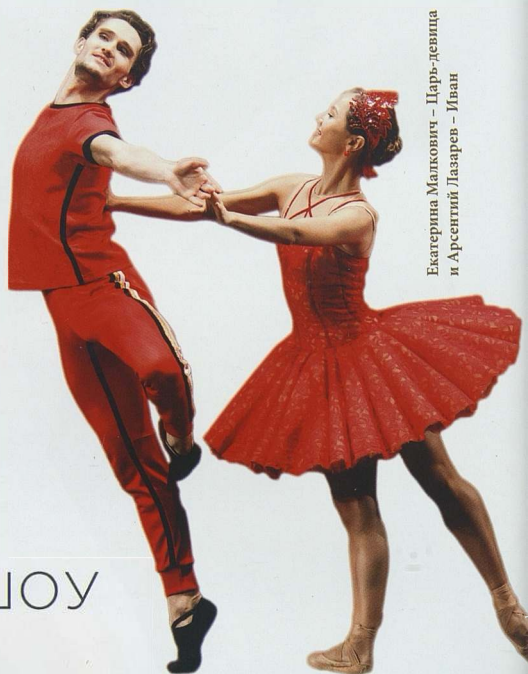
Валерий МОДЕСТОВ
Фото Арика КИЛАНЯНЦА



Диана Кустурова - Гамзагги
и Марга Луцко - Никия

ДЕЛО БЫЛО НА УРАЛЕ...

ВО ВТОРОЙ ПАНДЕМИЙНЫЙ ГОД (2021) БАЛЕТНАЯ ТРУППА УРАЛ ОПЕРА БАЛЕТ ПРЕДСТАВИЛА СВОЮ РАБОТУ ДВУМЯ ДОЛГОЖДАННЫМИ, ДАВНО ЗАДУМАННЫМИ, НО ПО ИЗВЕСТНЫМ ПРИЧИНАМ ОТЛОЖЕННЫМИ ПРЕМЬЕРАМИ. 108-Й СЕЗОН ТЕАТРА ЗАВЕРШИЛ ЛУБОЧНО-СЮЖЕТНЫЙ «КОНЕК-ГОРБУНОК» НА МУЗЫКУ ПЕТЕРБУРГСКОГО КОМПОЗИТОРА АНАТОЛИЯ КОРОЛЕВА С ХОРЕОГРАФИЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ ТРУППЫ ВЯЧЕСЛАВА САМОДУРОВА И АНТОНА ПИМОНОВА. ЗАБЕГАЯ ВПЕРЕД, МОЖНО ОТМЕТИТЬ: «КОНЕК» - ИСТИННО «НАРОДНЫЙ ПРОЕКТ». НЕ ТОЛЬКО ПОТОМУ, ЧТО ОРИЕНТИРОВАН НА САМУЮ ШИРОКУЮ ПУБЛИКУ, НО И ПОТОМУ, ЧТО ДЕНЬГИ НА ЗАНЯТНУЮ «ИГРУШКУ» СОБИРАЛИ (И СОБРАЛИ) «ВСЕМ МИРОМ», ТО ЕСТЬ, КРАУДФАНДИНГОМ. СЛЕДУЮЩИЙ ЖЕ 109-Й СЕЗОН ОТКРЫЛСЯ ЦИКЛОМ БЕССЮЖЕТНЫХ ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТОВ НА МУЗЫКУ ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА: ПРОЕКТ ПОДДЕРЖАН ПЕТЕРБУРГСКИМ ПРОДЮСЕРСКИМ АГЕНТСТВОМ JOKERLAB.



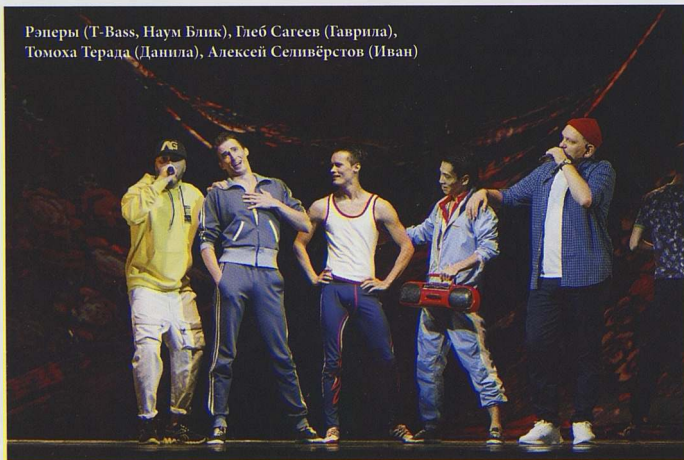
Екатерина Малкович – Царь-девица
и Арсений Лазарев – Иван

ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ ШОУ

Новый «Конек» – еще один гибридный артефакт Урал Балета, концепт которого, с той или иной степенью вариативности, уже не раз отработан Самодуровым и его командой в «Тщетной предосторожности», «Наяде и рыбаке», нашумевшей «Пахите». Авторы вдохновляются «архивом» – фрагментами изначального хореографического текста, аутентичными мизансценами, вос-

становленными по записям гарвардской «коллекции Сергеева». Если таких записей нет, то хотя бы лекалами сюжетостроения и танцевальной драматургии фантастического балета-феерии в духе Петипа – как, например, в «Приказе короля». Далее – как сейчас частенько поступают с памятниками архитектуры – ведется активная «реновация»: на академических обломках вырастает

для разъяснения и актуализации происходящего в спектакль введены действующие лица современной «уральской мифологии»: РЕП-ПОЭТЫ НАУМ БЛИК И T-BASS. ИХ ЭПИЧНЫЕ РЕЧИТАТИВЫ, СОЕДИНЯЮЩИЕ СКАЗОЧНЫЕ ЗАЧИНЫ С СОВРЕМЕННЫМИ ТЕМАМИ И РАЗГОВОРНОЙ ЛЕКСИКОЙ, ИСКРОМЕТНЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ БАТТЛ В ПРЕДПОСЛЕДНЕМ ДЕЙСТВИИ, - ВПОЛНЕ ВОСПРОИЗВОДЯТ СТРОЙ ЕРШОВСКОГО ПОЛУФОЛЬКЛОРНОГО СТИХА («ДЕЛО БЫЛО НА УРАЛЕ, НУ, ЕЩЕ ДО БИЕННАЛЕ...») И СВЯЗЫВАЮТ РАЗВЕРНУТЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ДИВЕРТИСМЕНТЫ. СТЫКОВАТЬ ИНТОНАЦИОННЫЙ СТРОЙ И РИТМ, САМУ АРТИКУЛЯЦИЮ БЫТОВОГО РЭПА С АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКОЙ НЕПРОСТО; ТЕМ НЕ МЕНЕЕ, ЭКСПЕРИМЕНТ ЛЮБОПЫТЕН.



Рэперы (T-Bass, Наум Блик), Глеб Сагеев (Гаврила), Томоха Терада (Данни), Алексей Селивёрстов (Иван)

симпатичный (или не очень) «новодел», претендующий на культурный диалог и вполне себе приемлемый в эпоху посткультуры. Для нынешней премьеры крупицы хореографии Александра Горского извлекал и восстанавливал из «книги книг» приверженцев метода – критик и исследователь балета Сергей Конаев. Вячеслав Самодуров и Антон Пимонов подвергли их активной переработке, стремясь ввести балетный раритет в контекст современности. Возникший новодел эффектен, изобретателен, энергичен, – в общем, симпатичен. А вот искать в нем скрытые смыслы и глубины вряд ли уместно: это качественное шоу.

Синopsis нового балета – такое же нагромождение ситуаций и сцен, что и в балете старом, «Сен-Леоновском». Он лишь в общих чертах напоминает ершовский сюжет. Старшие братья крадут волшебных лошадей у Ивана; пытаются их вернуть, главный герой оказывается в палатах киргизского хана. Здесь по ходу дела Иван становится свидетелем сюиты танцев многочисленных ханских жен и новых претенденток на это звание. В том числе – ориентальной танца индийской красавицы в исполнении Надежды Шамшуриной и танца красавицы немецкой, больше похожей на

древнего варяга. Здесь в амплу «комической старухи» выразителен Виктор Механошин. От неумного в своих фантазиях хана герой получает поручение раздобыть Царь-девицу и отправляется на «Волшебный остров». Но после выполнения сего поручения вновь должен пуститься в путешествие, теперь – чтобы найти на дне Ледовитого океана потерянный красавицей перстень. Во всех перипетиях Ивану помогает, разумеется, волшебный конек – спортивный и вполне себе привлекательный – ведь партия отдана балерине Анастасии Кержеманкиной.

Помощь прелестного Конька приводит к счастливой для всех развязке: Иван, как водится, выскакивает из котла богатым и модным, женится на Царь-девице, его братья-конокрады не остаются в накладе и тоже женятся – один на индианке, другой на немке, народ ликует и даже киргизский хан остается жив и здоров.

Художник Анастасия Нефедова, создавшая сценографию и костюмы, умело и смело оперирует яркими красками, блестящими фактурами. Ее сценография задает тон происходящему – то это шаль с алмаи розами, под стать ярмарочной сутолоке, то – восхитительный шитый золотом гобелен с головами

двух волшебных кобылиц. А в финале – под танцы «уральского народа», мерцающий неверным блеском уральских самоцветов и серебряных жил – горный пейзаж-пэчворк... Парчовым сарафанам и ярким кокошникам женской половины «уральцев» отвечают стилижные брюки и модные футболки, а в финале – хипстерские узкие костюмы-двойки половины мужской. Главный герой Иван, а вслед за ним и Гаврила с Данилой эволюционируют от гопницких треников и маек в первых двух актах – до ярко-алых спортивных костюмов «а ля боскочиледжи» в финале. Расписные матрешки-будки снуют по сцене и сюжету: они добавляют лубочной «русскости» народному гулянию на ярмарке, а в ханском гареме тактично прикрыты паранджой.

Петербуржец Анатолий Королев не первый раз сотрудничает с Урал Балетом – его перу принадлежит музыка балета-феерии «Приказ короля». Про себя композитор говорит, что не стилизует, но «подделывает» тот или иной композиторский почерк. Партитура «Конька», таким образом, тот же пэчворк. В авторскую оркестровую ткань умело «вшиты» фрагменты музыки Луни, Асафьева, Арндтса – всех, кто приложил руку к балету в свое вре-

Картина «Волшебный остров». Царь-девица – Елена Кабанова



Киргизская рапсодия



мя. Кроме того, нет-нет, да возникают остроумные аллюзии на Римского-Корсакова, Стравинского, того же Щедрина... Бьющая через край энергия, структурная гибкость и меткие тембральные штрихи, безупречно выполняемые оркестром под управлением Павла Клиничева, служат тонусной и необходимой поддержкой танцам.

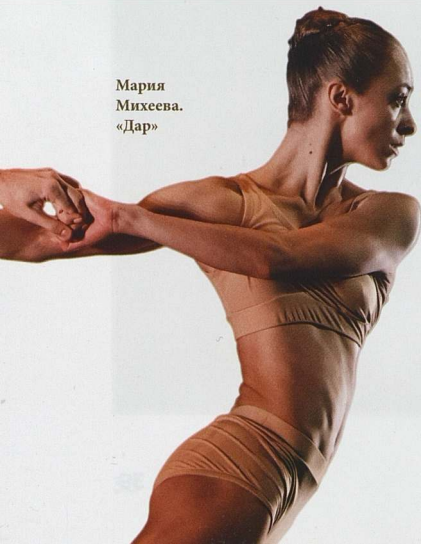
Археологической ценностью в екатеринбургском «Коньке» обладают два эпизода: pas с nereидами в сцене «Волшебный остров», а также центральный дивертисмент – grand pas «Морское дно». В первом случае зритель видит точно стилизованное «белое» pas – идеальные по линиям выходы и очаровательные группы кордебалета, стройные танцы корифеек.

Венцом всему – виртуозная и ладная вариация Царь-девицы в прекрасном исполнении Екатерины Малкович. «Морское дно» – скорее, парафраз на темы старого доброго «дна». Прямых цитат не так много, но есть узнаваемость пластических мотивов, общее чувство стиля «старого балета». Хотя большая интенсивность лексики и сложность в организации групп и переходов очевидны. Популярная двойная вариация Жемчужин превратилась в двойную вариацию Кораллов, а сама Жемчужина, исполненная Еленой Воробьевой, в новом спектакле танцует теперь па де де с Океаном, вариацию которого, изобилующую большими прыжками, убедительно примерил на себя Иван Суродеев.

Финальная народная сюита выстраивается по принципу «крещендо»: от ориентальной пластической кантилены женского киргизского танца – к разудалому мужскому русскому танцу-игрищу; через нарастающий драйв «танца северных цыган», постепенно переходящего в... жигу – к кульминации, общему плясу, слаженному в своем несколько угрожающем нагнетании. В центре сюиты – обязательное свадебное pas de deux героев в красном, где образ Царь-девицы, благодаря яркому костюму, сложным «полетным» поддержкам, стремительному бегу, активным рукам-крыльям, в какой-то момент совпадает с находящимся в сказке, но отсутствующим в балетном либретто, образом Жар-птицы.

ДЛЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛОВ

Мария Михеева.
«Дар»



Вечер балетов на музыку Леонида Аркадьевича Десятникова, получивший название «L.A.D.», и приуроченный к юбилею одного из знаковых современных композиторов, также должен был состояться в прошлом сезоне.

Произведения Десятникова разных лет и жанров, не предназначенные изначально для балета, но выбранные хореографами совместно с музыкальным руководителем постановки, петербургским пианистом Алексеем Гориболом, составили основу четырех бессюжет-

ных опусов. Впрочем, изысканно-рефлексивная музыка Десятникова далеко не абстрактна. Она иронична в синтезе самых разных музыкальных стилей, смешений «высокого» и «низкого» – и глубоко человечна. При всей философичности и некотором пессимизме, она изобилует точно и глубоко схваченными образами, яркими характерными деталями. Узнаваемость цитат придает ей жанровость и живость. Музыка такого качества не могла не вдохновить четырех талантливых авторов на произведения, вле-

чатливые и публику, и саму труппу. Отсутствие необходимости следовать какому-либо нарративу позволило разгуляться авторской фантазии. А живое исполнение музыки внесло в премьеру перформативность: состояние «здесь и сейчас». Один из лучших исполнителей Десятникова, Алексей Горibold выступил в тандеме с екатеринбургскими музыкантами, в том числе – виолончелистом Темирланом Абедчановым, скрипачами Михаилом Калупиным и Светланой Сурановой, флейтисткой Яной Моревой, кларнетистом Михаилом Моревым и другими, а также в финальном спектакле «Дар» – с мужским хором Уральской консерватории под руководством Владимира Завадского и солистом театра Евгением Крюковым.

