

Б Л Е Т

№ 6 [236] 2022



**ИСТОРИЯ
В ЛИЦАХ:
МАТИЛЬДА
КШЕСИНСКАЯ**

**ЮБИЛЕИ
И ЮБИЛЯРЫ**

**СОБЫТИЯ
УХОДЯЩЕГО
ГОДА**

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

ДУША ТАНЦА – 2022

ЗВЕЗДА БАЛЕТА

Любовь Андреева

ведущая солистка балета
Санкт-Петербургского
государственного академического
театра балета Бориса Эйфмана
(Санкт-Петербург)

Георгий Болсуновский

ведущий солист балета
Красноярского государственного
театра оперы и балета
имени Д.А. Хворостовского
(Красноярск)

ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА БАЛЕТА

Елена Соломянко

ведущая солистка балета
Московского академического
музыкального театра
имени К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-Данченко
(Москва)

Дмитрий Смилевски

первый солист балета
Большого театра России
(Москва)

МЭТР ТАНЦА

Олег Виноградов

народный артист СССР,
балетмейстер, хореограф,
педагог, сценарист, сценограф
(Санкт-Петербург)

МАГ НАРОДНОГО ТАНЦА

Зуфар Толбеев

заслуженный артист России,
заслуженный деятель искусств
России, главный балетмейстер
Государственного академического
омского русского народного хора
(Омск)



УЧИТЕЛЬ

Елена Боброва

заслуженный работник
культуры РФ, доцент кафедры
классического танца
Московской государственной
академии хореографии
(Москва)

Любовь Кунакова

народная артистка РФ,
педагог-репетитор
Мариинского театра
(Санкт-Петербург)

Вера Соловьева

педагог-репетитор
Санкт-Петербургского
государственного
академического театра балета
имени Леонида Якобсона
(Санкт-Петербург)

РЫЦАРЬ ТАНЦА

Айдар Ахметов

народный артист республики
Татарстан, директор
Колледжа музыкально-
театрального искусства
имени Г.П. Вишневской,
директор Московского
государственного
хореографического училища
имени Л.М. Лавровского
(Москва)

Дария Дмитриева

заслуженная артистка РС(Я),
директор Якутской балетной
школы имени А. и Н. Посельских
(Якутск)

Джамбулат Магомедов

заслуженный деятель
искусств России, генеральный
директор Государственного
академического заслуженного
ансамбля танца Дагестана
«Лезгинка» (Махачкала)



ЮБИЛЕИ



ЮБИЛЕИ



В ЭТОМ ГОДУ ИСПОЛНИЛОСЬ 110 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НАРОДНОЙ АРТИСТКИ СССР НАТАЛЬИ МИХАЙЛОВНЫ ДУДИНСКОЙ. ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» НЕ МОГ ОСТАВИТЬ ЭТО СОБЫТИЕ БЕЗ ВНИМАНИЯ И ПОСВЯЩАЕТ ЭТОТ НЕБОЛЬШОЙ ОЧЕРК ПАМЯТИ БЛИСТАТЕЛЬНОЙ, ТЕХНИЧЕСКИ СОВЕРШЕННОЙ И АРТИСТИЧЕСКИ БЕЗУКОРИЗНЕННОЙ ПРИМА-БАЛЕРИНЫ КИРОВСКОГО ТЕАТРА (НЫНЕ – МАРИИНСКОГО ТЕАТРА), ПРОФЕССОРА АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я. ВАГАНОВОЙ, НАТАЛЬИ ДУДИНСКОЙ – ПОСЛЕДНЕЙ ЗВЕЗДЫ ЛЕНИНГРАДСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО СТИЛЯ.

НАТАЛЬЯ ДУДИНСКАЯ

ВЫДАЮЩАЯСЯ БАЛЕРИНА СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА 1912–2003

Наталья Дудинская – потомственная балерина. Ее мама – Наталья Александровна Дудинская, выступавшая под псевдонимом Тальори, стала балериной и педагогом вопреки желанию родителей-дворян, но, в отличие от своих родителей, она не запретила своей дочери – Наталье Дудинской-младшей – в детстве заниматься балетом.

Любимая ученица Агриппины Яковлевны Вагановой – основоположницы советской школы педагогики женского классического танца – Наталья Михайловна Дудинская называла Ваганову своей второй матерью и всю свою жизнь в сценической, а затем в педагогической практике она следовала канонам классического танца, сформулированным Вагановой.

В 1931 году юная Дудинская пришла в балетную труппу Кировского театра, в первый же сезон ей поручили партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере», которую она исполнила блестяще, а ее головокружительные туры по кругу вошли в летопись исполнительского искусства. За «Лебединым» последовала Фея Сирени и Аврора в «Спящей красавице», Жизель, Никия в «Баядерке», Медора в «Корсаре», Китри в «Дон Кихоте», Маша в «Щелкунчике», Раймонда и другие. Шедевры классического репертуара были первоосновой творчества Дудинской. В свое время Константин Михайлович Сергеев, выдающийся танцовщик, хореограф, педагог, супруг Дудинской, с которым они начинали танцевать еще в школе и позже составили дуэт на сцене и в жизни, говорил: «Я живу на берегу Лебединого озера в замке Спящей красавицы».

Дудинская много танцевала и в современных балетах – «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Маскарад», «Тропю грома», «Золушка», но настоящим триумфом стал для нее балет А.А. Крейна «Лауренсия» в хореографии Вахтанга Чабукиани. Партию Лауренсии Чабукиани создал специально для Дудинской и танцевал с ней премьеру. Позже его роль Дудинская репетировала с молодым Рудольфом Нуреевым, который в одном из своих интервью сказал: «Дудинская – прима-балерина труппы – дала мне вдохновение и понимание того, каким должен быть классический танец. Музыкальность, чувство позы, умение «зависать» в прыжках... Время останавливалось для

меня, когда она танцевала...» Ее искусством восхищался также Джорж Баланчин, он назвал ее лучшей балериной среди всех, кого он видел.

Партнерами Дудинской, получившей прозвище «королева быстрых темпов», были Асаф Мессерер, Борис Брегвадзе, Аскольд Макаров, Вахтанг Чабукиани, Константин Сергеев, Рудольф Нуреев.

Борис Яковлевич Брегвадзе вспоминал: «Впервые мы встретились с Натальей Дудинской в 1949 году, в балете «Лауренсия». И потом на протяжении многих лет, до 1967 года, танцевали вместе. <...> Наталья Михайловна была гениальной балериной. Упоительно было танцевать с ней, просто дотрагиваться до нее, поддерживать. Я почитал это за высшее счастье.

По масштабу личности она превосходила многих в театре. Была очень разносторонней: могла танцевать и темпераментные партии героического плана – как в «Лауренсии», и лирические партии Одетты-Одиллии, Авроры. Могла создать и образ современной девушки – как Сари в «Тропю грома», эта партия получалась у нее бесподобно.

<...> Техника, темперамент, шарм – все было при ней. Она буквально обволакивала вас своим обаянием. Была миниатюрной, с ладной фигуркой, но руки и ноги у нее были длинные, поэтому она казалась выше ростом.

<...> Наталья Михайловна успела так много, что, можно считать, прожила жизнь за троих. Занималась и выступлениями, и педагогией, и репетиторством. Педагогом она была прекрасным. Придумывала образцовые упражнения – ну просто лучше не придумаешь – по комбинаторике, по пальцам, по экзерсису. Даже в последнее время, когда она уже не могла показывать на уроках, она делала поразительно точные замечания по технике.

<...> С нею ушла целая эпоха; уже почти никого не осталось из того, первого вагановского выпуска: Уланова, Йордан, Вечеслова, все ушли.

Дудинская очень многое дала петербургскому балету, да что там – мировому балету. ...Когда она выходила только на сцену, в зале уже стон стоял».

Дудинская училась у Вагановой 23 года, двадцать из которых уже в театре – в классе усовершенствования балерин.





Слева направо: Одиллия. «Лебединое озеро»; Раймонда. «Раймонда»;
Лауренсия. «Лауренсия» А.А. Крейна, хор. В.М. Чабукиани.

Именно ей в 1951 году уже смертельно больная Агриппина Яковлевна Ваганова передала класс усовершенствования балерин в Кировском театре. У неё занимались ведущие балерины Кировского балета: Татьяна Вечеслова, Алла Шелест, Нинель Кургапкина, Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Ева Евдокимова.

Наталья Михайловна много лет преподавала в ленинградско-петербургской балетной школе: с 1963 – ведущий педагог, с 1995 – профессор и заведующая кафедрой классического танца Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, вела класс усовершенствования балерин. Среди ее учениц целая плеяда ярких артисток балета и ведущих солистов Мариинской сцены: Маргарита Куллик, Ирина Желонкина, Ирина Шешина, Ульяна Лопаткина, Валентина Ганибалова, Алла Сигалова, Галина Рахманова, Анастасия Волочкова и др. Обладая прекрасной памятью, Дудинская помнила наизусть хореографию многих балетов и передавала ученикам правильное и точное чтение нот в танце, она была хранительницей традиций петербургской сцены.

Ульяна Лопаткина: «Главное впечатление, сохранившееся у меня от тех лет, когда мы учились у Натальи Михайловны, – ее оптимизм по отношению к нашим возможностям. Она была требовательна, но не ругала нас. Наоборот, вселяла веру в свои силы, внушала, что невозможного не существует – нужно только работать. Если у нас что-то не получалось – в ее словах никогда не было интонаций недовольства. Она спокойно говорила: «Девочки молодцы. Я вас поздравляю. А об ошибках поговорим завтра».

Дудинская умела создать нормальную рабочую обстановку. Поэтому у нас никогда не было страха перед сценой,



не было барьера выхода к зрителю. Наталья Михайловна рассказывала, что для нее было важно не пропускать спектакли, в каком бы состоянии она ни была. Она старалась научить нас ощущение спектакля как ничем не омраченного праздника».

Алтынай Асылмуратова, художественный руководитель Академии русского балета имени А.Я. Вагановой: «Я не помню, чтобы она когда-нибудь жаловалась. Потому что людям в возрасте допустимо сказать, что я сегодня не приду, я себя плохо чувствую. Она и когда молодая была, вообще не знала, что такое болеть, своим ученицам не разрешала болеть. То есть, если Наталья Михайловна не танцевала, значит было действительно что-то такое невозможное».

В 54 года Дудинская исполнила партию злой феи Карабос в «Спящей красавице», в 91 – она все еще преподавала.

Наталья Михайловна скончалась в 2003 году. Она прожила долгую жизнь, всецело посвященную балету. На доме, в котором жила великая балерина, – мемориальная доска.

Николай Цискаридзе, сегодняшний ректор Академии русского балета имени

А.Я. Вагановой, в одном из интервью сказал: «Когда уходят такие великие люди, не всегда появляются в прессе только положительные свидетельства. Часто много отрицательного, много неправды. Наталья Михайловна была одной из главных балерин Кировского балета, она была королевой, а вы знаете, как у нас любят королей? У нас любят ударить того, кто ушел и не может ответить. Таких людей, как Наталья Михайловна, не надо обсуждать, ими надо гордиться и восхищаться».

Материал подготовила Наталья МОХИНА

Внизу:

Наталья Михайловна на занятиях в Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Конец 1990-х



В ЭТОМ ГОДУ ИСПОЛНИЛОСЬ 110 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НАРОДНОЙ АРТИСТКИ СССР НАТАЛЬИ МИХАЙЛОВНЫ ДУДИНСКОЙ. ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» НЕ МОГ ОСТАВИТЬ ЭТО СОБЫТИЕ БЕЗ ВНИМАНИЯ И ПОСВЯЩАЕТ ЭТОТ НЕБОЛЬШОЙ ОЧЕРК ПАМЯТИ БЛИСТАТЕЛЬНОЙ, ТЕХНИЧЕСКИ СОВЕРШЕННОЙ И АРТИСТИЧЕСКИ БЕЗУКОРИЗНЕННОЙ ПРИМА-БАЛЕРИНЫ КИРОВСКОГО ТЕАТРА (НЫНЕ – МАРИИНСКОГО ТЕАТРА), ПРОФЕССОРА АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я. ВАГАНОВОЙ, НАТАЛЬИ ДУДИНСКОЙ – ПОСЛЕДНЕЙ ЗВЕЗДЫ ЛЕНИНГРАДСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО СТИЛЯ.