«ТРИ ТИХИЕ ПЬЕСЫ» МАКСИМА ПЕТРОВА ОБЪЕДИНИЛИ СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРА РАЗНЫХ ЛЕТ: МЕЛАНХОЛИЧНЫЙ ВАЛЬС «В ЧЕСТЬ ДИККЕНСА» И ФРАГМЕНТ МУЗЫКИ К К/Ф «ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА» ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО, «ВАРИАЦИИ НА ОБРЕТЕНИЕ ЖИЛИЩА» ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО, ГДЕ ТЕМА ЗВУЧИТ ТОЛЬКО В КОНЦЕ.

Поднявшийся занавес открывает выразительную мизансцену: шесть персонажей в белоснежных одеждах (летающих платьях у танцовщиц, элегантных пиджачных парах у танцовщиков) разбросаны в полумраке сцены по трое, слева и справа. Им фоном – высвеченное неярким светом сновиденное нагромождение предметов: старая мебель, велосипед, пальма в кадке, милые игрушки, упакованные в белую бумагу (в том числе – невероятных размеров плюшевый мишка). Как будто все готово к переезду, но... так и осталось где-то в прошлом. Выхваченные из темноты ноты на фортепиано напоминают о присутствии музыкантов. С первыми звуками вальса все приходит в движение: чистые линии неоклассического танца, изящные шаги, взмахи рук, вращения, первые поддержки, переходы, которые поначалу как бы хаотичны, непредсказуемы. Ко второй фортепианной пьесе все постепенно упорядочивается. Из прихотливой вязи па и жестов кристаллизуются три мимолетных лирических дуэта, одухотворенно и технично исполненных Мики Нисигути – Фиданом Даминевым, Марией Михеевой – Андреем Арсеньевым, Еленой Воробьевой – Глебом Сагеевым. Беспечное порхание дуэтов прерывается серией

монологов: пластическим раздумьям героев созвучны речитативы виолончели. Тяга ввысь постепенно уступает все большей связи с землей, реальностью. К моменту заключительного монолога одного из танцовщиков пятеро других, погасив торшер, покидают уютный милый мир обжитого пространства старого жилища – мир детских грез и предчувствий, исчезая, словно в неизвестности, в кулисах.

Для своей работы, парадоксально названной «Безупречная ошибка», Максим Севагин взял пьесу «Как старый шарманщик», увидев ее двойным думом, с графической точностью выполненным Екатериной Кузнецовой, Рафаэлой Морел, Евгением Балобановым и Лукой Дризангом. Пьеса – «критический комментарий» к финальной песне Шуберта из цикла «Зимний путь». Контрастам этого камерного произведения, где экспрессивным возгласам скрипичных двойных нот отвечают отстраняюще-беспристрастные тихие аккорды фортепиано, отвечают контрасты сценические: света и тени, костюмов танцовщиков и выхваченного из темноты, зависшего над сценой арт-объекта, напоминающего огромный скомканный лист бумаги. Контраст между элегантной классичностью одной пары и модернист-



Елена Воробьева и Андрей Арсеньев. «Три тихие пьесы»

ским изломом у пары другой составляет основу хореографической драматургии. Мгновения неожиданного «согласия» эфемерны. Музыкальный «раздрай» усиливает драматическую конфликтность тел – в драматических столкновениях (она и она, он и он), в полукробатических подержках-кульбитах танцовщиц в руках партнеров, в элегичных или «взнервленных» соло.

«ПРАЗДНИК УХОДЯЩИХ»
ПОСТАВЛЕН АНДРЕЕМ
КАЙДАНОВСКИМ НА МУЗЫКУ
К РАННЕМУ ФИЛЬМУ АЛЕКСАНДРА
ЗЕЛЬДОВИЧА «ЗАКАТ».
В КИНОЛЕНТЕ, С ПРИСУЩЕЙ
РЕЖИССЕРУ ТЯГОЙ К ГРОТЕСКУ
И ПРИТЧЕВОСТИ, ИЗЛАГАЕТСЯ
СЕМЕЙНАЯ ИСТОРИЯ ПЕРСОНАЖА
МНОГИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БАБЕЛЯ,
ОДЕССКОГО НАЛЕТЧИКА БЕНИ
КРИКА.

Поднявший руку на отца герой сам бесславно погибает, попав под жернова истории. В музыке Десятника, где клезмерский перепляс соседствует с Малером, бурлескное танго – с дьявольщиной соль-минорной прелюдии Рахманинова, семь серок – с философичными интерлюдией и постлюдией в духе А. Пярта, – не меньший гротеск. Чутко реагируя на него, балетмейстер выстраивает собственный нелинейный сюжет-коллаж. В бурлескных кабаретных танцах преломлены фрагменты полудетективной истории, вернее – истории целой жизни, с любовными драмами, убийствами, расследованиями, размышлениями и мечтами о жизни лучшей. Возникают они как бы в памяти одного героя. «Провожатый» в проникновенном исполнении Игоря Бульцына, словно зависает между миром тем и этим. Вновь и вновь, в свете волшебной лампы, напоминающей некую райскую птицу-мечту (завораживающее взгляд творение рук художника Татьяны Вьюшинской), пытается он извлечь из памяти события и их участников, давно ушедших. Они – здесь же, на заднем плане, стоят, отвернувшись от публики. Но заиграла музыка... и вот уже тащит по полу «труп», пытается «вернуть его к жизни», и закатывается в плаче потерявшая возлюбленного «дочь». Парочка коверных-«детективов» выразительно и смешно «урезает» страстное танго, подозревая всех и вся и даже друг друга. Дуэт ряженых-«солдат» продлевает забавные акробатические трюки с телом «вдовы». Всех масочных персонажей автор наделяет причудливой

пластикой. И только герою, стоящему над всей этой суетой сует, позволены пафос и переживание: взывающий в никуда горестный жест рук – пластический мотив монолога-отчаяния.

...Под суровое пение, в духе сакрального византийского псалма, хора мужчин в строгих костюмах, возникает в черноте сцены серебристый земной шарик. Бродят в глубине сцены

перемещением танцующих на площадке. Принципы композиции и «птичья» манера движения танцовщиков отсылает к более ранней работе Самодурова («Cantus Aticus»). И здесь и там – мир наивных, слитых с природой существ. В предгрозовой атмосфере «Потопления» мы наблюдаем встревоженное и причудливое кружение людей-птиц, выходящих и мечающихся рядом друг с другом, постоянно «переле-



Арсений Лазарев – Солдат.
«Праздник уходящих»

погруженные, словно в сон, в странную субстанцию-облако существа-полуптицы, полулюди. Начало балета «Дар» выглядит космогонически.

Осуществить постановку спектакля – кантаты для тенора, мужского хора и инструментального ансамбля, созданной на шесть величественно-архаичных стихов Гавриила Державина – жест амбициозный. Любовное томление («Сафо», «Скромность»), размышления о бренности жизни («Потопление»), «На кончину», «Река времени») и о предназначении таланта («Дар») – все темы, фигурирующие в выбранных композитором стихах, получили многоступенчатое музыкальное воплощение. Здесь аффекты барочной музыки сочетаются с прихотливой импрессионистической игрой тембров, строгий пафос классицизма сталкивается с бодрым веселеньким маршем; стих и музыка соединяются в парадоксальном их несоответствии – ритмическом, смысловом. Классическая размеренность подвергается в кантате постмодернистской рефлексии: разные стороны человеческого бытия рассмотрены в оптике временной многомерности.

Слава Самодуров с поставленной самому себе задачей справился блестяще, создав произведение, адекватное – по изобретательности и многозначительности – породившей его музыке. Танцовщики работают в новом для них режиме: узнаваемого классического/неоклассического языка нет. Но есть интенсивный и одновременно ажурный танец, сотканный хаотично-непредсказуемым

тающих» с места на место. В трепетной, как дунение ветерка «Скромности» – «птичья тема» продолжена в выверенном до тончайших нюансов двойном дуэте Елены Воробевой – Александра Меркушева, Марии Михеевой – Андрея Арсеньева. В шутилке «Даре» Анна Домке – Иван Сидельников демонстрируют виртуозный локинг рук и корпуса. После радостного восторга перед силой жизни – трагический контраст эпитафии «На кончину». Драматичный излом тел, скорбные жесты двух пар танцовщиков – словно ожившие надгробные скульптуры Некрополя. Замечателен финал: буйству музыкальному, с остинатным пульсом барабанов, бойким мотивчиком скрипки, всполохами флейты-пиколо отвечает ритуальное буйство танцующих, словно сошедших с первобытных наскальных рисунков. Идя вразрез с элегическим настроением заключительного стиха («Река времен»), танец и музыка утверждают вечный жизненный круговорот, побеждающий смерть и забвение.

В завершении вечера, когда вышедшие на сцену артисты получили заслуженные овации зала и цветы, они сложили последние к ногам смутьянского композитора. Жест очень трогательный и точный. Современная музыка высочайшего уровня стала импульсом для появления объемных, находящихся в ЛАДУ со временем, перспективных идей в хореографии.

Наталья КУРЮМОВА
Фото спектаклей «L.A.D.»
Ольги КЕРЕЛЮК



Мики Нисигути и Фидан Даминов.
«Три тихие пьесы»

УРОКИ ЭКОЛОГИИ НА DANCEINVERSION

ИДЕЯ СОЗДАНИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ТАНЦФОРУМА «DANCEINVERSION» В МОСКВЕ ПРИНАДЛЕЖИТ НЫНЕШНЕМУ НАЧАЛЬНИКУ ОТДЕЛА ПЕРСПЕКТИВНОГО ПЛАНИРОВАНИЯ И СПЕЦИАЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ БОЛЬШОГО ТЕАТРА, ХУДОЖЕСТВЕННОМУ РУКОВОДИТЕЛЮ «DANCEINVERSION» ИРИНЕ ЧЕРНОМУРОВОЙ.

Начиная с 1997 года, мероприятие проходило под названиями Фестиваль современного американского танца (ADF) и Европейский фестиваль современного танца (EDF) – до 2003 года, когда оно приобрело свое сегодняшнее название. Из-под крыши Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко вот уже семь лет, как проект переехал под своды Большого театра, который и является отныне организатором фестиваля.

За время существования фестиваля, в его рамках 78 компаний из 30 стран представили опусы самых известных хореографов мира в области современного танца. С марта 2020 года всё человечество серфингует по гребням волн ковида и живет в его ритме. Многие культурные проекты отменяются и переносятся, но, к всеобщей радости любителей танца, фестиваль DanceInversion самым невероятным образом полноформатно проводится в этом году, как ранее и планировался.

Форум-2021 стартовал на сцене Геликон-оперы выступлением ансамбля современного танца Государственного театра Майнца, которым с 2014 года руководит Хонне Дорман. Эта молодая труппа представила спектакль «Цель души» знаменитой иерусалимки Шарон Эяль, поставившей этот опус вместе со своими неизменными соратниками Гаем Бехаром и композитором Ори Личтиком специально для немецкой труппы в 2018 году. Театр получил за эту работу престижную немецкую премию DerFaust и благодаря этому стал известен в европейском танцпространстве.



«Унда» (хореограф Джой Альпуэрто Риттер)

Шарон Эяль была почти 20 лет звездой тель-авивской компании Батшева, а также впоследствии ее штатным хореографом. Москвичи знакомы с творчеством израильского хореографа Шарон Эяль по гастрольным спектаклям в Москве «House», «OCDLove» и его продолжению «Love Chapter 2». Более того, впервые в России ее спектакль «Autodance» появился в этом году в репертуаре Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

Нынешнее открытие фестиваля DanceInversion стало ярким и мощным. Невероятно энергетический спектакль «Цель души» повествует о бессмертной субстанции, неразрывно связанной с индивидуумом с самого его рождения, затем обуславливающей его жизнь и безбрежие психического мира. Эяль будто «телесными глазами» видит красоту души, пребывающей в быстром и непрерывном движении. В темной тишине одиночества (лаконичный сценический мрак без декораций) каждый из танцовщиков чутко прислушивается к себе и остро чувствует ритм души. Она, как дыхание, пластически отождествляется на сцене в ее неразрывной связи с телесной сущностью. Литчик погружает танец в беспощадно изматывающую звуко-

вую жесткую поступь, в которой слышно биение душевного пульса (в партитуре лишь единожды проблеском возникает реминисценция танго). Танцовщицы облачены в телесные купальники, что художественно отображает каноническое «нагим пришёл я в этот мир». Единодыханная симбиозная плоть семнадцати артистов пульсирует на высоких полупальцах в метрономном остигатном темпе. В поразительно синхронном конвейере шажков механистичного и физиологичного действия универсально целостный ансамблевый пластический текст одновременно индивидуален для каждого исполнителя. Но отдельные соло в итоге поглощаются людской массой. Лихорадочные приливы в виде всплохов мятежных рук на гуттаперчику выстреливающим вьсь корпусе отдельного артиста – выглядят будто бунт над бастионом плоти согбенных и пола танцовщиков. Несколько раз взлетают подброшенные на руках тела, которые складываются затем друг на друга штабелями. Общий дансанный ход регламентирован таинством вечного движения в неустанном постижении пространства и времени и выхода за их пределы. Диагонали, кругам, шеренгам, кажется, нет конца. Все эти точные перестроения в течение целого часа доводят тела артистов практически

до измождения. Финальное многоминутное «головокружение» солиста перед кордебалетом просто гипнотизирует: кажется, будто непреодолимые силы, давящие извне, поглощают танцовщика. «Цель души», по Эяль, одновременно — в страстных желаниях каждого и в человеческой общности и несвободе. Скованные одной целью люди в изнурительном марафоне обречены вечно блуждать по лабиринтам одиночества.

Фестиваль совместно с Французским культурным центром представили на сцене Театра Наций спектакль калужского Инновационного театра балета «Союз», поставленный ливанским (а с недавнего времени французским) хореографом Омаром Ражехом. Автора вдохновили аспекты освоения космоса учёным-автодидактом и мыслителем-эзотериком Константином Циолковским и возможность поработать в Калуге, колыбели отечественной космонавтики. В программке цитируется выдержка из «Граждан Вселенной» Циолковского: «Жизнь и чувство истинного атома зависит от сложности союза, в котором он пребывает: чем сложнее союз, тем сложнее деятельность и ощущения атома». Автор концепции опуса главным образом рассматривает атомарную модель мироздания как диалектическую связь времени и пространства. Артисты-«атомы» с обнажённым торсом или неформально одетые в шорты, юбки, майки — под колючую агрессивность минималистичных композиций Шарбеля Абера бороздят по сцене. Пробежки, кувырки, перетаскивания, падения, кульбиты, элементы брейка и акробатики, — пластически образуют некий

человеческий союз, хаотичная гармония которого соразмерна с канонами Вселенной. Выразительный рисунок рук создает впечатление невесомости космических орбит. Лейтмотивной доминантой спектакля служит шар как знамение неба и вечности. Огромный и пластмассовый — он маятником Фуко набатно отсчитывает время, а оказавшись в руках артистов, превращается в круглую модель солнечной системы с людьми-планетами. Шар из переплетённых тел танцовщиков и знаменует тот самый вынесенный в заглавие опуса союз нерушимый движений свободных, сублимированно преображённых в инсталляцию плоти.

На сцене «Геликон-оперы» римская компания Spellbound показала два опуса — «Марс» Маркоса Морау и «Вивальдиану» возглавляющего коллектив Мауро Астольфи. «Вивальдиана» поставлена на сборную музыку Вивальди и снабжена сюжетным любовным треугольником. Прекрасно работает молодая труппа, особенно в ансамблях, захватывая внимание искрометностью движений. В «Марсе» каталонца Морау буквально безликие существа (с запелёнутыми, будто мумии, лицами) выстраиваются на сцене геометрическими фигурами. Среднеевропейская дансатная лексика пестрит клише из топовых современных хореографов. Подобный компилятивный формат автор, по-видимому, избрал как криптографический алгоритм шифрования сегодняшнего актуального танцтеатра.

Спектакль «Умирующие лебеди. Живой опыт» немецкой компании Эрика Готье и Штутгартского театра был показан на Новой сцене Театра имени Вах-

тангова. Перед началом сам Эрик Готье, выйдя на авансцену, рассказал публике, как создавалась его «Тема с вариациями», вдохновлённая бессмертным «Умирующим лебедем» Михаила Фокина в мрачный для танца период пандемии. «Обескровленные» изоляцией танцовщики его труппы, с которыми он общался по видеосвязи через мессенджеры, напомнили своей безотрадной пессимистичностью умирающих лебедей на издыхании. И у Готье родилась счастливая идея заказать онлайн шестнадцать композиторам и хореографам вариации-миниаютуры на тему Сен-Санса-Фокина для их воплощения шестнадцать штутгартскими танцовщиками и видеорежиссёрами. Видеоданс стал спасительной нитью Ариадны для выхода из тупикового пандемического лабиринта. На предложение автора с энтузиазмом откликнулись Мауро Бигондзетти, Кевин О'Дэй, Эдвард Ключ, Ицк Галили и другие. Из шестнадцати номеров штутгартской премьеры этого года до Москвы добрались тринадцать.

ЯРКИЕ ВИДЕОФИЛЬМЫ ЧЕРЕДОВАЛИСЬ ЖИВЫМ ИСПОЛНЕНИЕМ (СРЕДИ ШЕСТИ «ЖИВЫХ» НОМЕРОВ БЫЛ ДАЖЕ «ЛЕБЕДЬ» ФОКИНА В РЕДАКЦИИ ГОТЬЕ) И «ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ГИМНАСТИКОЙ» ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ ПОСРЕДИ ЧАСОВОГО СПЕКТАКЛЯ, КОГДА ДОБРЫЙ РОТБАРТ ГОТЬЕ ПРЕВРАТИЛ ПУБЛИКУ (ВМЕСТЕ С РОМАНОМ АБРАМОВИЧЕМ) В СТАЮ ЛЕБЕДЕЙ, ВЗМАХИВАВШИХ КРЫЛАМИ.

«Танец Фурий»





Жемчужиной вечера стали знаменитые «Пять вальсов Брамса в манере Айседоры Дункан» Фредерика Аштона в исполнении Сильвии Аццони. Мэтр английской хореографии Аштон сумел в минибалете под волнующие романтические наигрыши Брамса выразить чувства и подчеркнуть красоту поз Айседоры с запрокинутой головой, с распростёртыми или декадансно сломленными руками, с барельефными томлениями на полу, с пробегками и подпрыгиваниями. Каждая клеточка тела исполнительницы чутко перекликалась с музыкой, а разбрасываемые ею лепестки цветов рождали волнующий вихрь, зримо воплощая витально фонтанирующий танец. В свободном вальсировании босоножки явственно декларировалось, что язык её души – это естественный порыв движений. Пластичность линий Дункан-Аццони словно устремлялась к эстетической бесконечности горизонтов прекрасного.

Самым художественно весомым и талантливым стал опус Ицки Галили «Emove» («Эмоции»). Он купировал лебединый верх танцовщицы (как в «Этюдах» Ландера), отдав камере голые прекрасные ноги Изабелы Шилински и низ белой пачки. Как у Равеля есть Концерт для левой руки, так и этот опус – Концерт для ног. Арпеджио пальцев, полифония голеней, глассандо коленей в воображаемом крылатом полёте отражало свободу лебединой природы. А в финале ноги, ставшие на твердь сценического пола элегически удалились в бессмертие Неумирающего лебедя.

Оммажем великой босоножке Айседоре Дункан стал спектакль «Айседора сейчас» лондонской компании известной итальянки Вивианы Дуранте, в прошлом прима-балерины лондонского Королевского балета, Американского театра балета и театра Ла Скала. Трёхчастная программа открывалась «Танцем фурий» – интерпретацией хореографии самой Дункан на музыку из оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Продюкановский опус «Унда» (совместная постановка Танцевальной компании Вивианы Дуранте и лондонского театра Барбикан) сквозь призму современного танца создала американка Джой Альгуэрто Риттер.

Балет Анжелна Прельжокажа из Экс-ан-Прованса привёз свежий опус своего руководителя – «Лебединое озеро» – в вотчину русского балета, в Москву, на Новую сцену Большого театра. Хореограф внёс свой танц-леопоисный вклад во всемирную историю борьбы за черное золото, деньги и власть. Экологический балет-катастрофа на музыку бессмертной партитуры Чайковского и электронной группы 79D повествует о гибели озера лебедей из-за сточных вод и выхлопов нефтеперерабатывающего завода, свежелопоисного нефтяными магнатами-коррупционерами Ротбартом и отцом Зигфрида.

В начале спектакля Зигфриду дарят миниатюрную модель нефтезавода – словно макет игрушечного театра. Для Зигфрида игра в этот макабрический театр обернулась смертью. Сам сюжет «Лебединого» Прельжокажа разворачивается стремительно, и наблюдаешь за развитием событий с интересом. Продюсерский проект по строительству нефтеперерабатывающего завода на берегу озера успешно воплощает Ротбарт, убеждающий инвестировать средства в его возведение владельца приозёрной территории и торговца оборудованием для нефтяных скважин отца Зигфрида, чьим советником он является. Тёмная личина

Ротбарта – злой волшебник и чёрный маг, превращающий экологическую активистку Одетту и её соратниц-волонтерш в лебедей. Из-за ядовитых сточных вод и выхлопов нефтеперерабатывающего предприятия гибнет вся лебединая стая. Ротбарт для скрепления коммерческой сделки решает с родителями Зигфрида поженить их сына на сластолюбивой ротбартовской дочери Одиллии, парадоксально по облику похожей на Одетту. Зигфрид и Одетта полюбили друг друга на почве общности «зелёного» мировоззрения и единных экологических интересов. Поначалу сын стоически препятствует желанию отца построить буровые вышки на берегу озера. Его волю не может сломать даже избиение его Ротбартом со своими помощниками с золотыми цепями, одетыми братьями из лихих девяностых. Но став жертвой чар Одиллии и взяв её в жёны, он после фирменного прельжокажевского сочного, затаженного поцелуя с коварной обольстительницей



«Emove» («Эмоции», хореограф Ицки Галили)

Фото Михаила ЛОТВИНОВА

тут же забывает о своих экологических убеждениях и даёт согласие на запуск нефтяного проекта как преемник семейного бизнеса. Накануне трагической развязки Одетта роковым видением является Зигфриду. Но прошлого не вернуть. Кающийся герой фатально бежит к озеру, где в жестоких корчах умирают отравленные Одетта с лебедями. Обезумевший от горя Зигфрид, напоследок сжав в объятиях свою потерянную любовь, бросается с ней в водоём смерти, где они обретают забвение (возможно, с последующим чудесным переселением на небо).

Сценограф Борис Лаббе обильно насыщает задник зловещими видеонасталляциями с растекающимися нефтяными пятнами, буровыми колоннами, цифровым хаосом биржевых стекограмм. Порочная дочь Ротбарта Одиллия, на которой магнаты-подельники хотят женить Зигфрида, облачена художником по костюмам Игорем Чапуриным в чёрные одеяния под цвет нефти, что

полностью созвучно «чёрно-белой» цветовой гамме канонического классического шедевра. Дневные силуэты любого нефтеперерабатывающего завода смело могут послужить метафорическим символом апокалипсиса. А вот во мраке ночи его мерцающие огни сцену графично живописуют самый невероятный футуристический пейзаж – от обители смерти до космического ландшафта.

Дока в современной пластике Прельжокаж светское общество надеялся физкультурными па и армейскими построениями, лебедям достаются более красноречивые движения, хотя лексика Одетты и подруг, превращённых Ротбартом в лебедей, и лишена «привычной» крылатости. Корректно и осторожно, но тем не менее – хореограф насыщает хореографический текст дуэтов движениями классического эрзерсиса. Сожалеешь об этом, вспоминая роскошные пластические дуэты Прельжокажа в его «Парке».

ФИНАЛЬНАЯ СЦЕНА С ГИБЕЛЬЮ ЛЕБЕДЕЙ, УСИЛЕННАЯ САМОУБИЙСТВОМ В ЭТОМ ЭКОБАЛЕТЕ, ПРОНЗИТЕЛЬНА. СИДЯЩАЯ НА АВАНСЦЕНЕ ЛЕБЕДИНАЯ СТАЯ ТАНЦУЕТ СИДЯ: АГОНИЯ ИХ ПОР ДЕ БРА АФФЕКТИРОВАНА. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНУЮ ЧАСТЬ ПАРТИТУРЫ ОБЫЧНО ТРУДНО ДОСТОВЕРНО РЕАЛИЗОВАТЬ В БАЛЕТЕ. НО В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ МОЖНО НАБЛЮДАТЬ АБСОЛЮТНОЕ СОВПАДЕНИЕ ПРИ СОПЕРЕЖИВАНИИ ЗРИТЕЛЕМ ПРОИСХОДЯЩЕГО НА СЦЕНЕ С ФЛОИДАМИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ.

Автор коснулся проблемы загрязнения окружающей среды нефтедобычей в контексте музыки Чайковского все-таки лишь по касательной к ней. Музыка Петра Ильича ассоциативно бездонная: в ней клокоуч и ураган «Ротбарт», и торнадо «Одиллия», и минорная стихия «Одетта». У Прельжокажа получилось танцетральное эссе. Московская публика благосклонно оценила сей свежий «незамутнённый» взгляд на святую классику. Актуальный спектакль вызвал невероятный ажиотаж и был принят зрителем на «ура».

Таким образом, очередной фестиваль ведущего театра страны представил столичному зрителю большую палитру современного зарубежного хореографического процесса, который был и остается весьма разнообразным.

Александр ФИРЕР
Фото предоставлены фестивалем
Danceinversion

ЛЕТНИЕ БАЛЕТНЫЕ СЕЗОНЫ: ИСПЫТАНИЕ ВРЕМЕНЕМ



Надежда Иванова и Александр Тарасов.
«Спящая красавица»

Все начиналось довольно скромно: чтобы не оставлять московского зрителя и гостей столицы без балета в период межсезонья, было решено давать несколько спектаклей антрепризных трупп. Но этого показалось мало. Благодаря организаторскому таланту Аллы Маратовны проект стал стремительно развиваться. Она решила приглашать на Сезоны крупнейшие балетные труппы страны. Первым в Москву приехал Марийский театр оперы и балета имени Э. Сапаева, затем были Воронежский и Самарский академические театры оперы и балета. Все они привозили свои лучшие спектакли. Летние сезоны РАМТ превратились в смотр балетных театров России, где можно было увидеть их репертуар в наиболее полном виде. Ни один фестиваль искусств не дает такой уникальной возможности. Более того, Алла Немодрук вывела свой форум на международный уровень, и столичный зритель смог познакомиться с творчеством солистов парижской Гранд Опера и Миланского балета. В 2020 году Сезоны должны были отпраздновать двадцатилетний юбилей, но все усилия по его подготовке свел к нулю локдаун. Не стало и самой Аллы Маратовны Немодрук. Казалось, ее любимое детище – Летние балетные сезоны подошли к финальной черте... Какова же была радость любителей балета, когда в июне 2021 года они увидели на фасаде РАМТ афишу очередных Летних балет-

ных сезонов – двадцатых по счету! Не все сложилось, как хотелось: не приехал заявленный театр Оперы и балета имени Э. Сапаева из Йошкар-Олы, а на его спектакли уже были распроданы билеты. Казалось бы, тупиковая ситуация.

Но участникам фестиваля не занимать творческой энергии! Они просто поделили между собой репертуар Марийского театра, а балет «Бахчисарайский фонтан» артисты Русского классического театра под руководством В. Грищенко выучили буквально за неделю! «Я выучил роль Гирея за пять дней, – признается приглашенный солист театра Сергей Скворцов. – Перечитал поэму Пушкина, посмотрел фильм-балет, где роль хана скорее играет, чем танцует Петр Гусев. Мы сделали эту партию более танцевальной, придали ей больше динамики. Я впервые исполнял характерную роль восточного владыки и мне было очень интересно».

Спектакль собрал хорошую прессу, а Гирей в исполнении Сергея Скворцова стал смысловым центром хореографического повествования.