НАТАЛЬЯ ДУДИНСКАЯ ВЫДАЮЩАЯСЯ БАЛЕРИНА СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА 1912–2003

Наталья Дудинская – потомственная балерина. Ее мама – Наталия Александровна Дудинская, выступавшая под псевдонимом Тальори, стала балериной и педагогом вопреки желанию родителей-дворян, но, в отличие от своих родителей, она не запрещала своей дочери – Наталье Дудинской-младшей – в детстве заниматься балетом.

Любимая ученица Агриппины Яковлевны Вагановой – основоположницы советской школы педагогики женского классического танца – Наталья Михайловна Дудинская называла Ваганову своей второй матерью и всю свою жизнь в сценической, а затем в педагогической практике она следовала канонам классического танца, сформулированным Вагановой.

В 1931 году юная Дудинская пришла в балетную труппу Кировского театра, в первый же сезон ей поручили партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере», которую она исполнила блестяще, а ее головокружительные туры по кругу вошли в летопись исполнительского искусства. За «Лебединым» последовала Фея Сирени и Аврора в «Спящей красавице», Жизель, Никия в «Баядерке», Медора в «Корсаре», Китри в «Дон Кихоте», Маша в «Щелкунчике», Раймонда и другие. Шедевры классического репертуара были первоосновой творчества Дудинской. В свое время Константин Михайлович Сергеев, выдающийся танцовщик, хореограф, педагог, супруг Дудинской, с которым они начинали танцевать еще в школе и позже составили дуэт на сцене и в жизни, говорил: «Я живу на берегу Лебединого озера в замке Спящей красавицы».

Дудинская много танцевала и в современных балетах – «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Маскарад», «Тропюю грома», «Золушка», но настоящим триумфом стал для нее балет А.А. Крейна «Лауренсия» в хореографии Вахтанга Чабукиани. Партию Лауренсии Чабукиани создал специально для Дудинской и танцевал с ней премьеру. Позже его роль Дудинская репетировала с молодым Рудольфом Нуреевым, который в одном из своих интервью сказал: «Дудинская – прима-балерина труппы – дала мне вдохновение и понимание того, каким должен быть классический танец. Музыкальность, чувство позы, умение «зависать» в прыжках... Время останавливалось для

меня, когда она танцевала...» Ее искусством восхищался также Джорж Баланчин, он назвал ее лучшей балериной среди всех, кого он видел.



Слева на странице: Принцесса Аврора, «Спящая красавица»

Партнерами Дудинской, получившей прозвище «королева быстрых темпов», были Асаф Мессерер, Борис Брегвадзе, Аскольд Макаров, Вахтанг Чабукиани, Константин Сергеев, Рудольф Нуреев.

Борис Яковлевич Брегвадзе вспоминал: «Впервые мы встретились с Натальей Дудинской в 1949 году, в балете «Лауренсия». И потом на протяжении многих лет, до 1967 года, танцевали вместе. <...> Наталья Михайловна была гениальной балериной. Упоительно было танцевать с ней, просто дотрагиваться до нее, поддерживать. Я почитал это за высшее счастье».

По масштабу личности она превосходила многих в театре. Была очень разносторонней: могла танцевать и темпераментные партии героического плана – как в «Лауренсии», и лирические партии Одетты-Одиллии, Авроры. Могла создать и образ современной девушки – как Сари в «Тропюю грома», эта партия получалась у нее бесподобно.

<...> Техника, темперамент, шарм – все было при ней. Она буквально обволакивала вас своим обаянием. Была миниатюрной, с ладной фигуркой, но руки и ноги у нее были длинные, поэтому она казалась выше ростом.

<...> Наталья Михайловна успела так много, что, можно считать, прожила жизнь за троих. Занималась и выступлениями, и педагогией, и репетиторством. Педагогом она была прекрасным. Придумывала образцовые упражнения – ну просто лучше не придумаешь – по комбинаторике, по пальцам, по экзерсису. Даже в последнее время, когда она уже не могла показывать на уроках, она делала поразительно точные замечания по технике.

<...> С нею ушла целая эпоха; уже почти никого не осталось из того, первого вагановского выпуска: Уланова, Йордан, Вечеслова, все ушли.

Дудинская очень многое дала петербургскому балету, да что там – мировому балету. ...Когда она выходила только на сцену, в зале уже стон стоял».

Дудинская училась у Вагановой 23 года, двадцать из которых уже в театре – в классе совершенствования балерин.

«Н.М. Дудинская – Аврора в балете П.И. Чайковского «Спящая красавица». Вверху – рисунок Г.С. Верейского, 1940; Внизу – скульптурная статуетка Е.А. Янсон-Манизер. Гипс. 1939



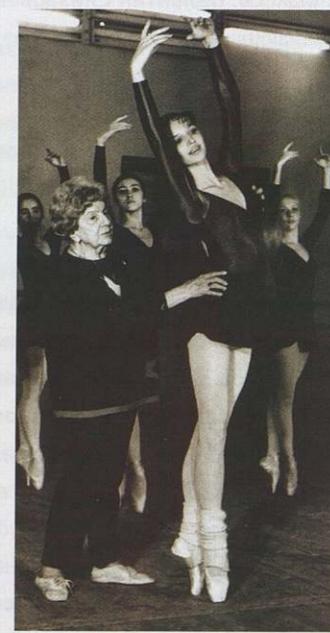
Слева направо: Одиллия, «Лебединое озеро»; Раймонда, «Раймонда»; Лауренсия, «Лауренсия» А.А. Крейна, хор. В.М. Чабукиани.

Именно ей в 1951 году уже смертельно больная Агриппина Яковлевна Ваганова передала класс совершенствования балерин в Кировском театре. У нее занимались ведущие балерины Кировского балета: Татьяна Вечеслова, Алла Шелест, Нинель Кургапкина, Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Ева Евдокимова.

Наталья Михайловна много лет преподавала в ленинградско-петербургской балетной школе: с 1963 – ведущий педагог, с 1995 – профессор и заведующая кафедрой классического танца Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, вела класс совершенствования балерин. Среди ее учениц целая плеяда ярких артисток балета и ведущих солистов Мариинской сцены: Маргарита Куллик, Ирина Желонкина, Ирина Шешина, Ульяна Лопаткина, Валентина Ганибалова, Алла Сигалова, Галина Рахманова, Анастасия Волочкова и др. Обладая прекрасной памятью, Дудинская помнила наизусть хореографию многих балетов и передавала ученикам правильное и точное чтение нот в танце, она была хранительницей традиций петербургской сцены.

Ульяна Лопаткина: «Главное впечатление, сохранившееся у меня от тех лет, когда мы учились у Натальи Михайловны, – ее оптимизм по отношению к нашим возможностям. Она была требовательна, но не ругала нас. Наоборот, вселяла веру в свои силы, внушала, что невозможного не существует – нужно только работать. Если у нас что-то не получалось – в ее словах никогда не было интонаций недовольства. Она спокойно говорила: «Девочки молодцы. Я вас поздравляю. А об ошибках поговорим завтра».

Дудинская умела создать нормальную рабочую обстановку. Поэтому у нас никогда не было страха перед сценой,



Николай Цискаридзе, сегодняшний ректор Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, в одном из интервью сказал: «Когда уходят такие великие люди, не всегда появляются в прессе только положительные свидетельства. Часто много отрицательного, много неправды. Наталья Михайловна была одной из главных балерин Кировского балета, она была королевой, а вы знаете, как у нас любят королей? У нас любят ударить того, кто ушел и не может ответить. Таких людей, как Наталья Михайловна, не надо обсуждать, ими надо гордиться и восхищаться».

Материал подготовила Наталья МОХИНА

Визу: Наталья Михайловна на занятиях в Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Конец 1990-х

Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 6 (236) ноябрь–декабрь 2022
выходит пять раз в год

Главный редактор
В.И. УРАЛЬСКАЯ

Заместитель главного редактора
О.Г. АЛЕКСА

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. КИКТА
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

Учредитель и издатель:
Федеральное государственное
бюджетное учреждение
культуры «РОСКОНЦЕРТ»,
101000, г. Москва,
Архангельский переулок,
дом 10, строение 2

Зарегистрировано
Федеральной службой
по надзору в сфере связи
и массовых коммуникаций
(серия ПИ № ФС77-80967
от 30.04.2021)
© «Балет», 2022

ЮБИЛЕИ

- 01 | **Наталья Дудинская.** Выдающаяся балерина середины XX века
- 04 | И. Ступников. **Олег Михайлович Виноградов.** Балетмейстер, художник, педагог
- 10 | А. Максов. **Валентин Елизарьев:** Очищающая сила душевных гроз



ИСТОРИЯ В ЛИЦАХ

- 16 | В. Котыхов. **Украшение русского балета.** Матильда Кшесинская 1872–2022



ПРЕМЬЕРЫ

- 22 | **Уральский сказ. Хозяйка Медной горы:**
- 23 | Р. Володченков. **Новый балетный сказ**
- 24 | П. Яценков. **Сюжетный спектакль – новое направление в народном танце**
- 27 | В. Майнице, О. Розанова. **«Уральский сказ» балетмейстера Уральского**



ГАСТРОЛИ

- 28 | А. Смирнова. **Блеск уральских самоцветов.** Большие гастроли Пермского балета



ФЕСТИВАЛИ

- 32 | А. Ельцова. **Русские Сезоны РАМТ**

ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ

36 | Т. Вольфович. **Последний штрих сезона**

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» ПОЗДРАВЛЯЕТ

39 | **90-летний юбилей Игоря Ступникова**

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ



40 | **Год культурного наследия народов России**

Тамара Пуртова о событиях Года

42 | Т. Вольфович, Н. Мохина. **Ларец народной мудрости**

46 | **Афиша программы «Мы – Россия»**

ИНФОРМ-БАЛЕТ

47 | **Лаборатории Лавровских открыли хореографическое училище-колледж**

47 | **VII Фестиваль музыкальных театров России «ВИДЕТЬ МУЗЫКУ»**

49 | **Большой театр**
Открытие 247 театрального сезона

50 | **X Фестиваль балета в Кремле**

52 | **In Memoriam: Николаю Фадеечеву и Ольге Лепешинской**

КАФЕДРА

54 | А. Соколов-Каминский. **Становление высшего хореографического образования.** К юбилею кафедры хореографии Санкт-Петербургской консерватории

58 | О. Николайчук. **Современная тенденция увеличения занятости в репертуаре «контемпорари» среди артистов балета демиклассического и демихарактерного амплуа**

60 | Г. Варакина. **Роль сценографии в формировании Русского балета Сергея Дягилева**

62 | Наши авторы – 2022

64 | Post Scriptum

Над номером работали:

Редактор, ответственный за выпуск номера
Н.Е. МОХИНА

Редактор
Т.В. ВОЛЬФОВИЧ

Дизайн
Н.Е. МОХИНА

Верстка и предпечатная подготовка
Е.В. ЗИНОВЬЕВА

Техническая редакция
Э.И. ВАСИЛЬЕВА

Корректор
М.И. БАСАРГИНА

Координатор редакции
Т.В. ШЕВКОВА

Администратор
А.О. КОРЕЛИН

Адрес редакции:

105120, Москва,
4-й Сыромятинский переулок,
д. 1, стр. 1.
Тел.: +7 (495) 646 43 32
E-mail: balletmagazine@mail.ru

Отпечатано в типографии:

«Подольская фабрика офсетной печати»
Адрес: 142100,
Московская область,
г. Подольск, Революционный
проспект, д. 80/42
Номер заказа 04125-22
Тираж 1000 экз.
Свободная цена

Журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидатов и докторов наук.