Спектаклем-символом Сезонов, безусловно, является «Лебединое озеро». По традиции, ежегодно оно открывает и закрывает фестиваль, его показывают все театры-участники. За один сезон можно увидеть до четырех разных версий, но безусловным лидером явля-

ЛЕТНИМ БАЛЕТНЫМ СЕЗОНАМ РАМТА – ДВАДЦАТЬ ЛЕТ. СОЛИДНЫЙ СРОК ДЛЯ ЛЮБОГО ТВОРЧЕСКОГО ФОРУМА. СКОЛЬКО ФЕСТИВАЛЕЙ, ЗАДУМАННЫХ С БОЛЬШИМИ ПРЕТЕНЗИЯМИ, УСПЕЛО КАНУТЬ В ЛЕТУ! А БАЛЕТНОЕ ЛЕТО В РАМТЕ ПРОДОЛЖАЕТ СОБИРАТЬ АНШЛАГИ. У НЕГО СЛОЖИЛАСЬ СВОЯ ПОСТОЯННАЯ АУДИТОРИЯ И, БЛАГОДАРИЯ ДОСТУПНЫМ ЦЕНАМ, АУДИТОРИЯ ЭТА ДОСТАТОЧНО ШИРОКА. КАЖДЫЙ ДЕНЬ В ТЕЧЕНИЕ ДВУХ МЕСЯЦЕВ СТАРИННОЕ ЗДАНИЕ МОЛОДЕЖНОГО ТЕАТРА НА ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЛОЩАДИ ЗАПОЛНЯЮТ И ИСКУШЕННЫЕ БАЛЕТОМАНЫ, И ТЕ, КТО ТОЛЬКО ОТКРЫВАЕТ ДЛЯ СЕБЯ ВОЛШЕБНЫЙ МИР БАЛЕТА. А СКОЛЬКО ВОСТОРЖЕННЫХ ДЕТСКИХ ГЛАЗ МОЖНО УВИДЕТЬ В ЗАЛЕ! ДУМАЕТСЯ, ИДЕЙНЫЙ ВОДХОНОВИТЕЛЬ И ОРГАНИЗАТОР ПРОЕКТА АЛЛА МАРАТОВНА НЕМОДРУК ДАЖЕ НЕ ПРЕДПОЛАГАЛА ТАКОГО УСПЕХА.



Александра
Криса.
«Золушка»

ется старая московская в редакции Асафа Мессерера, ставшая эталонной для большинства театров страны. Миссией Балетных Сезонов РАМТ является про-

паганда русского балетного наследия и, естественно, репертуар состоит из балетов, составляющих это наследие, – всего десять спектаклей. Каждый год на фестивале можно увидеть разные версии «Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Жизели», «Баядерки». Эпоха советского драмбалета представлена, как правило, «Золушкой» и «Ромео и Джульеттой». И здесь сотворцом сценического чуда наравне с артистами становится оркестр Летних Сезонов. Опыт дирижера-симфониста позволяет Ярославу Ткаленко, главному дирижеру Томского Академического симфонического оркестра, показать всю мощь и красоту гениальной музыки Сергея Прокофьева. Организаторы фестиваля убеждены, что только «живое музыкальное сопровождение в состоянии раскрыть все нюансы классического балета – от мельчайших акцентов хореографического рисунка до общей драматургии театральной постановки». Для этого в 2002 году был создан оркестр Летних балетных сезонов. Живой звук оркестра создает особую атмосферу спектакля, вдохновляет исполнителей.

А ведь именно от исполнителей в первую очередь зависит успех спектакля. Фестиваль дает возможность показать себя танцовщикам самых разных трупп: все они танцуют здесь в качестве приглашенных солистов. Охотно участвуют в Сезонах солисты Академического музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. В нынешнем юбилейном году зрители наслаждались искусством академического Сергея Мануйлова и мужественного, темпераментного Юрия Выборнова. В партиях Маши и Золушки блиснула отточенной техникой молодая солистка «Кремлёвского балета» Александра Криса, не так давно ставшая лауреатом Всероссийского конкурса артистов балета. Как всегда, отличалась чистым, уверенным танцем академичная Надежда Иванова. Вот уже несколько лет она является постоянной примой балетного лета в РАМТе – единственной, удостоенной звания «Лучшей балерины Сезонов 2013 года». Прекрасным партнером для обеих балерин стал премьер труппы «Moscow State Ballet» Сергей Сковорцов. Актерски темпераментный танцовщик, всегда разный в разных партиях, умело выстраивал диалог с партнершей, вызывая ответные чувства. Балерины, иногда излишне сосредоточенные на технике, буквально оживали в дуэтах, охотно перевоплощаясь в своих



Елена Коцюбира – Никья. «Баядерка»

героинь. Сергей Сковорцов не первый год участвует в Сезонах и стал настоящим любимцем публики: на спектакли с его участием всегда спрашивают лишний билет. Его мастерство и по-настоящему премьерский танец отмечают и профессионалы.

Но не только ведущие танцовщики вызывали крики «Браво!» по ходу спектаклей. Характерные солисты буквально зажигали зал своим искрометным талантом, доказывая на практике, что нет маленьких ролей. И здесь хотелось бы отметить темпераментного Георгия Мигунова из труппы «Национального классического балета» Анны Нехлюдовой. Благодаря выразительной игре и истовому танцу его факир Магадавея стал одним из главных действующих лиц «Баядерки», соратником воина Сопора. Спектакли «Русского классического театра балета» под управлением В. Грищенко украсил обаятельный Александр Филимонцов. Зрители полюбили проказника Шута в «Лебедином озере» и комичного Министра танца из «Золушки». При том, что техника танцовщика была весьма серьезной: будь то ураганные вращения или бисерные заноски, – все было исполнено одинаково уверенно и легко. Настоящий актерский дует сложился у Филимонцева – Министра танца с Мачехой – Павлом Свиридовым в «Золушке». Павел – настоящий артист,

умеющий любого своего персонажа поставить в центр повествования. Его Мачеха, сыгранная с беспредельным юмором и хорошим актерским вкусом, стала самой заметной женской партией в прокофьевском балете. То же можно сказать и о Фее Карбос, ставшей, благодаря Свиридову, главной движущей силой всего происходящего на сцене.

ЗА ПРОШЕДШИЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ ФЕСТИВАЛЬ ОТКРЫЛ ЗРИТЕЛЮ МНОГО НОВЫХ ИМЕН. ЕСЛИ ИЗНАЧАЛЬНО ЭТО БЫЛИ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ТЕАТРЫ И ИСПОЛНИТЕЛИ, ТО ВПОСЛЕДСТВИИ К НИМ ПРИСОЕДИНИЛИСЬ ИНОСТРАНЦЫ.

Желая сделать Летние Сезоны РАМТ международным форумом, Алла Немодрук стала приглашать к участию в спектаклях солистов из парижской Гранд Опера и целые коллективы как, например, итальянские Compagnia Nazionale и Balletto di Milano. Расширились и творческие задачи: с 2009 года на фестивале появился современный танец. Именно тогда театр под руководством Анны Алексидзе и Анатолия Емельянова показал на сцене РАМТ балеты «Кармен» и «День уходит с земли». Следующий год подарил поклонникам танца модерн встречу с труппой «Киев модерн балет». Никогда еще столичный зритель не имел столь полной возможности познакомиться с творчеством известного хореографа Радуги Поклитару. Его балеты – всегда декларация новых форм и новых идей в балетном искусстве – вызвали большой интерес столичной публики. Как бы ответом на спектакли киевской труппы стал балет «Мастер и Маргарита» известного эстонского хореографа Май Мурдмаа, представленный Марийским театром оперы и балета в 2015 году на сцене РАМТ. Менее радикальные по форме, но не менее современные по сути творения Май стали своего рода классикой модерна, не теряющей своей актуальности и по сей день.

У организаторов Летних Балетных Сезонов РАМТ большие планы на будущее. За двадцать лет Фестиваль – дело жизни Аллы Немодрук – превратился в крупный балетный форум и прочно вошел в культурную жизнь Москвы. Каждое лето публика ждет открытия очередного праздника хореографии на сцене РАМТ. «Люди знают, что мы делаем хорошее дело», – сказала когда-то Алла Маратова о Летних Сезонах. Время доказало ее правоту

Анна ЕЛЬЦОВА
Фото Николая МАЙОРОВА

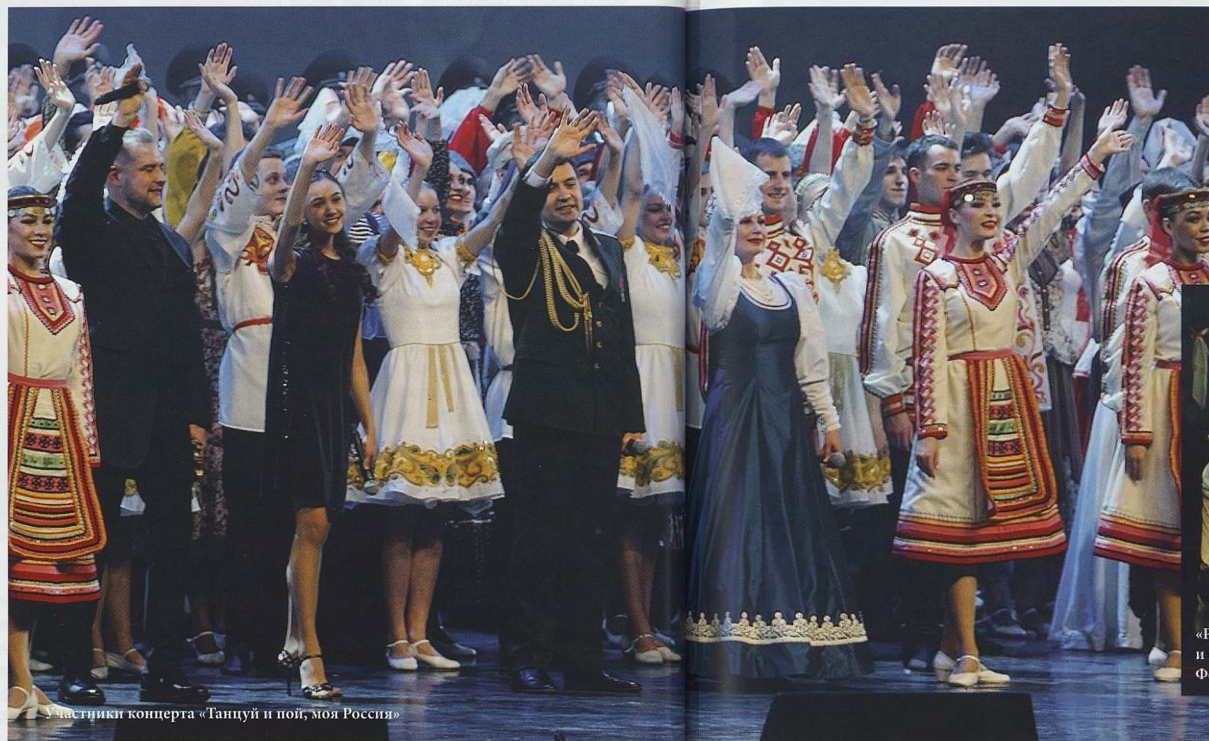
ТАНЦУЙ И ПОЙ, МОЯ **РОССИЯ!**



Айдар Шайдуллин

**Дорогая
Валерия Иосифовна!**

Я с большим уважением и любовью отношусь лично к Вам и, конечно же, к тому делу, которым Вы занимаетесь. Издание на просторах СНГ, освещающее тенденции балета и хореографии – это важное и необходимое дело. В преддверии сорокалетия журнала «Балет» я желаю вам новых творческих идей, профессионального окружения и актуальности материала и любви и почтения ваших читателей.



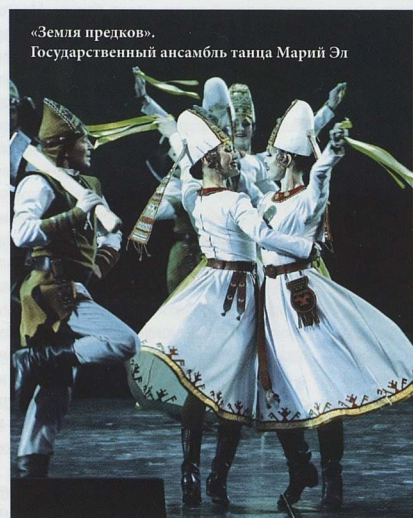
Участники концерта «Танцуй и пой, моя Россия»



«Хожу я по травке», Государственный академический Северный русский народный хор г. Архангельск



«Русская плясовая». Академический ансамбль песни и пляски войск национальной гвардии Российской Федерации



«Земля предков», Государственный ансамбль танца Марий Эл



«Многонациональная карусель», Московский государственный академический театр танца «Гель»



«Свадьба», Государственный театр танца Калмыкии Ойраты



«Многонациональная карусель», Театр танца «Гель»

Автор фото – Ричардас ГИНЕЙКА

ЧЕХОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ.

ПРОДОЛЖЕНИЕ

(Начало в номере 4-5 за 2021г.)

К СОЖАЛЕНИЮ, ИЗ АНОНСИРОВАННОЙ НА ОСЕНЬ ВОСТОЧНОЙ ПРОГРАММЫ – ИЗ ЗАПЛАНИРОВАННЫХ ДВУХ ТЕАТРОВ ОСТАЛСЯ ТОЛЬКО ОДИН: ИНДИЙСКАЯ КОМПАНИЯ АДТИ МАНГАЛДАС СО СПЕКТАКЛЕМ «ЖИЗНЬ»; А ВМЕСТО ЯПОНСКОГО ТЕАТРА ДЗЕ КАНАМОРИ ПРИЕЗЖАЮТ ТРИ ЕВРОПЕЙСКИХ, ВИДНО ТАКОВА ЦЕННОСТЬ УТРАЧЕННОГО, НО ОБ ЭТОМ ПОТОМ.

Итак, спектакль «Жизнь» состоит из двух частей: «Праздник жизни», имеющий подзаголовок «Неведомые моря» и «Прерванная жизнь» с подзаголовком «Надлом». И третьей частью этого вечера было еще одно произведение – «Параллельные пути». Первая часть в программе к спектаклю анонсирует глубокое содержание. «Поиск неосознаемого, назovem ли мы его ЖИЗНЬЮ, Богом, истиной, красотой или любовью к свободе, – вот сущность «Неведомых морей» – считает Адити Мангалдас. Однако европейский глаз вряд ли увидит в простом чередовании танцев подобную глубину и философию. Тем более что сама эта часть по форме построения напоминала выступление ансамбля народного танца. Это индийцы способны видеть в капле росы все многообразие Вселенной, мы же больше воспринимаем это – как знакомство с необычным и интересным для нас танцевальным стилем Катхак.

Красоту этого танца составляет совершенство гармоничных пластических движений рук и изгибов тела, дающих визуальное выражение ритмическим положениям ног. Вариации темпа, быстрые круговые движения и внезапные неподвижные позы – вот техническая сторона Катхака.