На первой странице обложки
Матильда Кшесинская
в costume Никии к балету
«Баядерка», ок. 1902





ЮБИЛЕИ



ЮБИЛЕИ



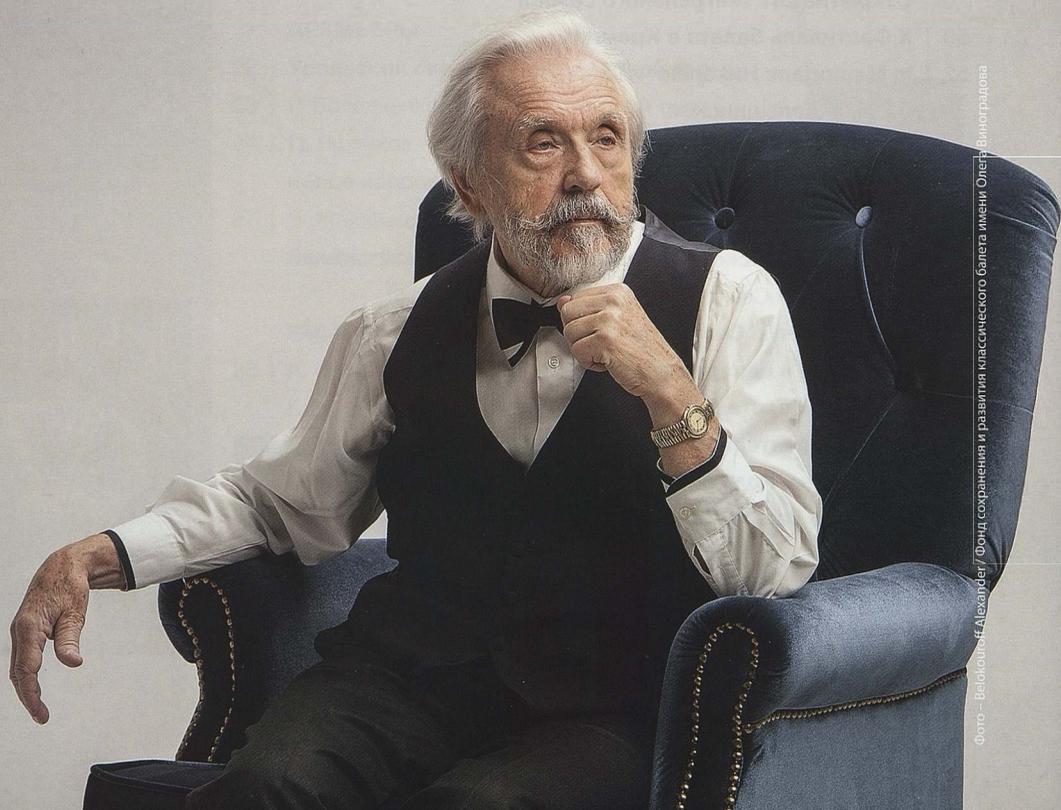
ОЛЕГ МИХАЙЛОВИЧ ВИНОГРАДОВ

1 АВГУСТА ПРАЗДНОВАЛ СВОЙ ЮБИЛЕЙ НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР, ТРИЖДЫ ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ РФ, ДВАЖДЫ – ПРЕМИЙ ИМЕНИ М.И. ПЕТИПА ПАРИЖСКОЙ АКАДЕМИИ ТАНЦА (1980, 1983), ПРЕМИИ ФРАНЦУЗСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ «ЗОЛОТОЙ ЛЕВ» (1988) И ПРЕМИИ ЛОРЕНСА ОЛИВЬЕ (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1990), ЛАУРЕАТ ПРИЗА «ЗОЛОТАЯ ТАНЦОВЩИЦА ПИКАССО» (ЧИКАГО, 1987), КАВАЛЕР ОРДЕНОВ ЛЕНИНА (СССР, 1987) И ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ (ФРАНЦИЯ, 1990) – ОЛЕГ МИХАЙЛОВИЧ ВИНОГРАДОВ. ЕМУ ИСПОЛНИЛОСЬ 85 ЛЕТ.

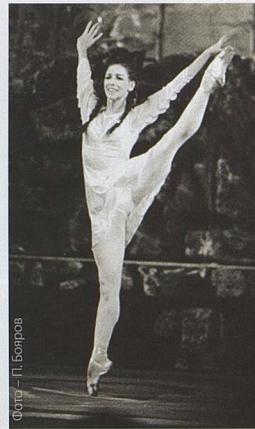
В СВОЙ ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ А. СПЕНДИАРЯНА В ЕРЕВАНЕ ОН ПРЕДСТАВИЛ ПРЕМЬЕРУ БАЛЕТА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» НА МУЗЫКУ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА.

В ДЕНЬ ЮБИЛЕЯ ЗНАМЕНИТОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА НА ТЕЛЕКАНАЛЕ «РОССИЯ–КУЛЬТУРА» СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «МОНОЛОГ БАЛЕТМЕЙСТЕРА», В КОТОРОМ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА ОЛЕГ ВИНОГРАДОВ РАССКАЗЫВАЕТ О СВОЕЙ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ, НАЧИНАЯ С РАННЕГО ДЕТСТВА ДО СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ. А 6 АВГУСТА В ЭФИРЕ ПРОШЕЛ АВТОРСКИЙ БАЛЕТ АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО «РЕВИЗОР» В ПОСТАНОВКЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ С. КИРОВА. ХОРЕОГРАФИЯ ОЛЕГА ВИНОГРАДОВА. В ГЛАВНЫХ ПАРТИЯХ: ВАДИМ ГУЛЯЕВ, НИКОЛАЙ КОВМИР, НИНЕЛЬ КУРГАПКИНА, НАТАЛЬЯ БОЛЬШАКОВА (ЗАПИСЬ 1984 г.).

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» ПОЗДРАВЛЯЕТ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ЮБИЛЯРА!



БАЛЕТМЕЙСТЕР, ХУДОЖНИК, ПЕДАГОГ



Слева направо:

После премьеры балета М. Кажлаева «Горянка» с Расулом Гамзатовым и артистками балета в Кировском театре. 1968.
Наталья Макарова – Асият. «Горянка». 1968

...Высоко в небо уходят горы Дагестана. Цепляясь за острые скалы, карабкаются вверх кустарники, ползут травы. Словно птичье гнездо, прилепился к утесам аул, где живут гордые и сильные люди. Об их жизни повествовал балет «Горянка», поставленный на музыку Мурада Кажлаева на сцене Ленинградского Театра оперы и балета имени С.М. Кирова хореографом Олегом Виноградовым весной 1968. Всегда ищущий новые и неизведанные пути в искусстве танца, молодой балетмейстер – а в ту пору ему было чуть за тридцать – остался верен себе и на этот раз.

Новый балет отличался стремлением средствами яркого, действенного танца рассказать о судьбе Асият, девушки, смело нарушившей жестокие законы адата и отказавшейся выйти замуж за нелюбимого. Хореография лучших эпизодов спектакля, метафоричная по сути, вызвала ассоциации, приводила к широкому обобщениям; средствами танца раскрывались характеры, взаимоотношения героев, судьбы людей.

Один из излюбленных приемов Виноградова-хореографа – симфонизация танца – ярко проявился в этом балете, укрупняя отдельные фрагменты спектакля, делая их поистине живописными полотнами: картина свадебного шествия, насыщенная приемами национального фольклора, принадлежала к лучшим находкам балетмейстера.

...Медленно начинали свою тему «черные рыцари», к ним присоединялись сваты, друзья жениха и невесты, светлыми всплесками одежд прорезали полотно грациозные фигуры женщин, шествие двигалось, росло, как росла и музыкальная

тема, где в ритме иступленного «боле-ро» били барабаны, вскрикивали трубы; и вот на фоне трепещущего полотна, сотканного из фигур танцовщиков, появлялся Осман (Константин Заклинский) – жених, отвергнутый, вопреки законам адата, смелой и вольнолюбивой Асият (Алтынай Асылмуратова). Она, сорвав с себя свадебные украшения, убегает из родного аула. Конфликт очевиден, страсти накалены до предела, действие неизбежно катится к трагической развязке...

Спектакль имел большой успех, как в Ленинграде, так и на гастролях театра в Дагестане и Москве. «Горянка» возобновлялась в Кировском театре дважды (1970, 1973), а в 1984 году, там же, Виноградов показал новый двухактный вариант балета, назвав его именем героини «Асият». В разные годы многие танцовщики с радостью и творческим пылом исполняли партии в балете: превосходил был Осман Валерия Панова, ярко и очень индивидуально решал этот характер Вадим Гуляев; тонким лиризмом наполнили образ Асият Габриэла Комлева и Елена Евтева; в партии Юноши, плененного душевной красотой Асият, выступили Фарук Рузиматов, Евгений Нефф и Михаил Барышников.

ГОТОВЯСЬ К ПОСТАНОВКЕ БАЛЕТА, Я СО СПЕЦИАЛЬНОЙ ЭКСПЕДИЦИЕЙ ОБЪЕЗДИЛ И ОБХОДИЛ БУКВАЛЬНО ВСЬ ДАГЕСТАН. ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ЭТОГО ОСТАЛИСЬ НА ДОЛГИЕ ГОДЫ. ДАГЕСТАН – МОРЕ МУЗЫКИ, РИТМОВ, ПЛАСТИКИ. РЕДКО ГДЕ МОЖНО ВСТРЕТИТЬ ТАКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ И БОГАТСТВО ТАНЦЕВ, КАК В ЭТОЙ РЕСПУБЛИКЕ. ТАНЕЦ ДЛЯ ГОРЦЕВ – НАСУЩНАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ, ПОТРЕБНОСТЬ. ...ГОРЦЫ ОЧЕНЬ ИСКРЕННИ В ТАНЦАХ, ОНИ ОТДАЮТСЯ СТИХИИ ДВИЖЕНИЙ ЦЕЛИКОМ. А КАКАЯ СЛОЖНОСТЬ И ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТЬ ДВИЖЕНИЙ, КАКОЕ БОГАТСТВО СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ!

Олег Виноградов



«Горянка» явилась далеко не первым опусом балетмейстера: за его плечами был значительный опыт, в его послужном списке уже числился ряд балетов, о которых немало писали и спорили. Выпускник Ленинградского хореографического училища (класс А.И. Пушкина), Виноградов начал свой творческий путь в Новосибирске, в городе, на первый взгляд, «небалетном». Но это лишь на первый взгляд. В 60-е годы Новосибирск мог (как может и ныне) гордиться не только замечательными коллективами ученых и геологов, но и замечательной балетной труппой, выпестованной ленинградским мастером танца и хореографом, профессором Петром Андреевичем Гусевым. Человек широкого кругозора, волевого организатор, П.А. Гусев умело воспитывал молодежь, предоставляя ей счастливую возможность для самораскрытия. Виноградову повезло: неукротимое желание самостоятельно творить не натолкнулось на равнодушно-вежливое безразличие главного балетмейстера театра, а, напротив, получило всяческую поддержку.

Спектаклем-первенцем Виноградова стала «Золушка» на музыку С.С. Прокофьева. Первая проба пера начинающего балетмейстера и сложная по своей художественной глубине музыка тончайшего из композиторов-стилистов нашего времени! В этой «завязке» видели определенную долю риска, известную дерзость и напористую волю балетмейстера. «Золушка» принесла Виноградову победу и заслуженный успех. Родился балет о становлении человеческой души, постигающей мир во всем многообразии его красок, не всегда, увы, безмятежно-радужных, порою мрачных. В балете звучала никогда не умолкающая тема столкновения бездуховности и мещанства с идеалами красоты и добра. Возвышенно и торжественно «читались» многие эпизоды спектакля – просветленная сюита в белом, устремленный вывесь бег, почти полет Принца, удивительно прозрачные, чистые по структуре вариации Золушки.

Олег Виноградов на репетиции в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М. Кирова (сейчас – Мариинский), 1969;

С Галиной Улановой. Большой театр. Москва, 1980;

С Владимиром Васильевым, Ириной Колпаковой и Роланом Пети в Кировском театре.1979;

Олег Виноградов – художественный руководитель Кировской академии балета (Universal Ballet Academy) в США, 1990-е. ???

На странице справа:

Сцены из балета «Ромео и Джульетта». Новосибирский театр оперы и балета.

Джульетта – Лидия Крупнина, Ромео – Никита Долгушин. 1965;

Олег Виноградов на премьере балета «Ромео и Джульетта» в НОВАТЕ. Сентябрь 2016

Этот логичный и продуманный спектакль Виноградов строил так, что мысль по ходу действия набирала силу, характеры углублялись, идея старинной сказки не модернизировалась, но подтекст – вечный смысл притчи – звучал очень современно.

Всего лишь через год состоялась новая встреча Виноградова с музыкой Прокофьева. На сей раз это был балет «Ромео и Джульетта». У каждого столетия – свой Шекспир, у каждого поколения – свое восприятие великого драматурга, свое к нему отношение. Балетный театр смело взял на себя роль интерпретатора шекспировских творений, переводя на язык пластики, жеста и танца высокие мысли и философские раздумья автора. Трагедия Шекспира и музыка Прокофьева – удивительное сочетание, допускающее разнообразие интерпретаций и прочтений.

В СПЕКТАКЛЕ БЫЛО ОЩУЩЕНИЕ БЛАГОРОДНОЙ ВОЗВЫШЕННОСТИ, ГОТИЧЕСКОЙ СТАРИНЫ, НЕМНОГО ДАВЯЩЕЙ, УГРОЖАЮЩЕЙ. ВСЕ СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ БЫЛИ ОЧЕНЬ СТИЛЬНО ПОСТАВЛЕННЫ.