На цыколотках у исполнителей много колокольчиков, как ни в одном другом индийском стиле танца, которыми танцор отбивает ногами целый ряд ритмических звуков и вариаций. Необходимым дополнением стиля является прекрасное исполнение пируэтов – основное мерило искусства танцовщицы катхака. Исполнительница

должна в быстром темпе совершать многократные движения вокруг вертикальной оси. Пируэтов может быть много, и часто танцовщица начинает их на одном месте, а затем, не прекращая, движется по сценическому кругу. В катхаке движения тела естественны, здесь не приходится принимать позы, чуждые человеческой природе. Все это продемонстрировала Адити Мангалдас с завидной долей технического мастерства, как это видится нашему европейскому зрению.

После длительного перерыва опять наступил этап западной хореографии. Театр из Белграда представил спектакль «Ловцы снов. Хазарский словарь», созданный по мотивам романа-энциклопедии Милорада Павича «Хазарский словарь», имеющего большую популярность в современной Европе. Сам роман выстроен в форме словаря, где каждое слово становится самостоятельным эпизодом и не имеет стройной логики связанного текста. По тому же принципу построен и спектакль хореографа Рональда Савковича и режиссера Ливии Пандур, сестры известного словенского режиссера Томаша Пандура, создавшего в недавнем прошлом драматический спектакль по этому роману, принесший ему мировую известность. Как из отдельных слов сплетается роман Павича, так и привезенный в Москву спектакль состоит из отдельных эпизодов и не следует линейному течению сюжета романа.

В основе спектакля – легенда о «ловцах снов», хазарских священнослужителях, умеющих читать чужие сны,

жить в них. Покровительницей ловцов была могущественная принцесса Атех. Ей и ловцам покорялась тонкая материя человеческих грез, они свободно плавали в ней, оказываясь то в прошлом, то в будущем, то в реальности, то в снах.

Так написано в программке, но в спектакле отличить реальный мир от мистического достаточно сложно, так как хореография примерно одинаковая во всех эпизодах, имеется в виду – по стилю и по характеру. Пластическая палитра его развивается плавно от одного эпизода к другому, не меняя принципиально свою тональность, они различаются лишь по настроению и по форме: общий танец, дуэт, соло или ансамбль. Однако эта монотонность изложения в целом создает интонацию грусти по чему-то утраченному, потерянному, что в целом может вполне соответствовать философской концепции произведения. Это элегия потерянного времени, утраченного явления. Очень характерным был финал. Соня Вукичевич, олицетворяющая принцессу Атех, пересекая сцену по диагонали с вытянутыми руками, проходит к холмику из соли. И сквозь ее пальцы медленно высыпается та же самая соль, символизируя текучесть времени, сожаление об утраченном – о чем угодно, не только об исчезнувших хазарах.

Финская компания Теро Сааринена представила спектакль «Возвращаясь к Монтеверди» с хореографией своего руководителя – в видеоформате. Что ж тут поделаешь: в труппе заболел ковидом один из исполнителей, и их приезд оказался невозможным.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ



НА ИСХОДЕ ПРОШЛОГО ГОДА В МОСКВЕ ОТКРЫЛАСЬ ЕЩЕ ОДНА ПЛОЩАДКА ДЛЯ ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА. ПО ИНИЦИАТИВЕ ДИРЕКТОРА АНТОНА ГЕТЬМАНА МОСКОВСКИЙ ТЕАТР НОВАЯ ОПЕРА СОВМЕСТНО С ФОНДОМ MART ПРЕДСТАВИЛ НОВЫЙ ЕЖЕГОДНЫЙ ПРОЕКТ - DANCE РЕЗИДЕНЦИЯ. ТЕПЕРЬ КАЖДЫЙ ГОД ВРЕМЕННУЮ ПРОПИСКУ НА ЕЁ СЦЕНЕ БУДУТ ПОЛУЧАТЬ ТРУППЫ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА, И БУДУТ ПОКАЗЫВАТЬ РЕТРОСПЕКТИВУ СВОИХ ЗНАКОВЫХ СПЕКТАКЛЕЙ.



Сцена из спектакля «Синяя борода»
Фото Дарьи Сергачевой

ПРИЧУДЛИВЫЙ МИР ТАТЬЯНЫ БАГАНОВОЙ

В 2021 ГОДУ ПЕРВОЙ ЛАСТОЧКОЙ СТАЛИ «ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ» ИЗ ЕКАТЕРИНБУРГА. В 2022-М АНОНСИРУЮТ ПРИЕЗД НАЦИОНАЛЬНОГО ЦЕНТРА ОРЛЕАНА. ДЛЯ «НОВОЙ ОПЕРЫ» «DANCE РЕЗИДЕНЦИЯ» - ЭТО ВОЗМОЖНОСТЬ ВЫЙТИ ЗА РАМКИ ПРИВЫЧНОГО ЖАНРА И ПРИВЛЕЧЬ НОВОГО ЗРИТЕЛЯ. ДЛЯ РЕЗИДЕНТОВ - ПОКАЗАТЬ СЕБЯ НА СТОЛИЧНОЙ СЦЕНЕ.

Дансрезиденция дала возможность столичному зрителю познакомиться ближе с творчеством лидера российской современной хореографии Татьяны Багановой и коллективом «Провинциальные танцы», с момента своего основания непрерывно прописанном в Екатеринбурге. Можно сказать, это совсем не случайно: атмосфера города его отношение к новому танцу - были изна-

чайно приветливы, как нигде. Здесь раньше всех сформировался не только подобный коллектив, но и новая публика. «Провинциальные танцы» - один из первых авангардных коллективов постсоветской России, он стал первопроходцем в жанре современного танца, сформировал и закрепил это понятие в культурном пространстве нашей страны. Сегодня это театр-достояние, театр-бренд, имеющий международную конвертацию, он пользуется авторитетом в общероссийской и мировой профессиональной среде: об этом свидетельствуют многочисленные награды театра, его участие в международных фестивалях в России и за ее пределами.

Театр существует 30 лет. За это время дал 700 спектаклей. Выступал в 55 городах 20 стран мира и в 40 российских городах. Получил 6 премий «Золотая Маска» и 19 номинаций. А Татьяна Баганова на сегодняшний день - одна из главных фигур современной российской хореографии и признанная во всем

мире артистка, получившая премии на международных конкурсах в Ганновере и Париже. Татьяна сотрудничает с европейскими хореографами и знаменитым American Dance Festival.

Итак, в 4 программах было показано 6 ее спектаклей, дающих основание перейти к некому обобщению творчества и выявлению его особенностей.

Самым первым зрителю увидели «Весну священную», но уже без артистов Большого театра, и обновленную «Свадебку». Прежняя была более национальной, где прослеживался русский колорит, но тогда и коллектив был другим. Раньше труппа была немногочисленной, построенной на типажности артистов, на их индивидуальной неповторимости и сочетании этой внутренней исполнительской узнаваемости, которая просматривалась в большинстве спектаклей, к тому же они отличались камерностью, что никак не умаляло глубины их содержания.

Теперь – это многочисленный коллектив с высокой технической подготовленностью. Их общее исполнительское единство позволяет делать спектакли более масштабными. То есть, по мнению самого автора, новая «Свадебка» более концептуальна. Возможно, это так и есть.

Еще одно приобретение спектакля – это живая музыка, под которую разворачивается действие (на «Dance резиденции» его танцевали в сопровождении оркестра и хора под управлением музыкального руководителя театра «Новая опера» Валентина Урюпина). Это совсем иной уровень исполнения современного танца – жанра, который привык, к сожалению, довольствоваться фонограммами и который в параллели с живой музыкой начинает восприниматься так, как он того заслуживает.

Спектакли Багановой всегда загадка, которую не совсем просто разгадать. В них все закодировано и далеко не простым шифрованием. О чем эти спектакли? По большому счету все они об одном – о мире человеческих отношений, среди которых взаимосвязь мужчины и женщины занимает особое место. Этому посвящен не один спектакль.

НО ДАЖЕ В ЭТОЙ БАНАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМАТИКЕ ХОРЕОГРАФ УМУДРЕТСЯ НАЙТИ СВОЙ АСПЕКТ НЕ ТОЛЬКО ПО СРАВНЕНИЮ С ДРУГИМИ АВТОРАМИ, НО И В КАЖДОМ НОВОМ СВОЕМ ПРОИЗВЕДЕНИИ, НАХОДИТ СВЕЖИЙ АСПЕКТ, КОТОРЫЙ ДЕЛАЕТ ЛЮБОЙ ЕЕ СПЕКТАКЛЬ СОВЕРШЕННО НЕПОВТОРИМЫМ И ПО-ОСОБОМУ СВЕЖИМ. ЭТО ВИДНО СРАЗУ, ЕСЛИ СРАВНИТЬ ЕЕ «СВАДЕБКУ» СО СПЕКТАКЛЕМ «СИНЯЯ БОРОДА», ИЛИ «ИМАГО ЛОВУШКА». И ЭТО, ПОЖАЛУЙ, ЕЕ САМАЯ ГЛАВНАЯ ОТЛИЧИТЕЛЬНАЯ ЧЕРТА. КАКОЙ БЫ СПЕКТАКЛЬ ОНА НЕ ПОСТАВИЛА – ЭТО БУДЕТ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, КОТОРОЕ НЕЛЬЗЯ СПУТАТЬ НИ С КАКИМ ДРУГИМ. И НЕ С КЕМ СОПОСТАВИТЬ.

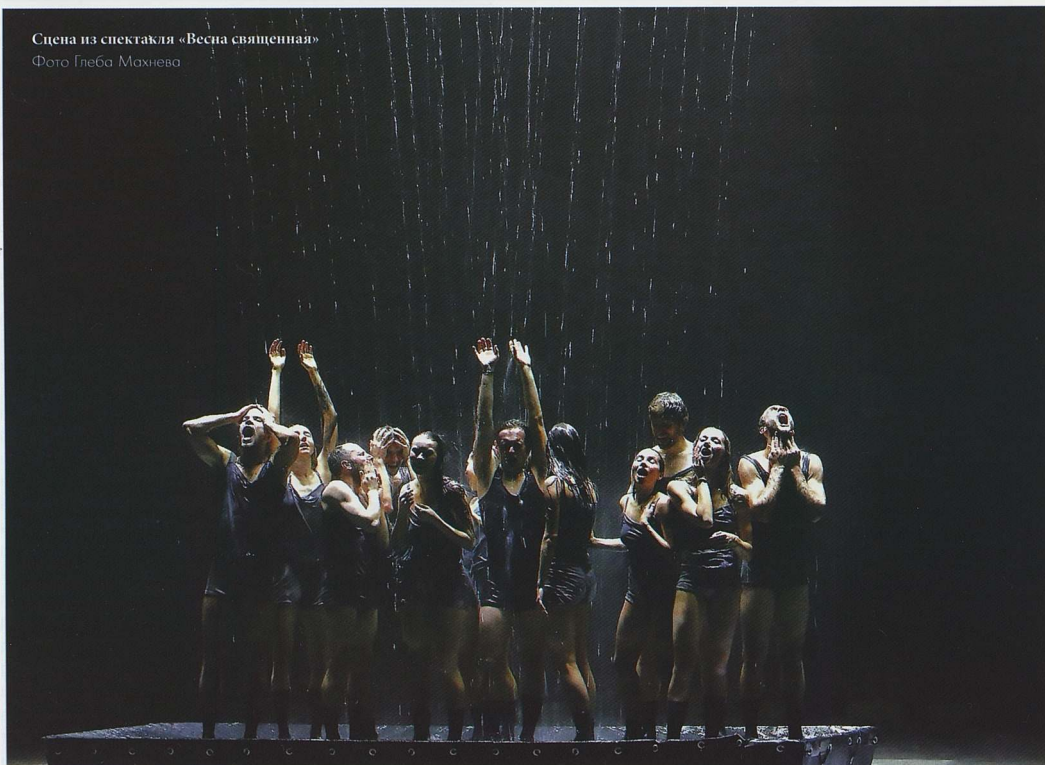
Среди спектаклей, показанных в этот раз, один был премьерным. Это «Синяя борода». Он создан по заказу American dance Festival в 2021 году, и продолжает одну из постоянных тем хореографа – взаимоотношения меж-

ду мужчиной и женщиной. Эта банальная тема у феминистки настроенной Т. Багановой – как и во всем – приобретает совершенно неповторимое звучание, несхожее не только ни с кем другим из известных авторов, но и с ее прежними работами тоже. Беря за основу древнюю легенду, она обращается не к известным ее интерпретаторам, а опирается на текст «Синебрадый возлюбленный» американской писательницы Джойс Кэрол Оутс, в произведении которой женщина не является просто жертвой, а становится практически победительницей. Стоило ли ждать чего-то другого от феминистки Багановой.

А теперь непосредственно про сам спектакль. Начав свою творческую биографию со спектаклей, приближенных к немецкому танцтеатру (где основным выразительным средством часто служит обыкновенный бытовой жест и множество закодированных ассоциаций, сопровождающих спектакль, выраженных через действие или предмет), в последние годы в ее постановках было много танца. А здесь – опять возвращение к минималистски закодированному танцтеатру. Здесь и труба странного

Сцена из спектакля «Весна священная»

Фото Леба Махнева



Сцена из спектакля «Сепия»

Фото Дарьи Половой



вида конструкции, и многочисленные шланги, в которых иногда запутываются исполнители, и аппарат для резки бумаги, время от времени извергающийся о границы доверия, власти и любви поблизи мужчину. Словом, размышления о границах доверия, власти и любви получились, как это было свойственно Багановой еще в начале творческой карьеры, в сложной системе закодированного текста, но очень точно драматургически выстроенного.

Над спектаклем работала интернациональная команда: композитор Рио Вольта (Швейцария), танцовщик Чарльз Слендер-Уайт, художник по свету Дэвид Ферри (США). Костюмы создал российский дизайнер Юрий Помелов. Художник-постановщик – Александр Полагаев.

Другие спектакли резиденции: «Приключения сапожника Петра» (о нем журнал «Балет» писал в первом номере за 2021 год), «Девушка с фарфоровыми глазами», – в разной степени характеризуют творчество Татьяны Багановой.

И все же нельзя не упомянуть обо еще один спектакль, о котором уже неоднократно писалось, но все же... Сепия – это фото под старину, поэтому само собой настраивает на восприятие времени с позиции вечности. У Багановой это философия многозначности.