*Людия Крупенина,
народная артистка СССР*

...Поднимается занавес. Во мрак погружена сцена. Лишь крошечный светильник мерцает в центре подмостков. Сходятся актеры – юноши и девушки, хрупкие фигуры, затянутые в белоснежные трико. Первые звуки увертюры, и из плоти кордебалета выходят Ромео и Джульетта. Действие началось: печальную историю зрителям поведают лицедеи, которые, как и во времена принца Гамлета, привыкли разыгрывать перед публикой сюжеты трагические, комические и пасторальные. Виноградов активно развивает действие, не допускает ни мгновения пустоты или «простоя», вся музыкальная партитура отдана танцу. Виноградов мыслит хореографическими категориями, в его лексике пантомима занимает минимальное место,

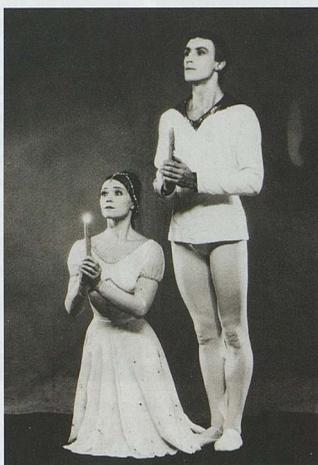
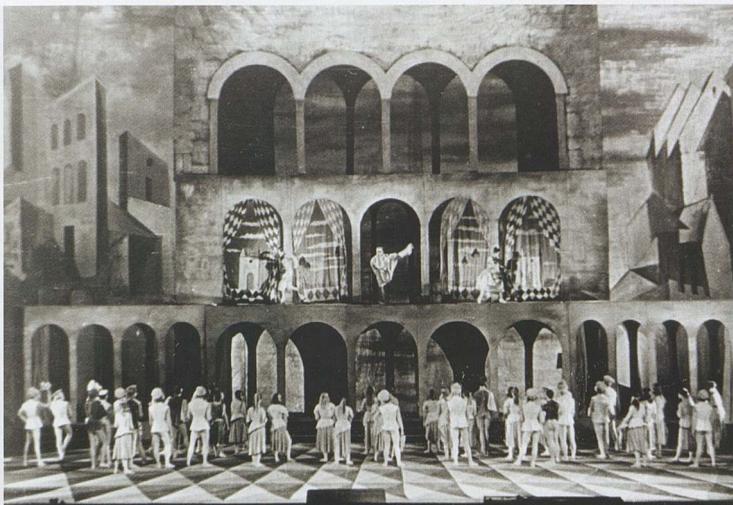




Фото – Фонд сохранения и развития классического балета имени О.Виноградова

Сцены из балета Б.Тищенко «Ярославна» (Хореографические размышления в 3-х действиях по мотивам «Слово о полку Игореве»). Автор либретто, балетмейстер, постановщик и художник – Олег Виноградов, режиссер – Юрий Любимов. Ленинградский Малый театр оперы и балета. 1974.

все отдано действенному танцу. Балет насыщен образами-символами: подобно распятию застывает в свой смертный час Меркуцио; вниз головой повисает Тибальд, сраженный ударом Ромео; навсегда разделяет мчащихся в полетном бере Ромео и Джульетту стена людей в масках.

Погибают герои, мерцающий светильник освещает место, где только что разыгралась трагедия. Сюда, к месту гибели героев, снова выходят юноши и девушки, одетые в белоснежные трико, танцовщики, так выразительно поведавшие нам о печальной повести далеких времен. Новое поколение зажигает светильники любви и верности, словно давая клятву противостоять мраку и насилию.

Жанр комического балета – один из старейших в хореографии. Его кажущиеся легкость и бравадность таят в себе

РАБОТА С ТАКИМ КОРИФЕЕМ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА КАК ОЛЕГ МИХАЙЛОВИЧ ВИНОГРАДОВ – ЭТО СОБЫТИЕ, КОТОРОЕ ОСТАНЕТСЯ В ПАМЯТИ НАВСЕГДА. ЗНАЯ ТРАДИЦИИ И СЛЕДУЯ ИМ, ОН УМУДРЕЯЕТСЯ БЫТЬ НОВАТОРОМ. ЕГО БАЛЕТ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА», КОТОРОМУ УЖЕ БОЛЬШЕ 50 ЛЕТ, НИКОГДА НЕ ПОТЕРЯЛ АКТУАЛЬНОСТЬ.

*Дмитрий Юровский,
музыкальный руководитель
и главный дирижёр НОВАТА.*

балетмейстер пользовался приемом акварели, нигде не сгущая красок, его метод – легкая шутка, веселая улыбка, мягкая ирония.

Изобретательность Виноградова особенно сказывалась в дуэтном танце, где каждый дуэт Лизы и Колена –

подводные рифы, о которые неопытный балетмейстер порой разбивает корабль своих замыслов. Обращаясь к балету «Тщетная предосторожность» на музыку Луи Герольда, Виноградов заново сочинил «текст» балета, рассказав веселую историю о юных влюбленных Лизе и Колене. Вкус и мастерство Виноградова сказались, прежде всего, в безупречном воспроизведении эпохи, он внимательно отобрал нужные краски из многоцветья классического танца, создав свою гамму, свой стиль. Балетмейстер пользовался приемом акварели, нигде не сгущая красок, его метод – легкая шутка, веселая улыбка, мягкая ирония.

законченный, отточенный номер, несущий свой подтекст. Характерный танец занимал небольшое место в спектакле, но «Саботеры», поставленные с фантазией и юмором, достойно продолжили традиции хореографов в области народного танца.

В 1973 году Виноградов становится главным балетмейстером Ленинградского Малого театра. За четыре сезона работы в этой труппе он создал самые разнообразие по жанру и стилю балеты: «Коппелию» Л. Делиба, «Ярослану» Б. Тищенко, «Педагогическую поэму» В. Лебедева.

Для «Коппелии» хореограф сочинил новую танцевальную партию, разнообразную по стилистическим и ритмическим краскам и лишь до известной степени стилизованную «под старину». Изобретательно были поставлены характерные танцы – вальс, мазурка, галоп, вариации подмастерьев.

Балет «Ярославна» авторы назвали «хореографическим размышлением в трех действиях по мотивам «Слова о полку Игореве», замечательного литературного памятника XII века, прочитанного глазами современных художников. Балетмейстер строит спектакль как коллективное, хоровое действие, в котором голоса Игоря и Ярославны становятся камертонами всего представления. Среди находок хореографа – образ половецкой конницы, войска-массы, исполняемого женским кордебалетом на пунтах. Основой балета «Педагогическая поэма» послужило известное произведение А. Макаренки. Пластический язык балета, образный и метафоричный, позволил авторам создать сцены с подлинно патетическим звучанием.

В 1977 году Олег Виноградов становится главным балетмейстером Театра оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне Мариинского). За двадцать лет руководства прославленной труппой, балетмейстер поставил немало спектаклей, среди них – «Фея Рондских гор» на музыку Грига, «Броненосец

Потемкин» А. Чайковского, «Витязь в тигровой шкуре» А. Мачавариани, «Петрушка» И. Стравинского.

Особое место в послужном списке Виноградова занимает балет «Ревизор» на музыку А. Чайковского. Это была «хореографическая транскрипция» бессмертной гоголевской комедии. Замысел, казавшийся поначалу чрезвычайно экспериментальным, нашел разрешение в спектакле смелом, полном при этом глубокого уважения к системе

мыслей и сатирическим обобщениям великого драматурга. Хореографический язык балета разнохарактерен: виртуозный классический танец соседствует с пародией на него, свободная пантомима сменяется остроумными танцевальными «фразами». Удачной была сюита вранья Хлестакова, где танцевали и «тысяча курьеров», и «брат Пушкин». Знакомство Городничего с Хлестаковым происходило без музыки, под интонационно разработанным кашлем персонажей: начальственный – одного, жалобно хвастливый – другого. Уморительно звучал «дуть» мечтающей за пианино Марьи Антоновны с являющимся в ее воображении ангелоподобным (даже с крылышками) Хлестаковым. Балет имел огромный успех и у зрителей, и у критики.

Много сил в годы руководства труппой отдал Виноградов работе по сохранению и реставрации классического репертуара. По его инициативе в репертуар труппы вошли балеты А. Бурнонвилля «Сильфида» и «Неаполь», а также классические шедевры XX века балетмейстеров Р. Пети, Дж. Балanchина, Дж. Роббинса, Э. Тюдора.

Несмотря на возраст Олег Виноградов и сегодня полон сил: встречи с молодыми хореографами, семинары, консультации, творческие вечера. Один из виднейших отечественных хореографов, он по достоинству занимает видное место в истории российского балета.

Олег Виноградов

САМОЙ ВАЖНОЙ МОЕЙ РАБОТОЙ В ЛЕНИНГРАДСКОМ МАЛОМ ТЕАТРЕ СТАЛ БАЛЕТ «ЯРОСЛАВНА», КОТОРЫЙ ЗАНИМАЕТ В МОЕЙ ЖИЗНИ ОСОБОЕ МЕСТО. ОН СТАЛ КУЛЬМИНАЦИЕЙ МОЕГО ТВОРЧЕСТВА.

Я ВСЕГДА ЗАНИМАЛСЯ ПОИСКОМ НОВЫХ ТЕМ В БАЛЕТЕ. ИЗ ТРИНАДЦАТИ ПОСТАВЛЕННЫХ МНОЮ СПЕКТАКЛЕЙ... ВОСЕМЬ СОЗДАНЫ НА НОВЫЕ ДЛЯ БАЛЕТА СЮЖЕТЫ, НИКОГДА ПРЕЖДЕ НЕ ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ В ХОРЕОГРАФИИ. КОГДА Я НАЧАЛ РАБОТАТЬ НАД БАЛЕТОМ «РЕВИЗОР», ТО НИКАК НЕ МОГ ПОНЯТЬ, ПОЧЕМУ К ЭТОМУ ГЕНИАЛЬНОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ ДО СИХ ПОР НЕ ОБРАЩАЛСЯ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР. ПОТОМ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ (А РАБОТАЛ Я НАД «РЕВИЗОРОМ» ОДИННАДЦАТЬ ЛЕТ) Я ПОНЯЛ, В ЧЕМ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ ОСНОВНАЯ СЛОЖНОСТЬ «ПЕРЕВОДА» КОМЕДИИ ГОГОЛЯ НА ЯЗЫК ТАНЦА... ГЕНИАЛЬНОСТЬ «РЕВИЗОРА» ПРЕЖДЕ ВСЕГО ЗАКЛЮЧЕНА В САМОМ ГОГОЛЕВСКОМ ТЕКСТЕ, В ЯЗЫКЕ, А В БАЛЕТЕ МЫ КАК РАЗ ЛИШЕНЫ ЭТОГО САМОГО ГЛАВНОГО КОМПОНЕНТА.

Олег Виноградов

Игорь СТУПНИКОВ

Олег Михайлович ВИНОГРАДОВ (Из интервью ТАСС, 2022):

У МЕНЯ БЫЛА НЕОБЫКНОВЕННО НАСЫЩЕННАЯ, ИНТЕРЕСНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ. БОЛЕЕ 60 ЛЕТ Я ОДЕРЖИМ ЛЮБОВЬЮ К БАЛЕТУ И НЕ ХОЧУ «ЛЕЧИТЬСЯ» ДО СИХ ПОР. ПО БОЛЬШОМУ СЧЕТУ МНЕ НИКОГДА СЕРЬЕЗНО НЕ МЕШАЛО, И ДО СИХ ПОР МНЕ НИКТО НЕ МЕШАЕТ.

Я СЧАСТЛИВ ТЕМ, ЧТО ЖИВУ В РОССИИ, И, КОНЕЧНО, ЛЮБЛЮ РОДНОЙ ПЕТЕРБУРГ, БЛАГОДАРЯ КОТОРОМУ Я СОСТОЯЛСЯ. ВСЯ ЕГО КРАСОТА И ВЕЛИЧИЕ ПОВЛИЯЛИ НА МОЕ СТАНОВЛЕНИЕ КАК ЛИЧНОСТИ. ОТРАЗИЛИСЬ НА МОЕМ ОТНОШЕНИИ К ПРОФЕССИИ. МЕНЯ ВОСПИТЫВАЛА АРХИТЕКТУРА ЭТОГО ГОРОДА – ЭТИ ПЕРСПЕКТИВЫ, ПЛАНИРОВКА, ВСЯ ЭТА ПРОДУМАННОСТЬ.

ПОДВОДЯ ИТОГИ И АНАЛИЗИРУЯ, ЧТО БЫЛО И ЧЕГО НЕ БЫЛО, – КОНЕЧНО, Я ПРИЗНАЮ, ЧТО МОГ БЫ СДЕЛАТЬ ГОРАЗДО БОЛЬШЕ. ХОТЯ И В ЭТИ 15 ЛЕТ ОТНОСИТЕЛЬНОГО БЕЗДЕЙСТВИЯ Я НЕ СИДЕЛ БЕЗ ДЕЛА – РАБОТАЛ, СТАВИЛ СПЕКТАКЛИ, ВОЗРОЖДАЛ ТРУППУ КОНСЕРВАТОРИИ И, СЛАВА БОГУ, ДО СИХ ПОР РАБОТАЮ НА КАФЕДРЕ ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА ПРОФСОЮЗОВ. НО ДЛЯ МЕНЯ ЭТО ОЧЕНЬ МАЛО.

СПАСИБО ВСЕМ, КТО МНЕ ПОМОГАЛ.



ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ – ЯРКАЯ СТРАНИЦА
В ИСТОРИИ ИСКУССТВА, ЭПОХА В РАЗВИТИИ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ БЕЛОРУССИИ.
ЕГО ТВОРЧЕСТВО НА МИНСКОЙ СЦЕНЕ ПОЧТИ
ЧЕТЫРЕ ДЕСЯТКА ЛЕТ ПО ПРАВУ НАЗЫВАЮТ
«ЗОЛОТЫМ ВЕК» БЕЛОРУССКОГО БАЛЕТА.

ИМЕННО С ПОСТАНОВОК ЕЛИЗАРЬЕВА
О БЕЛОРУССКОМ БАЛЕТЕ ЗАГОВОРИЛИ
КАК О НАСТОЯЩЕМ ЯВЛЕНИИ КУЛЬТУРЫ.
ВАЛЕНТИНУ НИКОЛАЕВИЧУ УДАЛОСЬ
СОЗДАТЬ ЦЕЛУЮ ГАЛЕРЕЮ НЕЗАБЫВАЕМЫХ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
И МНОЖЕСТВО ЯРКИХ ОБРАЗОВ –
БОЛЕЕ 20 СПЕКТАКЛЕЙ В БЕЛАРУСИИ
И НЕ МЕНЬШЕ ЗА РУБЕЖОМ.
ЗА ЕГО СПИНОЙ – ДЕСЯТКИ ВОСПИТАННЫХ
БЛЕСТЯЩИХ АРТИСТОВ И БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ.

ОН – ПРОФЕССОР БЕЛОРУССКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ,
ЧЛЕН СОВЕТА ЕВРОПЫ ПО КУЛЬТУРЕ,
АКАДЕМИК МЕЖДУНАРОДНОЙ СЛАВЯНСКОЙ
АКАДЕМИИ И ПЕТРОВСКОЙ АКАДЕМИИ
НАУКИ И ИСКУССТВ, ПОСТОЯННЫЙ ЧЛЕН
ЖЮРИ МНОГИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ БАЛЕТНЫХ
КОНКУРСОВ. ВАЛЕНТИН НИКОЛАЕВИЧ И
СЕГОДНЯ ПОЛОН ТВОРЧЕСКИХ ПЛАНОВ,
ЕГО НЕУЕМНАЯ ЭНЕРГИЯ ТРЕБУЕТ НОВЫХ
СВЕРШЕНИЙ,

А НА ВОПРОС, О ЧЕМ ЕЩЕ МЕЧТАЕТ МАСТЕР,
ОН ФИЛОСОФСКИ ОТВЕЧАЕТ: «Я ПРОЖИЛ
ДОЛГУЮ И ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНУЮ ЖИЗНЬ.

НАДЕЮСЬ, МНЕ ЕЩЕ УДАСТЯ
МНОГОЕ СДЕЛАТЬ ДЛЯ ИСКУССТВА.
ЕДИНСТВЕННОЕ, ЧТО Я ПРОШУ У САМОГО
ГЛАВНОГО ТВОРЦА, – ЭТО ВРЕМЯ».

С ПОЖЕЛАНИЯМИ ЗДОРОВЬЯ И НОВЫХ
ТВОРЧЕСКИХ УСПЕХОВ ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»
ПОЗДРАВЛЯЕТ ВЫДАЮЩЕГОСЯ БЕЛОРУССКОГО
ХОРЕОГРАФА, НАРОДНОГО АРТИСТА
БЕЛАРУСИ И СССР, БАЛЕТМЕЙСТЕРА,
ХОРЕОГРАФА, ПЕДАГОГА, ХУДОЖЕСТВЕННОГО
РУКОВОДИТЕЛЯ НАЦИОНАЛЬНОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ
И БАЛЕТА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ ВАЛЕНТИНА
ЕЛИЗАРЬЕВА С 75-ЛЕТНИМ ЮБИЛЕЕМ!

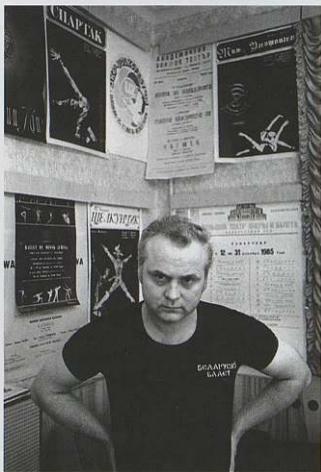
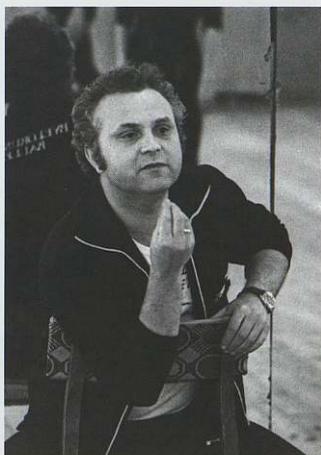
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ: ОЧИЩАЮЩАЯ СИЛА ДУШЕВНЫХ ГРОЗ

САМОЕ ЯСНОЕ, ЗАПОМИНАЮЩЕЕСЯ И ВАЖНОЕ В ИСКУССТВЕ ЕСТЬ ЕГО ВОЗНИКНОВЕНИЕ, И ЛУЧШИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МИРА, ПОВЕСТВУЯ О НАИРАЗЛИЧНЕЙШЕМ, НА САМОМ ДЕЛЕ ПОВЕСТВУЮТ О СВОЕМ РОЖДЕНИИ.

Борис Пастернак. «Охранная грамота»

Валентин Елизарьев появился на свет 30 октября 1947 года, когда бакинское солнце уже не жгло многоязыких горожан своими лучами, но ярко светило, укутывая улицы листвой «бархатной» золотой осени. Прошло несколько лет, и вот, миновав безмятежное детство, Валек впервые осознанно ощутил тягу к прекрасному. Реализовать ее удалось в Детском народном театре балета при Бакинском доме офицеров. Удача! Одаренный воспитанник Льва Леонова заслужил право исполнить роль Принца в балете «Золушка» и вполне оправдал доверие. Мальчишеский успех побудил продолжить путь балетного творчества уже в стенах Бакинского хореографического училища, а затем в прославленном ленинградском учебном заведении имени Агриппины Вагановой (сейчас Академия Русского балета). Впрочем, тот детский Принц остался единственным в балетной карьере Елизарьева. В классе Геннадия Селюцкого были собраны ученики, которые по комплекции не вполне отражали представления о *danseur noble*. Но были у Елизарьева другие важные достоинства: умение впитать замечания педагога, проанализировать, чтобы осмысленно и музыкально исполнить заданную педагогом комбинацию. Одним словом, в Елизарьеве благостным образом сочетались и впоследствии проявились в творчестве впечатления родного города – яркого, ароматного, пряного, колоритного» Баку и архитектурно-культурная симфония невской Венеции, сформировавшей его как незаурядную творческую личность.

Танцевать в Кировском (опять Мариинском) театре Елизарьев не мечтал, да и травма плечевого сустава, полученная на уроке дуэтного танца, не сулила ничего хорошего. В выпускной характеристике отразили: «Имеет легкий хороший прыжок,



может исполнять партии гротескового плана. Умен. Хорошо учился. Не всегда сдерживает себя, но умеет понять свои ошибки».

Тяга к балетному сочинительству проявилась у Елизарьева давно, он даже ставил для своих сокурсников. Потому, узнав о наборе Игорем Бельским курса на балетмейстерском отделении Ленинградской консерватории, раздумывать не стал.

Отзываясь о творчестве Бельского и Юрия Григоровича, юбиляр говорит как о создателях «прорыва», авторах «нового хореографического мышления». Однако и самому Елизарьеву этот эпитет присущ в полной мере. В своих спектаклях он проявил себя приверженцем балетного симфонизма, мощной режиссуры и выразительной образности. Как известно, «научить быть хореографом невозможно», состоять в профессии лишь те, у кого есть призвание и талант. Призвание и талант Елизарьева обнаружилась рано. Еще будучи студентом, на Всесоюзном конкурсе балетмейстеров 1972 года он стал победителем. Тогда-то его и заметил министр культуры Белорусской ССР Юрий Михневич. Когда же через два года Валентин получил диплом, его сразу пригласили в Минск познакомиться с труппой.

Подлинный балетмейстер должен подобно архитектору воздвигнуть собственный хореографический мир. В 1973 году, став в белорусском Большом театре самым молодым главным балетмейстером на просторах СССР, Елизарьев принял за формирование оригинального репертуара – читай: «строительство авторского театра». Это отнюдь не означало уход от классического наследия, но главным образом выразилось развитием новой эстетики в традициях академического искусства.

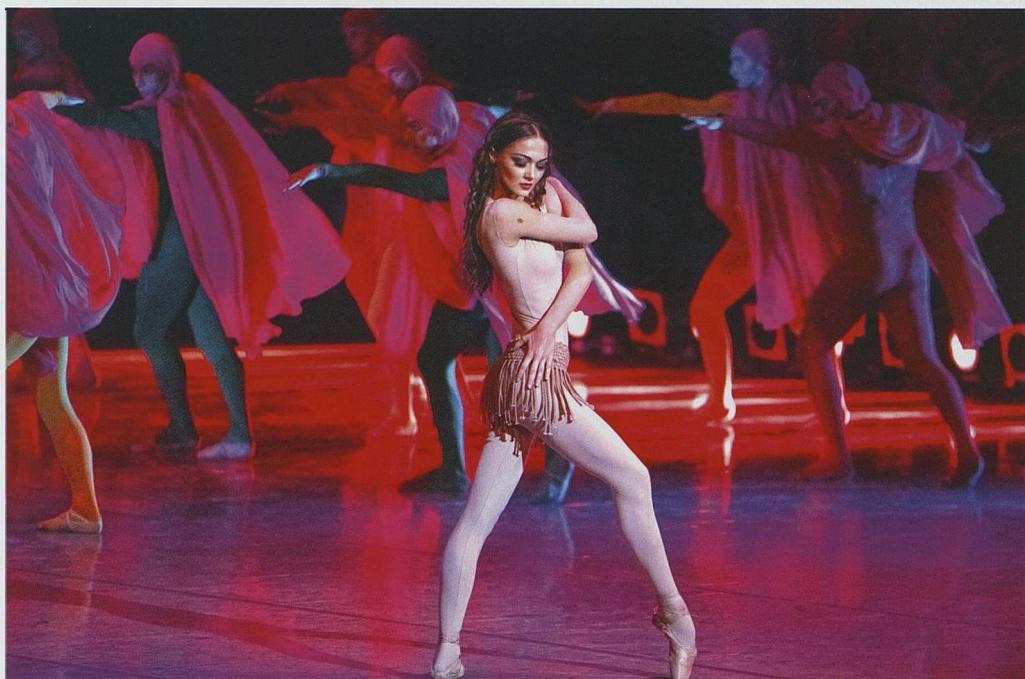
Главный балетмейстер ГАБТ БССР. 1981 (вверху), 1985 (внизу).