Что может означать этот термин?.. Конечно, это – человек сквозь призму времени и отношений. Но не это главное. Главное – это ее пластическая драматургия, то, как она может делать привычные всем движения совершенно неповторимыми, сугубо индивидуальными. Это – спрессованность эпизодов и их выстроенность, которые и создают драматургическое напряжение, не позволяющее оторвать взгляд от сцены. Баганова точно чувствует, когда надо сыпать песок, когда сделать паузу, а когда танцевать. У нее все детали имеют смысл, иногда их много, иногда не очень, но «Сепия» среди всех остальных – пожалуй, самое органичное и целостное сценическое произведение. Основным выразительным средством является танец. Удивительно, как при всей многозначности смыслов Баганова делает такой спрессованный по драматургии спектакль.

И все-таки есть нечто неуловимое, что позволяет узнать и в этом спектакле неповторимый почерк автора – Татьяны Багановой. Он заключается в том своеобразии иногда случайных, иногда явных мелочей, ассоциаций, на которых и строится этот неповторимый фантазийный мир глубинных человеческих переживаний. Она как никто другой

умеет извлечь из мира человеческих переживаний, состояний, ощущений то, самое главное – еле уловимое, глубинное, еще не ясное для самого человека, но совершенно ясное для нее самой – явление человеческой жизни. Именно это делает ее фантазийный мир таким близким миру реальному. Она может найти и увидеть в человеческой жизни его болевую точку, и очень изящно на нее надавить. Здесь нет затянутостей и нет пустых фрагментов. Однако каждый эпизод тоже заключает в себе внутреннюю обоснованную значимость и строгость изложения.

Причудливый мир Татьяны Багановой – это мир человеческого подсознания, куда она проникает достаточно глубоко: туда, как говорила когда-то Пина Бауш, куда не проникает свет разума. Здесь другие законы и другие способы их выражения. Это – новый способ художественного мышления, который постепенно становится практически всеобщим, то есть проявляется во всех сферах человеческого сознания. Философы называют его нелинейным.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

В МЕЖДУНАРОДНОЙ ФЕДЕРАЦИИ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ



22 ДЕКАБРЯ 2021 ГОДА В РЕЖИМЕ ON-LINE СОСТОЯЛОСЬ ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ АССАМБЛЕИ МЕЖДУНАРОДНОЙ ФЕДЕРАЦИИ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ. В АССАМБЛЕЕ ЧЛЕНОВ МФБК ПРИНЯЛИ УЧАСТИЕ РУКОВОДИТЕЛИ 11 КОНКУРСОВ, А ТАКЖЕ РУКОВОДИТЕЛИ МЕЖДУНАРОДНОЙ ФЕДЕРАЦИИ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ.

Пленарное заседание приветственным словом открыл Генеральный директор Федерации Сергей Усанов. Он проинформировал участников заседания о состоявшихся конкурсах в 2021 году и общей ситуации с конкурсной деятельностью в мире за истекший период времени в обстановке глобальной пан-

демии. Затем выступили руководители балетных конкурсов с информацией о проведённых творческих соревнованиях и их результатах, а также сообщили о планах на 2022 год. В Уральская в своём выступлении ознакомила участников Ассамблеи с вышедшим новым номером журнала «Балет посвящённым 40-летию юбилею профессионального издания. И обратилась вновь к участникам Ассамблеи – руководителям международных конкурсов с убедительной просьбой своевременно присылать информацию о проведённых мероприятиях для опубликования её в очередном издании журнала «Балет». После выступления В. Уральской слово было предоставлено Заместителю Генерального директора Федерации Олесе Алекса, которая ознакомила конкурсы с новым модернизированным сайтом МФБК и также призвала руководителей конкурсов присылать необходимую информацию по популяризации их конкурсов и распространению информации об их деятельности. Начальник отдела конкурсов и фестивалей «Росконцерта» и Ответственный секретарь Федерации Екатерина

Ширяева выступила с информацией о предстоящем в Москве в Большом театре России очередном XIV Международном конкурсе артистов балета – с 1 по 11 июня 2022 года. Её информация была принята к сведению.

Далее состоялось обсуждение вопроса о стране и месте проведения очередной XVI Генеральной ассамблеи Международной федерации балетных конкурсов. С. Усанов сообщил, что в Федерацию поступило предложение от Вице-президента МФБК и Генерального директора ФГБУК «Росконцерт» Андрея Малышева (Генерального директора Международного конкурса артистов балета в Москве) – провести XVI Генеральную ассамблею в Москве во время московского международного конкурса с 8 по 10 июня 2022 года. При голосовании все участники ассамблеи поддержали это предложение.

Таким образом, очную XVI Генеральную ассамблею Международной Федерации балетных конкурсов запланировано провести в июне во время проведения Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве.

КАЛЕНДАРЬ КОНКУРСОВ 2022 год

4–9 апреля (или 2–7 мая)	Международный конкурс балета. Сполето (Италия)
8–14 апреля	Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов. Современная хореография. Йошкар-Ола
12–19 апреля	Молодежный Гран-при Америки. Флорида (США)
19–30 апреля	Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск». Пермь
30 мая–6 июня	Международный конкурс балета. Хельсинки (Финляндия)
1–11 июня	Международный конкурс артистов балета в ГАБТ. Москва
20–25 июня	Корейский Международный конкурс балета. Сеул (Южная Корея)
1–15 августа	Международный юношеский конкурс и мастер-классы. Камчия (Болгария)
20–27 августа	Открытый Всеяпонский конкурс балета. Нагоя (Япония)
Ноябрь	Международный конкурс балета «Гран-при Сибири». Красноярск

*в календаре конкурсов возможны уточнения



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Правительство
Республики Марий Эл



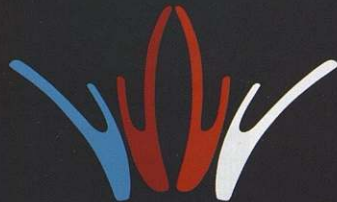
Министерство культуры,
почты и по делам
национальностей
Республики Марий Эл



РОСКОНЦЕРТ



МАРИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ОПЕРА И БАЛЕТ
ИМЕНИ ЭРИКА САПАЕВА



ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС
АРТИСТОВ БАЛЕТА
И ХОРЕОГРАФОВ

ЙОШКАР-ОЛА 2022

НОМИНАЦИЯ

СОВРЕМЕННЫЙ

08.04. —

— 14.04.

ТАНЕЦ

МАРИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ ЭРИКА САПАЕВА

6+

balletcontest.ru



Валерия Мигалина,
Игорь Охлопков,
Инокентий Исаев.
«Смятение чувств»



Елизавета Мазуркевич. «Не о цветах»



Анна Саушкина.
«Всё хорошо»



Виктория Хорошавцева
и Полина Майорова.
«Libra»

КОНКУРС «МАРИЯ» ГИТИС

НЕСМОТРЯ НА ТО, ЧТО КОНКУРС НАЗЫВАЕТСЯ «МАРИЯ», ОН НОСИТ ИМЯ СОВЕТСКОГО АРТИСТА БАЛЕТА, БАЛЕТМЕЙСТЕРА РОСТИСЛАВА ВЛАДИМИРОВИЧА ЗАХАРОВА, КОТОРЫЙ В 1946 ГОДУ ОСНОВАЛ КАФЕДРУ ХОРЕОГРАФИИ ГИТИСА. ВПЕРВЫЕ ЭТОТ КОНКУРС ПРОШЕЛ В 2009 ГОДУ, И С ТЕХ ПОР СТАЛ УЖЕ ТРАДИЦИОННЫМ ДЛЯ ЭТОГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ И СВОЕОБРАЗНЫМ ТВОРЧЕСКИМ ОТЧЕТОМ.

За два конкурсных дня молодые хореографы из России и Казахстана представили 47 произведений. Кстати, география конкурса осталась неизменной с момента проведения предыдущего конкурса.

К сожалению настоящих открытий этот конкурс не принес. Если говорить о художественном насыщении, то по-прежнему основной формой произведений стали дуэты и соло. Сколько-нибудь массовых произведений почти не было, разве что «Офисный переполох» Руденко Ксени, ее же «Пловчихи», «Рок-н-ролл» Покрытан Екатерины, «Кафе» Сахно Полины и другие. Но все они были не многочисленны, что естественно лишило работы многоплановости, полифоничности изложения, да, наверное, и масштабности идей.

Студенты продемонстрировали хорошее владение лексическим материалом, который не ограничивался рамками какого-либо направления, а отличался разнообразием. А вот владение

драматургической основой произведения оставляло желать лучшего. Мало было работ, отличающихся остротой решения, своеобразием композиционного построения.

Тем не менее, хочется отметить несколько удачных опытов. К примеру, в «Ноктюрне» Максима Исакова (лауреат второй степени) четко прослеживалась мысль автора через интересно выстроенные отношения героев и весьма говорящую пластику. Или в «Полярности» Анны Саушкиной (лауреат 1 степени) – также благодаря говорящей пластике четко читалась мысль автора. Благодаря своей оригинальной пластике заметно выделялась и «Изоляция» Нурпеисовой Асель (лауреат 3 степени). Оригинальным выглядел и дуэт Хорошавцевой Виктории (лауреат 3 степени) «Libra». Своей разработанностью пластического решения и выстроенностью отношений интересным выглядело «Смятение чувств» Мигалиной Валерии

(лауреат 1 степени), но создано весьма в традиционной манере и не блистало оригинальностью, или «Сила истины» Катковой Полины.

Однако стоит отметить, что в основном произведения строились на принципах внешней изобразительности, а не погружением во внутренние состояния: к сожалению, это уже вчерашний день.

Поздравляем победителей:

Гран-при получила
Елизавета Мазуркевич («Не о цветах», «Хотели как лучше»)

Лауреатом 1 степени стали:
Саушкина Анна («Полярность», «Все хорошо»),
Мигалина Валерия («Смятение чувств», «Банши»)

2 степени: Исаков Максим («Ноктюрн»), Хорошавцева Виктория («Libra», «Теплее снега»)

3 степени: Кайрат Алимжан («Несвоевременность», «Ромео и Джульетта»), Маттыбаева Томирис («Изо дня в день», «Несопряжение») Нурпеисова Асель («Изоляция», «Feelings»).

И было еще большее количество спецпризов.

Елизавета МОРОЗОВА

ПОЗДРАВЛЯЕМ



Более 50 ролей исполнила на сцене Большого театра **НАТАЛИЯ ТАБОРКО**: Мирта, Фея Сирени, Хасинта, Зарема, Диана Мирейль, – все партии балерина шифовала под руководством Марины Тимофеевны Семёновой. Принадлежность к «семёновскому полку» сыграла неоценимую роль в карьере Таборко – педагога.

Наталья Михайловна переняла у легендарной балерины умение выстраивать тело каждого артиста индивидуально, раскрывать через движение все возможности. Ее учеников отличает стремление к техническому совершенству, «интеллектуальность» и драматизм танца.

В 60-е годы молодая балерина стала сотрудничать с начинавшими хореографами Наталией Касаткиной и Влади-

миром Васильевым, исполнив ведущие партии в балетах «Ванина Ванини» и «Весна священная». Кто бы мог подумать, что сотрудничество с ними продлится полвека: завершив танцевальную карьеру, Наталья Таборко стала незаменимым педагогом в Театре классического балета. За эти годы Наталья Михайловна стала настоящей балетной «мамой» для ведущих солистов этого прославленного коллектива. Имена ее учеников говорят сами за себя: Владимир Малахов, Александр Горбачевич, Татьяна Палий, Вера Тимашова, Екатерина Березина, Наталья Огнева, Марианна Ржанникова... Каждому из них эта милая, душевная женщина отдавала частичку души, щедро делилась богатым исполнительским опытом.

Ее труд оценен по заслугам: она – заслуженная артистка России, награждена медалью «За трудовую доблесть». В 2011 году журнал «Балет» наградил Наталию Таборко призом «Душа танца» в номинации «Учитель». Недавно Наталья Михайловна отметила свое 90-летие!



Когда у маленького сына знаменитого Мариса Лиепы спросили, кем он хочет быть, тот ответил: «Папой в Большом театре». Слова оказались пророческими – **АНДРИС ЛИЕПА** стал звездой мирового балета, достойным продолжателем династии. Молодой танцовщик покорила возвышенно-поэтической интонацией, рыцарским отношением к балерине, благородством облика.

Его танец был стилистически точен и эмоционален. За неполные десять лет Андрис Лиепа станцевал в Большом театре все ведущие партии классического и современного репертуара.

Победа молодого дуэта из Москвы Нины Ананишвили и Андриса Лиепы на Международном конкурсе в Джексоне в 1988 году произвела сенсацию: «Русские приехали и сразу взяли Гран-при!» – писали американские газеты. Великолепная академическая выучка, лиризм, красота танцовщиков покорили и жюри, и зрителей. Тогда же московский дуэт пригласили в нью-йоркский АБТ станцевать балеты Дж. Баланчина «Аполло» и «Симфония до мажор». Нина и Андрис справились

с задачей, доказав еще раз превосходство русской классической школы. В 90-е годы Лиепа стал премьером Мариинского театра – колыбели академизма. В это же время он обратился к реконструкции забытых спектаклей. Возрождение наследия «Русских сезонов» стало делом всей жизни танцовщика, режиссера и продюсера Андриса Лиепы. Он восстанавливал дягилевские балеты и исполнял в них ведущие партии. «Жар-птица», «Петрушка», «Шехеразада», «Синий бог», «Виденье розы»... Благодаря его неутомимой деятельности весь мир увидел эти легендарные и, как казалось, навсегда утраченные шедевры. По энергии и целеустремленности продюсер Андрис Лиепа напоминает своего кумира – С.П. Дягилева. Ему удается приглашать на гала-концерты, организуемые Фондом Мариса Лиепы, лучших исполнителей со всего мира. Вот уже четыре года он возглавляет балетную труппу ташкентского театра оперы и балета имени А. Навои, отдавая ей огромное количество сил и времени. Несомненно, узбекскому балету повезло, что во главе его стоит такая личность!

Вся жизнь Андриса Лиепы посвящена беззаветному служению танцу. Он – его настоящий рыцарь. Недаром в 2009 году журнал «Балет» наградил Андриса Марисовича призом «Душа танца» в номинации «Рыцарь балета»!



Имя **ЮРИЯ ВЛАДИМИРОВА** неотделимо от «золотого века» Большого балета. Вместе с Владимиром Васильевым и Михаилом Лавровским он задал новые стандарты мужского танца, привнес в него героизм и виртуозность. Танец Владимирова поражал каскадами невероятных прыжков и ураганных вращений, смелыми трюками, придуманными для него его учителем – знаменитым Алексеем Ермолаевым. Немецкая газета «Зюддойче Цайтунг» описывала его как «тот самый феномен, делающий такие комбинации прыжков, которые большая часть его коллег не смеет видеть даже во сне. Владимирова, очевидно, также и для Советского Союза – совершенно новый тип танцовщика». С блистательной

балериной Ниной Сорокиной у него сложились высокопрофессиональный дуэт, покоривший многие страны мира. Они неоднократно становились победителями самых престижных балетных конкурсов. На них создавали спектакли: «Геологи», «Весна священная» (хореографы Н. Касаткина и В. Васильев), «Икар» (хореограф В. Васильев), – все эти балеты были одухотворены магией дуэта Сорокиной и Владимирова. Ю.Н. Григорович ставил свой балет «Иван Грозный», учитывая мощное драматическое дарование Ю. Владимирова. Образ Ивана Грозного – вершина творчества танцовщика. Несмотря на многих талантливых исполнителей, Ю. Владимиров остается непревзойденным в этой партии.

Танцовщик всегда оставался верен родному театру. В 1987 году, завершив сценическую карьеру, он стал педагогом-репетитором. В энергичном, насыщенном смелыми трюками танце его учеников – Дмитрия Гуданова и Ивана Васильева – прослеживался творческий почерк самого Владимирова.

Танцовщик всегда оставался верен родному театру. В 1987 году, завершив сценическую карьеру, он стал педагогом-репетитором. В энергичном, насыщенном смелыми трюками танце его учеников – Дмитрия Гуданова и Ивана Васильева – прослеживался творческий почерк самого Владимирова.

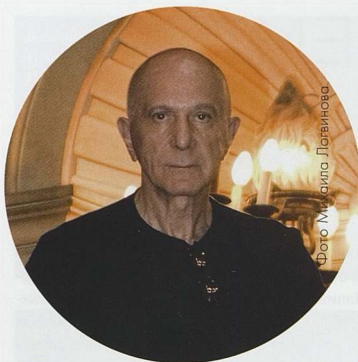


Фото Михаила Лавринова

«ПАМЯТИ РОЛАНА ПЕТИ» – МЕМОРИАЛЬНАЯ ПРОГРАММА ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ

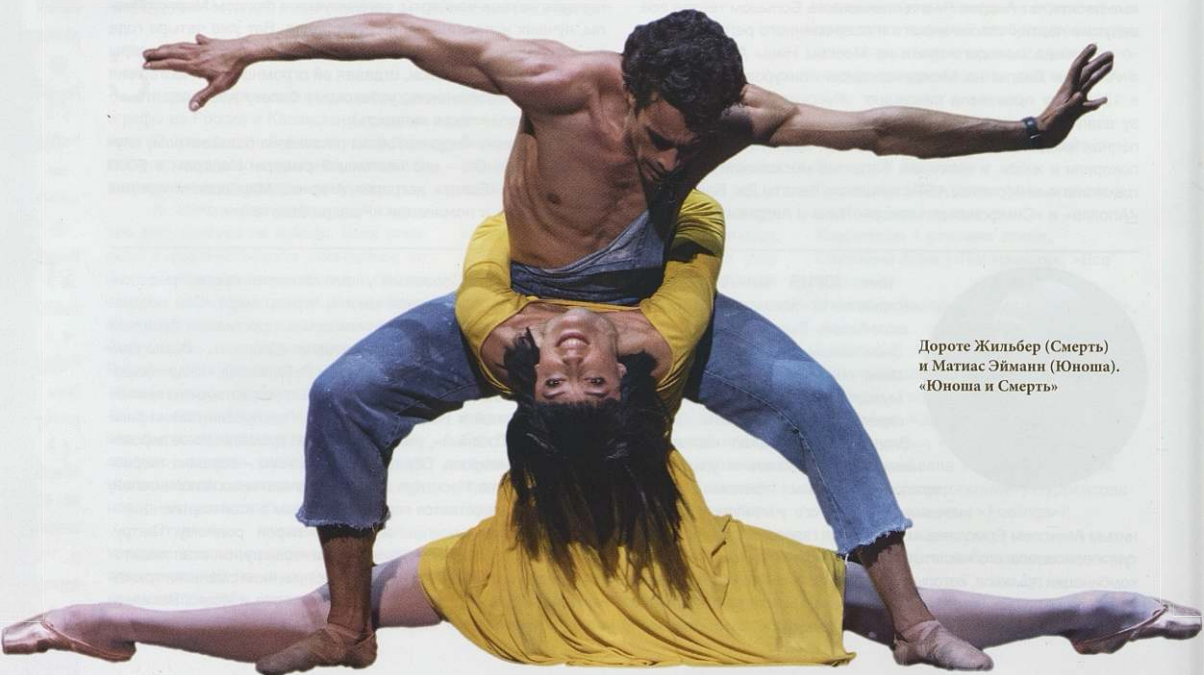
Знаменитый французский танцовщик и хореограф Ролан Пети (1924-2011) начал свою артистическую карьеру в Парижской опере. В 1933-40 годы учился в её Школе танца, в 1940-44 годы был артистом балетной труппы этого театра. В 1942-44 годы появились первые постановки Р. Пети – концертные номера для известных артистов. В 1945-50 годы он был художественным руководителем труппы Балет Елисейских Полей, в 1948-67 годы (с перерывами) возглавлял собственную труппу Балет Парижа. Для этих трупп Р. Пети создал ряд новаторских постановок. В них проявился его хореографический талант и намечились две линии

творчества: лирико-драматическая, достигающая иногда трагедийного звучания, и гротесково-комедийная. В 1962-64 годы хореограф поставил ряд спектаклей для Народного фестиваля балета при Национальном народном театре. В 1965-72 годы работал в Парижской опере и в зарубежных театрах, ставя балеты, в которых полноценно проявился его дар пластически-выразительной компоновки массовых сцен и остропсихологической индивидуализации образов.

В 1972 году Р. Пети основал и 26 лет возглавлял Марсельский балет, где возобновил ряд прежних постановок и создал новые. Среди них «Зажгите звёзды!» (1972), «Большая роза» для

М. Плисецкой (1973), «Пинк Флойд» (1973), «Арлезианка» и «Перебои сердца» (1974), собственные версии «Копелии» (1975) и «Щелкунчика» (1976). Из-за конфликта с администрацией марсельской труппы Р. Пети покинул её, запретив показывать свои спектакли.

Переехавший в Женеву хореограф начал сотрудничать с Большим театром России. В 2001 году он создал там программу, включавшую два одноактных произведения – «Пассакалья» на музыку А. фон Веберна, поставленная для Парижской оперы (1994), и новый балет «Пиковая дама» на музыку П.И. Чайковского, за который Р. Пети получил Государственную премию РФ. В 2003 году



Дороте Жильбер (Смерть) и Матис Эйманн (Юноша). «Юноша и Смерть»

на сцене Большого театра состоялась премьера его балета «Собор Парижской Богоматери», созданного для Парижской оперы (1965). В 2004 году на Новой сцене Большого театра была показана программа «Ролан Пети рассказывает»: прославленный хореограф рассказывал о своей жизни и постановках, фрагменты которых исполняли Люсия Лакарра, Илзе Лиела и Николай Цискаридзе.

Дворца Гарнье мемориальную программу «Памяти Ролана Пети». Её составили три одноактных балета, вдохновенно поставленных на тему любви и смерти. Хореографический триптих открывает парижский ноктюрн «Встреча». Он был создан в 1945 году на либретто Жака Превера и музыку Жозефа Косма; авторы занавеса, декораций, костюмов и света – Пабло Пикассо, Брассай, Майо

вскоре отталкивает его от себя. Образ Девушки становится олицетворением Смерти. Она показывает Юношу висельную петлю и убегает, а он набрасывает её на себя и в судорогах умирает. Как апофеоз триумфа Смерти предстает вторая картина. Она разворачивается на фоне чарующей панорамы ночного Парижа со светящимся силуэтом Эйфелевой башни.

Алис Ренаван (Смерть) и Матьё Ганьо (Юноша). «Встреча»



На авансцену выходит таинственная Дама в роскошном вечернем платье и в маске смерти. С виселицы спускается Юноша и подходит к Даме; она надевает ему свою маску и Герой отправляется в загробный путь, ведомый Смертью.

Р. Пети успешно ставил танцы в мюзик-холлах, эстрадных ревю и программах телевидения. Лучшие постановки мастера характеризуют острота драматургии, динамичность сюжета и богатство образности. «Актерский театр» Р. Пети активно развивался, благодаря дарованию исполнителей. Вот почему многие творения мастера связаны с именами мировых звезд. Среди них были Майя Плисецкая и Наталья Макарова, Михаил Барышников и Рудольф Нурев, Владимир Васильев и Патрик Дюпон. В своём творчестве, нео-романтическом по духу и неразрывно связанном с наследием балетной классики, Р. Пети смело и широко использовал элементы разных театральных жанров: эстрады, варьете и драмы, что позволило ему расширить эстетический и лексический диапазон хореографического искусства, придать его развитию мощный импульс, современный дух и настрой. Р. Пети создал полторы сотни танцевальных произведений. Наибольшее их число сохраняется в Парижской опере: сегодня в её репертуаре 22 постановки талантливого мастера.

«Встреча»

В связи с 10-летием со дня ухода из жизни прославленного хореографа Парижская опера показала на сцене

и Жан-Мишель Дезире соответственно. Под очаровательную мелодию, ставшую популярной песней, начинается бал-мюзет. Появляется Юноша, мечтающий о светлой любви. Судьба предсказывает ему встречу с Красавицей, но она оказывается Смертью. В любовном дуэте фатальная Красавица разрезает горло Юноши бритвой. Центральные партии великолепно исполнили этуали труппы: они замечательно продемонстрировали как танцевальное, так и драматическое мастерство. Особенно сильное впечатление производили романтический и одухотворенный Матьё Ганьо в партнерстве с магической и лучезарной Алис Ренаван. Их финальный дуэт пленил глубиной любовного чувства Юноши и остротой коварной лести Красавицы, одержимо сплетающий свои «эмоциональные сети» для свершения кровавого приговора судьбы.

«Юноша и Смерть»

Балет был поставлен в 1946 году на либретто Жана Кокто и музыку Й.-С. Баха; авторы декораций, костюмов и освещения – Георг Вахевич, Барбара Каринска и Ж.-М. Дезире соответственно. Гипнотическая мимодрама начинается в мастерской художника. В тягучем одиночестве он ждёт свою возлюбленную, и она появляется, но

Балет «Юноша и Смерть» получил всемирную известность и был как бы визитной карточкой Р. Пети, благодаря феноменальному мастерству Жана Бабиле – первого и легендарного исполнителя партии Юноши. Психологически и технически сложная роль стала одной из творческих побед М. Барышникова и Р. Нуреева, Хулио Бокка и Николая Ле Риша. Сегодня партия Юноши пока является камнем преткновения для нового поколения этуалей Парижской оперы. Из-за недостаточно глубокого проникновения нынешних исполнителей в суть и дух балетной драматургии – философский посыл Р. Пети, к сожалению, не получает рельефного воплощения.

«Кармен»

Балет был создан в 1949 году на сюжет новеллы Проспера Мериме и музыку Жоржа Бизе в аранжировке Томма Дессерра; автор декораций и костюмов – Антони Клаве, постановщик света – Ж.-М. Дезире. Премьера триумфально прошла в лондонском театре «Принц»: главные партии танцевали Ролан Пети и его лучезарная супруга Зизи Жанмер. В Лондоне, Париже и США спектакль давали без перерыва 4, 2 и 3 месяца соответственно. Позже балет многократно возобновлялся на разных сценах мира. В репертуаре

Парижской оперы он появился в 1990 году. Теперь «Кармен» вновь здесь предстала, благодаря Луиджи Бонино, восстановившему три произведения хореографа для мемориального показа во Дворце Гарнье.

Работая над балетом «Кармен», Р. Пети упростил действие новеллы П. Мериме и не придерживался её сюжетной линии ради того, чтобы создать динамичный и поэтический спектакль с рафинированной и оригинальной хореографией. Творческую цель постановщик полностью осуществил: на протяжении 45-и минут предстают 5 танцевальных картин – «Сигаретницы», «В таверне», «В комнате», «Разбой» и «Коррида». Они впечатляют ярко выраженной театральностью и кинематографическим развитием драматургии. Важное достоинство балета – его живописное оформление. Красочные декорации и причудливые сценические костюмы формируют магический мир, в котором бурлят страсти и царит любовь. Хореографическое действие создано с богатой фантазией и органично выстроено из многочисленных номеров, пленяющих экспрессивной лексикой, образной пластикой и пантомимой. Необычайно интересно предстают мужские и женские ансамбли, участники которых динамично танцуют и ловко манипулируют с раз-

Основу развития балетной драматургии составляют сольные и дуэтные танцы Кармен и дон Хоэе. Мне довелось увидеть знаменитый балет, в котором главные партии исполняли этуали труппы Амандин Альбиссон и Стефан Бульон. Накануне представления Амандин была в Москве, где на сцене Большого театра получила из рук Светланы Захаровой, звёздной прима Большого и Ла Скала, престижный приз «Бенуа де ла Данс». Столь высокая оценка исполнительского мастерства А. Альбиссон придала ей эмоциональный и творческий импульс. Сразу же после Москвы балерина превосходно танцевала партию Кармен в Париже, и это производило незабываемое впечатление. Кармен стала самой яркой партией в артистической карьере балерины. Этому способствовали изумительные внешние данные Альбиссон, в особенности её длинные ноги, которые она каким-то чудодейственным образом унаследовала от легендарной З. Жанмер, вошедшей в историю именно как танцовщица со сказочно красивыми ногами. Незаурядный талант Альбиссон наиболее полно проявился «В комнате» – ключевой картине балета, в которой грациозная Кармен изящно оболъщает Хоэе. В большом лирическом дуэте, украшенном рядом пластических новаций, Альбиссон не только завораживала чувственным танцем, но и восхищала высочайшим арти-

Балет завершала эффектная картина «Корриды». Вначале предстала массовая сцена с динамичными ансамблями, динамично танцующими на фоне живописного задника с нарисованными зрителями. Толпа горожан весело развлекалась, увлеченно кидаясь апельсинами, затем радостно приветствуя торжественную процессию участников корриды и своего любимца – тореадора Эскамилло. Но он, несмотря на богатый и красивый костюм, выглядел комично. Забавно сочиненная партия, юмористическая пластика и лексика танца Эскамилло требовали от исполнителя виртуозного мастерства. Выступавший в этой роли Одрик Безар замечательно справился со всеми артистическими трудностями и доставил публике большое удовольствие. В финале балета под зловещий бой барабана Альбиссон и Бульон страстно схлестнулись в танцевальном поединке, в котором гордая и волевая Кармен с улыбочкой умирает от кинжального удара отвергнутого любовника. Свободолюбивая героиня трагически погибает у стен арены, где тореадор триумфально убивает разъярённого быка. Так символично и значимо завершается мемориальная программа, посвященная Р. Пети. Показанная 20 раз, она шла с огромным успехом – в сопровождении оркестра Pasdeloup под управлением французского дирижёра Пьера Дюмуса.