(Слева на странице) Художественный руководитель Большого театра оперы и балета Республики Беларусь. 2018



На репетиции балета «Весна священная» с артистами Большого театра Белоруси. 1986. (вверху)

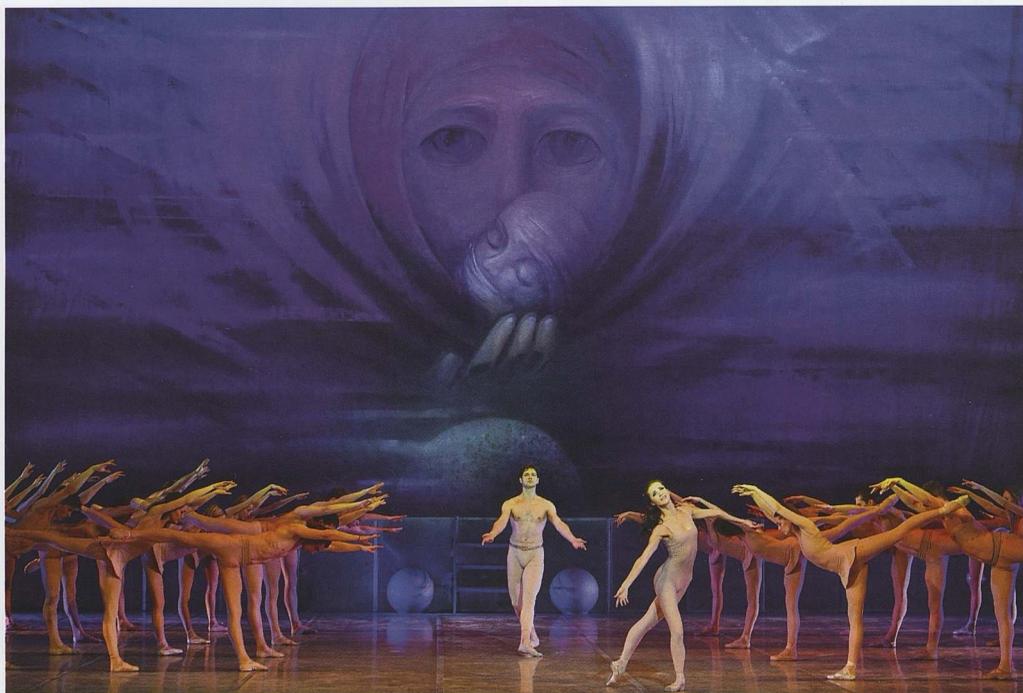
На репетиции с Ниной Ананишвили. В 1988 Валентин Елизарьев по просьбе Юрия Григоровича поставил номер «Настроения» на Нину Ананишвили и Андриса Лиепу для участия в конкурсе, который проходил в Джексоне (США). Они получили Гран-при.



Сцены из балетов:

А. Мдивани «Страсти» («Рогнеда»), Рогнеда – Инесса Душкевич, Владимир – Вениамин Захаров, Ярополк – Владимир Долгих. 1995.

Ж. Бизе – Р. Щедрин «Кармен-сюита» (восстановление). Кармен – Людмила Уланцева. 2019



Сцены из балетов:

А. Петров «Сотворение мира» (новая авторская редакция). 2019;

А. Хачатурян «Спартак» (вторая редакция). 2017.

Справа на странице: На поклонах после премьеры балета А. Хачатуряна «Спартак» (вторая редакция). 2017

Не случайно Елизарьева приглашали ставить спектакли в Мариинском и Большом театре СССР, московском Классическом балете. Его творческий потенциал балетмейстера-постановщика оценили в Египте, Польше, Турции, Югославии, Японии.

Когда-то Бельский напутствовал своих студентов: «Ребята, старайтесь свои лучшие мысли воплотить до 45 лет». Елизарьев выполнил завет мэтра. Его творческая галерея стремительно украшалась. Появилось более полутора десятков авторских балетов, среди которых такие масштабные, как «Кармен-сюита», «Сотворение мира», «Тиль Уленшпигель» (и «Легенда об Уленшпигеле»), «Спартак», «Щелкунчик», «Кармина Бурана», «Болеро», «Весна священная», «Страсти. Рогнеда» (композитор Андрей Мдивани), «Ромео и Джульетта», «Жар-птица». Елизарьев – автор камерных постановок, к числу которых отнесем «Бессмертие» Андрея Петрова, «Классическую симфонию» (муз. С. Прокофьева), «Адажието» (муз. Г. Малера), «Настроение» Р. Шедрина, уже не говоря о его редакциях классических балетов – «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Жизели», «Дон Кихота».

Свои балеты-шедевры Елизарьев создавал в сотворчестве с выдающимися художниками Евгением Лысыком, Эрнстом Гейдебрехтом и Вячеславом Окуневым. Произведения стали образчиками истинных чудес концентрации ума и фантазии. Приведу пару примеров. В «Ромео и Джульетте» мы сталкиваемся с хаосом душ. Персонафицированные силы рока не побеждены, кровавая жатва не завершена. Уродливые фигуры вновь, причудливо изламываясь, произрастают из земли, суля новые беды грядущим поколениям не только влюбленных. В «Тиле» земля опалена кострами инквизиции. Черная, она безжизненно разверзлась и вздыбилась. Из нее откуда-то выползают люди-тени – угнетенные и униженные. В образе Неле Елизарьев создал обобщенный образ, олицетворяющий женственность. В Кармен он исследует иную ипостась женской души – отвергающую любовь мужчины-собственника. А спутница Спартак Фригия видится символом победы непоколебимой стойкости духа и женской верности.

В «Спартаке» Елизарьев ни на йоту не копировал великий спектакль Григоровича. Его помпезный Рим – по сути, колосс на глиняных ногах. Перед зрителями проносится вихрь человеческих судеб, возникают рельефные человеческие харак-

теры. В Реквиеме умирающий Спартак бессильно обмякает. А над мертвым полем боя – уподобленная Нике Самофракийской – белокрылым ангелом парит Фригия.

Образы елизарьевских балетов воспитали целую плеяду замечательных белорусских танцовщиков: лиричную Людмилу Бржозовскую и разнопланового Юрия Трояна, интеллектуально-тонкого Александра Мартынова, колоритного Виктора Саркисяна и нежную Ольгу Лаппо, техничную Нину Павлову и хрупкую Нателлу Дадишкилиани. Памятные образы созданы мужественным Владимиром Комковым, академичной Татьяной Ершовой, великолепным Владимиром Долгих и ярким Сергеем Пестехиным. Труппу украсили эффектный Александр Курков, экспрессивная Татьяна Шеметовец, изысканная Екатерина Фадеева и темпераментный Вениамин Захаров. Незабываемы спектакли с участием удивительно одухотворенной Инессы Душкевич, искрометного Владимира Иванова и рафинированного Александра Фурмана. Это лучшие представители белорусского балета. А разве перечислишь хотя бы одних только грандов и грандесс великого балетного воинства Рыцаря танца (номинация приза «Душа танца» журнала «Балет» – *прим. ред.*) Валентина Елизарьева? Все они благодарно признают, что профессионально состоялись именно под его влиянием.

Елизарьев авторитарный руководитель. Да и может ли быть иначе, при том, что балетный худрук уважает и любит своих артистов, прислушивается к ним? Как неуспокоенный художник, Елизарьев испытывает гнет внутренних противоречий, сомнений. Он – самоед, требовательный к себе и коллегам. Но в результате белорусский балет стал бесценным достоянием культуры Республики, получил международное признание. Сегодня обладатель приза Benois de la danse, бесчисленных правительственных и профессиональных наград многих стран, Валентин Николаевич осуществляет свою деятельность уже в качестве художественного руководителя всего огромного коллектива Большого театра Республики Беларусь. А непосредственно в балетной труппе все новые поколения танцовщиков по-прежнему черпают вдохновение, приникая к его фантастическому миру – глубокому, как античная трагедия, и поэтичному, как народный эпос.

Александр МАКЦОВ

Фото из личного архива В.Н. ЕЛИЗАРЬЕВА



УКРАШЕНИЕ РУССКОГО БАЛЕТА

МАТИЛЬДА КШЕСИНСКАЯ 1872–2022

31 АВГУСТА 2022 ИСПОЛНИЛОСЬ 150 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЗАСЛУЖЕННОЙ АРТИСТКИ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ МАТИЛЬДЫ КШЕСИНСКОЙ, ВОКРУГ ИМЕНИ КОТОРОЙ СТОЛЬКО СЛУХОВ И ЛЕГЕНД, ЧТО ЗА НИМИ СЛОЖНО РАЗГЛЯДЕТЬ, КАКОЙ ОНА БЫЛА НА САМОМ ДЕЛЕ. ОНА БЫЛА НЕ ТОЛЬКО ХОРОША СОБОЙ, НО И БЛЕСТЯЩАЯ, ВИРТУОЗНАЯ ТАНЦОВЩИЦА, КОТОРАЯ СМОГЛА СОСТАВИТЬ ДОСТОЙНУЮ КОНКУРЕНЦИЮ ИНОСТРАННЫМ БАЛЕРИНАМ. ОНА БЫЛА ПЕРВОЙ ИЗ РУССКИХ БАЛЕРИН, КОТОРОЙ БЫЛО ПОЗВОЛЕНО САМОСТОЯТЕЛЬНО ВЫБИРАТЬ СЕБЕ РЕПЕРТУАР. РАДИ НЕЕ ЦАРСТВЕННЫЕ ОСОБЫ ГОТОВЫ БЫЛИ НА РЫЦАРСКИЕ ПОДВИГИ И РИСКОВАЛИ СВОИМ ИМЕНЕМ И ЧЕСТЬЮ. МАТИЛЬДА ФЕЛИКСОВНА КШЕСИНСКАЯ ПРОЖИЛА ПОЧТИ 100 ЛЕТ И СКОНЧАЛАСЬ ЗА НЕСКОЛЬКО МЕСЯЦЕВ ДО ЮБИЛЕА. ОНА ПОХОРОНЕНА НА КЛАДБИЩЕ СЕНТ-ЖЕНЕВЬЕВ-ДЕ-БУА, НЕДАЛЕКО ОТ ПАРИЖА. ЕЕ ПОХОРОНИЛИ В МОГИЛЕ, ГДЕ ПОКОИЛИСЬ МУЖ И СЫН. НА ПАМЯТНИКЕ ВЫБИТА ЭПИТАФИЯ: «СВЕТЛЕЙШАЯ КНЯГИНЯ МАРИЯ ФЕЛИКСОВНА РОМАНОВСКАЯ-КРАСИНСКАЯ, ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ КШЕСИНСКАЯ».

Матильда Кшесинская была рождена для танца, театра и интриг. Она – prima Мариинского театра и приближенная к царской фамилии балерина. Сначала возлюбленная будущего императора Николая II, затем близкий друг двух великих князей – Сергея Михайловича и Андрея Владимировича (первый будет казнен в 1918 году в Алапаевске, второй станет мужем Кшесинской в эмиграции).

Матильда Феликсевна прожила свою жизнь так же ярко и эффектно, как крутила на сцене 32 фуэте. Она стала первой русской балериной, решившей повторить вслед за итальянкой Пьерини Леньяни балетный трюк – 32 фуэте. Современники писали, что Кшесинская, не сходя «с пятка», откручивала тридцать два фуэте. Зал взрывался аплодисментами, Кшесинская уходила за кулисы, а затем, выйдя на бис, исполняла еще двадцать восемь фуэте. Один из рецензентов отмечал: «Кшесинская оживляет сцену своим появлением и своей улыбкой, не исчезающей даже тогда, когда ногами приходится выводить узоры, граничащие если не с опасностью для жизни, то с возможностью вывернуть ногу».



В пору своих триумфов Матильда Феликсевна сама назначала даты своих спектаклей и всегда танцевала в разгар сезона. В остальное время она отдыхала, предаваясь развлечениям. Всегда веселая и смеющаяся, она любила приемы и карты. Но бессонные ночи ничуть не отражались на ее внешности, а о силе воли Кшесинской ходили легенды.

За месяц до появления на сцене Матильда Феликсевна полностью отдавалась работе, отказываясь от всех визитов и приемов. Она ложилась спать в десять часов вечера, взвешивалась каждое утро, соблюдала строжайшую диету. Перед спектаклем она лишь в полдень съедала легкий завтрак; в театр приезжала к шести, чтобы иметь в распоряжении два часа для экзерсиса и грима. Как-то балерина Тамара Карсавина во время репетиции удивилась, как лихорадочно блестят глаза Кшесинской. «О! – воскликнула Матильда, – я умираю от жажды! С самого утра у меня во рту не было ни капли воды, но я не могу себе позволить выпить хоть глоток до выступления».

Что до интриг, то и тут Матильда Феликсевна – первая. Однажды она вышла в спектакле в своем собственном костюме,



Слева направо, сверху вниз:
 Сванильда, «Копеллия». Ок. 1900; Аспиччия, «Дочь фараона». 1898;
 Эсмеральда, «Эсмеральда». 1899; Нирити, «Талисман». 1910.