Амандин Альбиссон (Кармен) и Стефан Бульон (дон Хоэе). «Кармен»

ноцветными стульями, ставшими символом солнечной Испании. Несмотря на юный возраст артисты кордебалета вполне успешно освоили хореографический стиль и затейливую лексику Р. Пети, однако танцевальным ансамблям всё-таки не хватало пыла, задора и энергии.

стизмом. Балерина танцевала свободно, экспрессивно и с явным наслаждением. Она блистательно продемонстрировала все грани своего уникального дарования, благодаря и её надежному партнёру. Стефан достойно воплотил образ скромного застенчивого драгуна, охваченного порывом любовной страсти.

В КАЧЕСТВЕ ПОСЛЕСЛОВИЯ ПРОЦИТИРУЕМ ФРАЗУ Р. ПЕТИ, ОТРАЖАЮЩУЮ ЕГО ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО: «ЕСЛИ МЕНЯ СПРОСЯТ: «ОТКУДА ВЫ РОДОМ, КОМУ НАСЛЕДУЕТЕ?» – Я БЫ СКАЗАЛ: «ДЯГИЛЕВУ». – ЕГО ПРИНЦИПЫ ОЧЕНЬ ВАЖНЫ ДЛЯ МЕНЯ: НАСТОЯЩАЯ, СИЛЬНАЯ МУЗЫКА И ДЕКОРАЦИИ, СООТНОСЯЩИЕСЯ С ХОРЕОГРАФИЕЙ».

Такая позиция не только вызывает глубокое уважение, но и составляет основу для прогрессивного развития танцевального искусства. Для успешной реализации этой высокой цели необходимо, чтобы данный подход разделяли и ему следовали нынешние руководители балетных трупп в своей ежедневной практической деятельности, так как сегодня эти творческие принципы становятся и архиважными, и чрезвычайно актуальными!

Виктор ИГНАТОВ

Фото Анны РЕЙ предоставлены пресс-службой Парижской Оперы

КОЛЫБЕЛЬ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ: ДРЕВНЯЯ ХОРЕОГРАФИЯ В ОЧЕРКЕ В. СВЕТЛОВА НА СТРАНИЦАХ «ЕЖЕГОДНИКА ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ»

Cradle of plastic arts: ancient choreography in the essay by V. Svetlov on the pages of the «Yearbook of the Imperial Theaters»

Коротко об авторе

Гушина Юлия Рашидовна – аспирант Российского государственного научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева.
E-mail: gushchina.j@gmail.com

About the author

Julia Rashidovna Gushchina, post-graduate student Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage.

Краткая аннотация на статью:

В статье освещаются вопросы, поднятые искусствоведом В. Светловым, позволяющие раскрыть происхождение древней хореографии в разных регионах: Китай, Египет, Индия, Иудея, Греция. В 1900-е годы необычайно возрос интерес к балетно-му искусству, т.к. в нем видели опору на классику в будущем.

Summary of the article:

The article highlights the issues raised by art critic V. Svetlov, allowing to reveal the origin of ancient choreography in different regions: China, Egypt, India, Judea, Greece. In the 1900s, interest in the art of ballet increased to an extraordinary degree. It was seen as a reliance on the classics in the future.

Ключевые слова:

древняя хореография; культовые танцы, астрономические, ритуальные, храмовые; общественно-бытовые, семейно-бытовые, сценические (театральные), народные пляски.

Keywords: ancient choreography; cult dances, astronomical, ritual, temple; social, household, family, stage (theatrical), folk dances.

О бширный очерк древней хореографии был опубликован Валерианом Светловым в Приложении 2 к «Ежегоднику Императорских театров». Сезон 1899-1900 г.г. Это был, по сути, первый серьезный теоретический труд по хореографии, посвященный истории возникновения искусства танца. В. Светлов – искусствовед, теоретик хореографии. В очерке – два больших раздела: 1-й – о доантичной хореографии, 2-й – об античной.

В первом разделе автор рассуждает о происхождении слова «танец», анализирует происхождение ощущений и мимики древнего человека, утверждает, что хореография была самым первым видом искусства. Он выделяет воинственные и астрономические танцы древних индусов, китайцев и египтян, анализирует храмовую хореографию, танцы жриц, священные танцы в Индии, Китае и Египте, «библейские» танцы у древних иудеев и их демократизацию. Во втором разделе он говорит о Древней Греции, о влиянии географических и климатических условий страны

на развитие танца, о воздействии на него восточных культов. Автор подробно останавливается на влиянии древнегреческой мифологии, культов Орфея и Терпсихоры на танцы. О позах танцоров мы узнаем в основном из вазописи, когда на обожженной глине художники рисовали черной краской одежды, прически и движения танцоров. Древнегреческая скульптура, архитектура и вазопись подарили миру высокое пластическое искусство, роль которого в истории мирового искусства непреходящая. О танцах мы узнаем и из поэтических произведений, в частности – из творчества Гомера. Античная пляска носила символический характер. Танец есть ни что иное, как последовательный ряд кадансированных телодвижений, сопровождаемых ритмическими жестами и мимикой, чаще всего под звуки инструментальной или вокальной музыки. Музыка стала языком сердечных ощущений, слово – языком зарождавшихся в уме мыслей, танцы – языком чувства, иногда чувственности. Средств

для выражения душевных движений стала больше, но мимика не потеряла своего первоначального значения: она стала точнее глубже, шире, символичнее.

Изучение национальной мимики дает нам возможность понимать характер и нравы народа, а также степень культуры, до которой он вырос, т.е. взгляды его на красоту. Народные танцы являются настоящей картиной духовного быта народа; это сложный арсенал жестов, поз и движений, по которым легко угадать темперамент и внутреннюю сущность народной души.

Священный танец был символическим танцем уже в силу того, что разумное слово, которым можно выражать мысли, явилось позже жеста; человек в те отдаленные эпохи жизни не научился еще выражать свою веру и свои чувства языком славословия и молитв; жест был для него и выразительнее, и короче, и проще, и удобнее.

Поэтому первым объектом священного культа сделались небесные светила; к ним обращал человек свой – то

изумленный, то устремленный ввысь, то восхищенный взор; за их круговоротом, за хороводами звезд следил он и простирался ниц перед ними. Символизируя в своих танцах эти стройные ритмические движения таинственных светил, люди той отдаленной эпохи создали так называемый астрономический балет, в котором «Танцы Зодиака» играли большую и первостепенную роль. У древних китайцев было также несколько астрономических танцев – как, например, танец «Облачных Ворот», посвященный духам звезд; танец «Четырех Светил», посвященный четырем первым звездам, и еще несколько других. Китайские танцы символизировали добро и красоту и, в сущности, были философической проповедью нравственной чистоты. Ритм их был медленный, плавный, движения мягкие, красивые.

Египет был страной, в которой астрономические танцы получили наибольшее и наиболее полное выражение и развитие; сведения о них дошли до нас, прикрытые таинственными иероглифами пирамид. Платон и Лукиан оставили нам описание некоторых древних египетских танцев. Кстати сказать, самое древнее сочинение о танцах принадлежит Лукиану. Египетский «Астральный Танец», совершавшийся в честь звезд, видимых на небе, танцевался обыкновенно ночью, при ясном небе, усыпанном звездами, и заимствовал свое круговое движение из понятия о круговом вращении Земли. Танцовщицы становились вокруг алтаря, символизировавшего солнце, и обходили его, взявшись за руки, хороводом.

Индусский «Танец Солнца» сменился танцем в честь бога Вишну. Индусская религия зародилась на берегах величественного Ганга и в поэтической легенде выразила связь танцев с происхождением целого ряда божеств, которых Брами, или «душа мира», награждал частицами своей вечной божественной сущности. На заре жизни еврейского народа танцы соответствовали тому культу, который в то или иное время царил среди него. Когда евреи заимствовали культ богини Астарты, танцы их были астрального характера, заменив собою грубые воинственные танцы кочевников – евреев.

Библия дает нам лишь очень ограниченные сведения о танцах той позднейшей эпохи, когда впервые зародилась и закрепились в сознании еврейского народа идея монотеизма. Так, например, первым священным танцем евреев является в Библии «Танец перехода через Черное море».

Греция в разные периоды своей долгой и славной жизни насаждала у себя священные, военные, народные и сценические танцы. Все они носили печать особой художественности, и вся последующая история хореографии заключалась лишь в развитии и усовершенствовании начал хореографического искусства, заложенных под небом счастливой Эллады.

Греческие танцы для современной хореографии являются тем же, чем для современной культуры является античная скульптура, а для современной архитектуры – архитектура античной Греции. Этими тремя пластическими искусствами античная Греция одарила мир, который никогда не забудет ее высокой роли в славной истории искусств.

Древняя Греция приняла хореографическое наследие Востока вместе с зачатками экзотической мифологии и вскоре сумела придать танцам характер настоящего искусства, вселить в них дух свободного художественного творчества. Постепенно видоизменяясь, все эти легенды о происхождении танцев слились в одно предание, по которому танцы получили начало от одной из девяти муз – Терпсихоры, что значит «чарующая пляска».

Музы символизировали в представлениях греков духовное начало, родившееся из красоты и гармонии мира, вновь устроенного Зевсом после его борьбы с титанами. Терпсихора, как муза духовная, сущность которой состояла именно в пластической красоте и ритмической гармонии, была одной из самых почитаемых муз, потому что и сама поэзия, и музыка у первобытных народов повели свое начало из хороводной пляски, сопровождаемой пением или звуками каких-либо примитивных инструментов.

Пластические искусства были настоящей, насущной потребностью греческого народа, истинным культурного, просвещавшим через все религиозные культы, было обогащение красоты, поклонение божественным формам. Высший идеал красоты заключался, конечно, в совершеннейших во всем мироздании формах человеческого тела. Вот почему пластические искусства, занимавшиеся изучением и воспроизведением линий, движений и форм этого тела, получили такое полное развитие в Древней Греции и дали высокие по совершенству образцы, продолжающие до сих пор очаровывать взор каждого истинного художника. Нам кажется – удобнее

всего распределить танцы на следующие классы:

1. Культурные танцы. Они могут быть распределены на две группы – танцы мифологических и мистических культов. К первой группе относятся ритуальные, храмовые танцы и профессиональные – на улицах и площадях; ко второй – танцы, приобретшие особое таинственное значение и выделившиеся из многих отдельных мистерий.

2. Общественно-бытовые танцы; мы делим их на две группы: танцы воинственного характера, или Пиррические, и танцы гражданские.

3. Семейно-бытовые танцы, к которым мы относим три группы: танцы свадебные, погребальные и праздничные, которые происходят на домашних пирах, увеселениях и пр.

4. Сценические, или театральные, танцы делятся на четыре группы: трагические, комические, сатирические и лирические танцы.

И, наконец:

5. Демократические танцы, к которым относятся хороводы, народные пляски и пр.

«Исторический очерк древней хореографии» В. Светлова был с большим интересом воспринят не только профессионалами, хореографами, но и теми, кто в 1900-е годы тянулся к балетному искусству, так как в нем видел опору на классику и желал увидеть то, что имеет будущее.

Юлия ГУШИНА

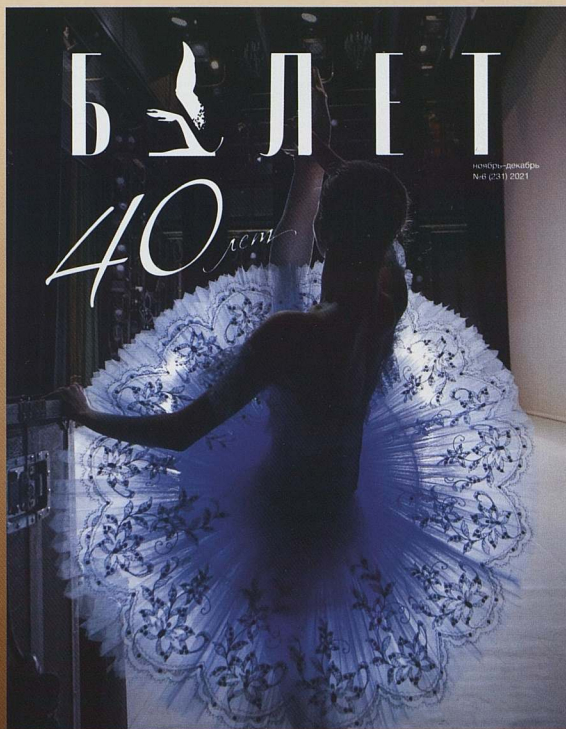
Использованная литература

1. Григорьев С.Л. Балет Дягилева / С.Л. Григорьев. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. – 383 с.: ил. – (Серия «Ballettrusses»).
2. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1890-1891. – СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1891.
3. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1899-1900. – СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1900.
4. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1899-1900. – СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1900. – Прил. 2.
5. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. – Т.1. – Л.: Искусство, 1971. – 526 с.
6. Крылова М. «Ежегодник Императорских театров» – становление русской балетной критики // Советский балет. – 1990. – № 6. – С. 50-54.
7. Лотман Ю.М. Язык театра // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1999. – С. 607.
8. Михеева Л.Н. Интеллектуальное пространство Серебряного века и личность художника. – М.: ИСМО РАО, 2013.
9. Михеева Л.Н. Театральная жизнь России Серебряного века. – М.: РГСАИ, 2016.
10. Светлов В. Исторический очерк древней хореографии // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1899-1900. – СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1900. – Прил. 2.

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии



Вниманию читателей журнала «Балет»!

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

А также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Новый адрес журнала: Москва, 4-й Сырмятинский переулок, дом 1, строение 1.

Юридический адрес журнала:

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

Электронная почта редакции: balletmagazine@mail.ru

На журнал можно подписаться

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

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

e-mail: info@ural-press.ru

e-mail: moscow@ural-press.ru

e-mail: spb@ural-press.ru

e-mail: frg@ural-press.ru в Берлине

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

Grishko®



Анна Тихомирова
Первая солистка Большого театра
Бренд-амбассадор Grishko®

Пуанты: DreamPointe 2007

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

© grishkoworld
grishko-world.com
grishko-shop.ru