Фото – Карл Булла

Матильда Кшесинская в большом зале своего особняка. 1915

хотя директор императорских театров князь Сергей Волконский отдал приказ выходить на сцену только в театральных костюмах, сшитых для данной роли по эскизам художника. На другой день, увидев себя в списке оштрафованных, Кшесинская возмутилась и бросилась за поддержкой к всемогущим покровителям. Через несколько дней появилось распоряжение министра двора, аннулирующее штраф. Но тут оскорбился князь Волконский, немедленно подавший в отставку. Отставка была принята.

Позже, в эмиграции Кшесинская встретилась с князем, и забыв о прежних распрях, они стали добрыми друзьями.

Отношения со зрителями у Матильды Феликсовны складывались по-разному. Если дорогие особы, сидевшие в первых рядах, приветствовали ее аплодисментами, то зритель верхних ярусов мог ее и освистать. «Плывала я на зрителей», – как-то бросила Матильда. А публика галерки, узнав о ее реплике, направила ей послание, где говорилось, «что им сверху плывать на Кшесинскую гораздо легче, чем ей на них».

Кшесинская порой отменяла спектакли, заранее подзревая, что ее могут оштрафовать. А причиной тому были все те же интриги Матильды: то отбирала выигрышные вариации у других танцовщиц, хотя созданы они были именно для них, то умоляла дирекцию не приглашать танцовщиц из Москвы, которые могут ей составить конкуренцию.

Однажды шел балет «Фиаметта», где танцевала балерина Кякшт. Публика хотела бисировать ее номер, но дирижер Дриго повел оркестр, не обращая внимания на аплодисмен-

ты, поскольку был выход Кшесинской. Зрители не успокоились и аплодировали так сильно, что Матильде пришлось остановиться, и Кякшт бисировала номер. Кшесинская обиделась и танцевала после этого без единой улыбки. Она отказалась выходить на вызовы и объявила, что в течение месяца не будет больше танцевать. Она даже сказала, что и этого балета не закончит, и пускай дают занавес. Еле-еле удалось ее уговорить закончить спектакль.

Описывая лондонский дебют балерины, выступавшей вместе с Вацлавом Нижинским в большом фрагменте «Лебединого озера», газета «Дейли мейл» отметила и ее украшения: «...корсаж балерины так расшит бриллиантами, что почти не видно ткани». А бессменный режиссер дягилевского балета Сергей Григорьев восхитился художественным обликом балерины. «Другой сенсацией осеннего сезона в Лондоне стал дебют Кшесинской в «Лебедином озере». Она была виртуозом фуэте и своей техникой произвела фурор. В то же время ей были свойственны трогательная нежность и поэтичность. Незабываемое впечатление оставило ее адажио с Нижинским...»

Первым и самым дорогим поклонником Матильды Феликсовны стал наследник Российского престола, будущий император Николай II. Они познакомились 23 марта 1890 года после выпускного экзамена в Театральном училище.

На этом экзамене присутствовала вся Царская семья. Потом за праздничным столом Кшесинская оказалась рядом с Николаем Александровичем. В своих мемуарах она напишет: «Я сразу влюбилась в Наследника, как сейчас вижу его

На странице справа:

«Русская». Последнее выступление Матильды Кшесинской. Благотворительный концерт в Ковент-Гардене. Лондон. 1936.

Матильда Кшесинская с мужем, великим князем Андреем Владимировичем, и сыном Владимиром у своего дома в Париже

голубые глаза с таким добрым выражением. Я перестала смотреть на него как на Наследника, я забывала обо всем, всё было как сон... Когда я прощалась с Наследником, который присидел весь ужин рядом со мною, мы смотрели друг на друга уже не так, как при встрече, в его душу, как и мою, вкрались чувство влечения, хотя мы и не отдавали в этом отчета».

Любовь с первого взгляда? Наверное, хотя, как утверждали некоторые, Николай Александрович, будучи наследником, не имел свободы действий, его отец Александр III отличался строгостью и суровым отношением к поведению старшего сына. Роман с Кшесинской был задуман придворными наставниками Николая Александровича, стремившимися помочь ему стать из мальчика мужем. Но главные герои романа трепетностью своих отношений изменили ход игры, предполагавшей лишь легкий адюльтер.

Кшесинская, которой в пору знакомства с наследником Цесаревичем было семнадцать лет, много позже в своих воспоминаниях описывает все встречи с Николаем Александровичем, или Ники, как она его будет звать (он же будет называть ее «моя пани»). Впервые Николай Александрович побывал у Кшесинской, когда она простудилась, и у нее вскочили фурункулы на ноге и глазу. «...Я не верила своим глазам, вернее одному своему глазу, так как другой был повязан. Эта неожиданная встреча была такая чудесная, такая счастливая. Остался он в тот первый раз недолго, но мы были одни и могли свободно говорить. Я так мечтала с ним встретиться, и это случилось так внезапно. Я никогда не забывала этого вечернего часа нашего свидания. На другой день я получила от него записочку на карточке: «Надеюсь, что глазок и ножка поправляются... до сих пор хожу как в чаду. Постараюсь, возможно скорее, приехать. Ники».

Роман набирал силу. Наследник все чаще виделся со своей пани, присутствовал на репетициях, бывал у нее дома. «Наследник стал часто привозить мне подарки, которые я сначала отказывалась принимать, но, видя, как это огорчает его, я принимала их. Подарки были хорошие, но не крупные. Первым его подарком был золотой браслет с крупным сапфиром и двумя большими бриллиантами. Я выгравировала на нем две мне особенно дорогие и памятные даты – нашей первой встречи в училище и его первого приезда ко мне: 1890–1892».

Молодых людей все больше и больше влечет друг к другу. Наконец, Кшесинская начинает думать о том, чтобы обзавестись собственным домом, встречаться у родителей было уже неприлично.

«Но как сказать об этом родителям? Мать, говорила я себе, еще поймет меня как женщина, я даже была в этом уверена, и я не ошиблась, но как сказать отцу? Он был воспитан в строгих принципах, и я знала, что наносу ему страшнейший удар, принимая во внимание те обстоятельства, при которых я покидала семью. Я сознавала, что совершаю что-то, чего я не имею права делать из-за родителей. Но я обожала Ники, я думала лишь о нем, о моем счастье, хотя бы кратком... Отец выслушал меня внимательно и лишь спросил, отдаю ли я себе

ответ в том, что никогда не смогу выйти замуж за Наследника, и что в скором времени должна буду с ним расстаться? Я ответила, что отлично все осознаю, но что я всей душой люблю Ники, что не хочу задумываться о том, что меня ожидает, я хочу лишь воспользоваться счастьем, хотя бы временным, которое выпало на мою долю».

Кшесинская нашла маленький особняк на Английском проспекте. «Я знала приблизительно время, когда Наследник ко мне приедет, и сяду у окна, – вспоминает Кшесинская. – Я издала прислушиваясь к мерному топоту его великопленного коня о каменную мостовую, затем звук резко обрывался – значит, рысак остановился как вкопанный у моего подъезда».

В то время, еще начинающая балерина, Кшесинская попросила у балетмейстера Мариуса Петипа роль Эсмеральды. Он, плохо говоривший по-русски, спросил: «А ты любишь?» На что Кшесинская восторженно ответила, что да, она влюблена. «А ты страдаешь?» – задал второй вопрос Петипа. Этот вопрос показался Кшесинской странным, и она ответила: «Нет».

И тогда Петипа сказал то, о чем потом Кшесинская вспоминала не раз. Балетмейстер объяснил, что «только испытав страдания любви, можно по-настоящему понять и исполнить роль Эсмеральды». Очень скоро эти страдания обрушатся на Матильду, а роль Эсмеральды станет лучшей в ее репертуаре.

Седьмого апреля 1894 года была объявлена помолвка Наследника с принцессой Алисой Гессен-Дармштадской. После помолвки Николай Александрович рассказал невесте о Кшесинской. Наверное, потому что Матильда Феликсовна была ему действительно дорога. Ведь, если кто-то тебе безразличен, то к кому рассказывать о нем другим. Кшесинская вспоминает: «...после помолвки он попросил назначить ему последнее свидание, и мы условились встретиться на Волконском шоссе, у сеного сарая, который стоял несколько





Занятия в парижской студии Матильды Феликсовны Кшесинской. 1950-е

ная и обдуманная подготовка артистки к этой роли».

Выступала Кшесинская и в новом репертуаре, в балетах Михаила Фокина. Но никак не соединялся ее виртуозный академический танец с неоромантизмом фокинских постановок. Странно смотрелась и ее Жизель, исполненная балериной, которой уже было за сорок, в 1916-м году.

Матильда Феликсовна отметила на сцене Мариинского театра два своих громких юбилея – 10-летие и 20-летие сценической деятельности. Не хватит всего журнала, чтобы описать, как пышно они отмечались, сколько тонн цветов преподнесли Кшесинской, и какие дарили драгоценности. Но вот, как описывается 20-летний юбилей артистки в Ежегоднике Императорских театров: «13 февраля 1911 года было крупное происшествие: праздновала свой двадцатилетний юбилей М.Ф. Кшесинская. Представительница чистого классического направления, в искусстве танцев она в настояще время

ко в стороне. Я приехала из города в своей карете, а он верхом из лагеря. Как это всегда бывает, когда хочется многое сказать, а слезы душат горло, говоришь не то, что собиралась говорить, и многое осталось недоговоренным. Да и что сказать друг другу на прощание, когда к тому же знаешь, что изменить уже ничего нельзя, не в наших силах... Когда Наследник поехал обратно в лагерь, я осталась у сарая и глядела ему вслед до тех пор, пока он не скрылся вдали. До последней минуты он ехал, всё оглядываясь назад. Я не плакала, но я чувствовала себя глубоко несчастной и, пока он медленно удалялся, мне становилось все тяжелее и тяжелее...»

До этой встречи Кшесинская в письме к Цесаревичу спросит у него, может ли она и в будущем обращаться к нему на «ты», и можно ли ей будет просить его о помощи. На, что Николай Александрович ответил, что «да», и добавил: «Что бы со мною в жизни не случилось, встреча с тобой останется навсегда самым светлым воспоминанием моей молодости».

Красивые слова, и, думается, искренние. Что до помощи, то всякий раз, как у Матильды Феликсовны возникали некоторые трудности в ее театральной жизни, и она обращалась с просьбой к Императору, он всегда помогал ей.

Но, что до танцев, то тут Матильда Феликсовна добивалась успехов, исключительно благодаря своему таланту и техническому мастерству. Среди ее ролей Аврора («Спящая красавица»), Лиза («Тщетная предосторожность»), Аспиччия («Дочь фараона»), Никия («Баядерка»), и, конечно, ставшая главной в ее сценической карьере, – Эсмеральда.

«...Матильда Феликсовна отлично справляется со своей ролью. – Отмечал рецензент. – Она с замечательным реализмом и силою передает самые тонкие душевные порывы, поражая зрителя выразительностью своей игры. Неподражаемо хороша она в сильной сцене ревности, когда Эсмеральда танцует перед своей соперницей, и в сцене, когда Эсмеральду ведут на место казни, – местах, отличающихся потрясающим драматизмом: здесь видна была самая серьез-

но не имеет соперниц на русской сцене, до такой степени законченно ее мастерство и строги, прекрасны в своей чистоте формы, в которые она облекает свое исполнение. Двадцать лет – большой срок для балерины, тем не менее танец г-жи Кшесинской ничего не потерял в блеске своей виртуозности: последняя достигла того предела когда, смотря на артиста, уже совершенно не думаешь об его искусстве. М.Ф. Кшесинская начала свою карьеру в ту пору, когда центр интереса в нашем балете сосредоточивался на виртуозном мастерстве различных более или менее знаменитых иностранок, вроде Брианца, Дель Эра, Леньяни, Замбелли и других. Г-жа Кшесинская рискнула выступить в тех же ролях, в которых блистали именитые иностранки... Взяв от итальянской школы виртуозность, от французской изящество, г-жа Кшесинская пропустила все это сквозь призму чисто славянской мягкости и задушевности, присоединила сюда чудесную мимику, вообще до тонкости разработала искусство, которым двадцать лет наслаждаются посетители балета. И если теперь, когда идет переоценка всех балетных ценностей, классический пуант нуждается в защите, то нет для него адвоката более красноречивого, пламенного и убедительного, чем г-жа Кшесинская».

Всё рухнуло, исчезло, оборвалось после 1917 года. И какой нужно было иметь характер, чтобы выстоять, выдержать, выжить. 19 февраля 1920 года вместе с будущим мужем, Великим князем Андреем Владимировичем и сыном Владимиром она навсегда покинула Россию, отплыв из новороссийской бухты в Венецию.

В 1929 году Матильда Кшесинская открыла в Париже балетную студию. Среди ее учеников были Татьяна Рябушинская, Борис Князев, Андре Эглевский. У нее брали уроки Марго Фонтейн, Иветт Шовире.

Последнее появление Кшесинской перед зрителями случилось в 1936 году в Лондоне; в благотворительном концерте на сцене Ковент-Гарден она исполнила «Русскую».

Владимир КОТЫХОВ

КОГДА-ТО, В 1890 ГОДУ ПОСЛЕ ВЫПУСКНОГО КОНЦЕРТА, К ЮНОЙ МАТИЛЬДЕ КШЕСИНСКОЙ ОБРАТИЛСЯ С НАПУТСТВИЕМ ИМПЕРАТОР АЛЕКСАНДР III: «БУДЬТЕ УКРАШЕНИЕМ И СЛАВОЮ НАШЕГО БАЛЕТА».

«Я, – ПИШЕТ В СВОИХ МЕМУАРАХ МАТИЛЬДА ФЕЛИКСОВНА – В СВОЕМ СЕРДЦЕ ДАЛА ОБЕЩАНИЕ ПОСТАРАТЬСЯ ОПРАВДАТЬ МИЛОСТИВЫЕ СЛОВА ГОСУДАРЯ».

МАТИЛЬДА ФЕЛИКСОВНА КШЕСИНСКАЯ СДЕРЖАЛА СВОЁ ОБЕЩАНИЕ.



6 СЕНТЯБРЯ

НА СЦЕНЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА «ГЕЛИКОН-ОПЕРА»
С БОЛЬШИМ УСПЕХОМ СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА
ПО МОТИВАМ УРАЛЬСКИХ СКАЗОВ РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ-
ФОЛЬКЛОРИСТА ПАВЛА БАЖОВА «УРАЛЬСКИЙ СКАЗ.
ХОЗЯЙКА МЕДНОЙ ГОРЫ».

КОМПОЗИТОР – КИРИЛЛ ВОЛКОВ.

ЛИБРЕТТО И ХОРЕОГРАФИЯ – КОНСТАНТИН УРАЛЬСКИЙ.

ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЩИК – АЛИНА ЯКОВЛЕВА.

ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ – ОЛЬГА ГЛАЗУНОВА.

НОВЫЙ БАЛЕТ ПРЕДСТАВИЛ ТЕАТР ТАНЦА «ГЖЕЛЬ»



ПРЕМЬЕРЫ



ПРЕМЬЕРЫ



НОВЫЙ БАЛЕТНЫЙ СКАЗ

Жель
Московский государственный
академический
театр танца

ПРЕМЬЕРА СПЕКТАКЛЯ
СОСТОЯЛАСЬ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ,
«РОССИЙСКОГО ФОНДА КУЛЬТУРЫ»,
НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА
«КУЛЬТУРА»



ДЛЯ ПУТЕЙ РАЗВИТИЯ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА ПОЯВЛЕНИЕ ЦЕЛОСТНЫХ ДЕЙСТВИЙ, СПЕКТАКЛЕЙ – НОВЫЕ ПОИСКИ. ПОТОМУ ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» ПРЕДЛАГАЕТ ЧИТАТЕЛЯМ МНЕНИЕ НЕСКОЛЬКИХ АВТОРОВ, ПОДЕЛИВШИХСЯ СВОИМИ ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ О ПРЕМЬЕРЕ.

Выдающимся авторам выпадает удача и они, подобно черпавшему сюжеты для своих сказов из народного фольклора Павлу Бажову, подают яркие идеи для обновления ряда балетных произведений. Именно на знаменитые бажовские сказы обратили внимание креативно мыслящие композитор Кирилл Волков и хореограф Константин Уральский и на их основе создали яркий балетный спектакль «Уральский сказ. Хозяйка Медной горы». Его премьерное двухактное действие с участием театра танца «Жель» развернулось 6 сентября на сцене Музыкального театра «Геликон-опера».

Созданный Павлом Бажовым уральский эпос был одобрен властью в конце 1930 – начале 40-х годов и привлек внимание культурной общественности, вдохновил на создание балета «Каменный цветок» (1944, Свердловский театр оперы и балета, композитор Александр Фридлендер, балетмейстер Константин Муллер). Этот спектакль полюбили уральским зрителям, его успел увидеть и положительно оценить сам Бажов. Но более широкую сценическую известность бажовским сказам принесла музыка другого композитора – Сергея Прокофьева, чей балет на сюжет из «Малахитовой шкатулки» поставил сначала Леонид Лавровский («Сказ о каменном цветке», 1954, Большой театр), а затем Юрий Григорович («Каменный цветок, 1957, Театр оперы и балета имени С.М. Кирова).

Хорошо зная успешную историю балетного «Каменного цветка», Константин Уральский не встал на путь прокофьевского интерпретатора. Свои хореографические и режиссерские идеи он решил воплотить с современным, знакомым с его стилем, композитором Кириллом Волковым (еще в 1996 и 2007 годах К. Уральский представил оригинальные версии балета К. Волкова «Доктор Живаго»). В антураже гостеприимной, с очень театральной атмосферой, «Геликон-оперы» музыка, хореография, сценография (Алины Яковлевой) и костюмы (Ольги Глазуновой) обрели гармоничное единство, частью которого стала и требовательная, явно заинтересованная публика.

Основные идеи бажовских сказов – это «вера в неведомую силу, стоящую над человеком» и «человеческий талант, питающийся живительными соками природы». Они во многом раскрываются на фоне глобальных тем «борьбы добра со злом» и «всепобеждающей любви». Подобные темы в традиционной русской культуре всегда имели простое и ясное изложение. По такому пути пошел и Константин Уральский, выбравший последовательное повествование, где главный персонаж

сам Павел Бажов, открывающий зрителям окно в мир своих героев. Расклад героев и персонажей балета понятен: на стороне добра выступают Настенька и Степан, на стороне зла – жестокий приказчик со своими друзьями-прислужниками. Есть и боязливо настроенный против приказчика народ, но он, в случае чего, готов всем миром постоять за своих – притесненных и обиженных.

В центре такой уральской истории – пластичная, гибкая, совсем не пуантно-балетная, но притягательно-манящая Медной горы Хозяйка. Она не злая и не добрая, словно поток жизни с крутыми непредсказуемыми поворотами. Но именно Хозяйка (как образ силы природы) устанавливает миропорядок. И вот здесь такая важная особенность, похожая на устоявшийся принцип хореографа, когда есть и дуэты, и соло, и кордебалетные композиции, но все они не представлены как чередующие друг друга хореографические формы. Все они не затянuty и органично вплетены в канву действия – так что видишь взаимоотношения, а не движения, их решающие.

К числу больших удач спектакля надо отнести созданные хореографом кордебалетные образы свиты Хозяйки Медной горы (похожей на мигающий, светящийся, перетекающий и куда-то растворяющийся зеленый отряд, готовый к выполнению задач любой сложности) и «золотой жилы» (слепящей блеском желтого металла, увлекающей обстановкой дорогого, модного шоу). В эпизодах, связанных с такими массовыми персонажами, как и по всему спектаклю, Уральский не навязывал исполнителям какой-то единственный, им выбранный пластический язык. Оставаясь в рамках эстетических канонов, он давал возможность артистам отталкиваться от их возможностей, которые вместили элементы классического, народного и современного танца.

Колоритная, образная музыка Кирилла Волкова (к сожалению, в записи, а не в исполнении оркестра) не насторожила цитатами и перелевами из классиков. Композитор свободно справился с трудной задачей авторского музыкального сказа. И она не ограничилась иллюстративностью, а оказала большое влияние на драматическое развитие всего спектакля.

«Уральский сказ. Хозяйка Медной горы» К. Волкова – К. Уральского – абсолютно репертуарная история для Московского государственного академического театра танца «Жель», пример одного из современных путей, которым может следовать действующий постановщик или руководитель балетного коллектива.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

СЮЖЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ – НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В НАРОДНОМ ТАНЦЕ

Театр танца «Гжель» показал свою первую в этом сезоне премьеру «Уральский сказ. Хозяйка Медной горы» – по произведению Павла Бажова. Поставил этот спектакль известный отечественный хореограф Константин Уральский – автор таких спектаклей, как «Андрей Рублёв», «Вальс белых орхидей», своей версии балета «Кармен». Тема эта для балета не новая, а вот для театра народного танца постановка цельного сюжетного двухактного спектакля – большая редкость.

Константин Уральский – хореограф классический, много лет возглавлявший такие зарубежные и российские компании, как Балет Айовы и Балет Нью-Йорка в США, Челябинский и Астраханский театры оперы и балета, и, вероятно, поэтому в новом своем творении использовал не совсем типичную для театра народного танца лексику.

Для создания нового спектакля музыкальную партитуру театр «Гжель» заказал современному композитору Кириллу Волкову, а хореограф Константин Уральский написал собственное либретто: тут есть пара влюбленных – Степан и Настенька, противодействующий их счастью Приказчик, сама Хозяйка Медной горы, Сказитель, Обережные, Друзья Степана, Великий Полоз, Ящерики и Огневушки.

Новый герой балета Степан – крепостной крестьянин, работающий на горном заводе, так же, как и у Павла Бажова в сказе «Медной горы Хозяйка» – один из центральных персонажей. Хозяйка Медной горы (Малахитница, Азовка-девка, Каменная девка) – персонаж легенд уральских горняков, мифический образ духа хозяйки Уральских гор, вымышленный писателем. А «Медная гора» – это неофициальное название Гумёшевского медного рудника.

В фольклоре Хозяйка представлялась как прекрасная девушка в платье из «шёлкового малахита», или ящерица с короной. Она влюблялась и увлекала красивых молодых парней в свои горные владения, откуда они вызволялись своими возлюбленными.

Драматургическое решение балета – это сочетание одного эпизода с другим. На их чередовании основана смена завязки, развития действия, кульминации, развязки и т.д. И тут отметим свежесть драматургического решения спектакля у хореографа. Эпизоды в «Уральском сказе» не затянуты, они активно сменяются, и спектакль смотрится легко, создавая свой собственный внутренний ритм. В результате в «Уральском сказе» создается напряжение, хорошо двигающее действие.

В новом балете Константина Уральского, и в этом тоже отличие от предшествующих версий балетов, появилась фигура рассказчика – Сказителя. Она есть и у Бажова (прототип рассказчика Деда Слышко – сторож Василий Хмелинин, который познакомил когда-то молодого писателя с уральскими легендами. Сторож пересыпал свою речь словечком «слышь-ко», отсюда и прозвище – *прим. авт.*).

В балете театра «Гжель» партию Сказителя колоритно исполнил Дмитрий Толмасов. Хороши и ярки в своих ролях и другие артисты театра, из которых особо отметим Татьяну Мокрицкую (Хозяйка Медной горы), Евгения Пшеничникова (Степан), Ангелину Кондакову (Настенька), Константина Елагина (Приказчик). А также – Дмитрия Захарова и Дмитрия Гулакова (Обережные); Алексея Чебрикова и Яна Ярмиша (Друзья Степана).

Спектакль отличается полифонией. Привнес Константин Уральский в свой балет и синтез самых разных танцев: помимо обычных для народного танца «дробушек», это и элементы классического танца, хип-хопа, акробатики, а также другие виды современных техник и народного танца. При этом, среди них просматривается тактично поданные элементы не вообще русского танца как такового (впрочем, хватает и его), а те, что окрашены колоритом настоящих уральских танцев – «захватки» или характерные «колющиеся» движения. Все эти направления хореограф логично сочетает, используя их как единый язык произведения.

Напомним, что ранее театр народного танца существовал, прежде всего, как танцевальное шоу в жанре концертно-дивертисментных выступлений. В «Уральском сказе» перед нами не просто «русская пляска», а цельный двухактный сюжетный спектакль. В народном коллективе это явление крайне редкое. Для труппы «Гжель» такое направление в развитии репертурной политики театра, культивируемое его директором Мариной Куклиной, становится тенденцией, поскольку это уже не первый балет в репертуаре театра. В афише театра «Гжель» есть спектакли хореографа Георгия Ковтуна «Весна священная» на музыку Игоря Стравинского, «Дом у дороги» Валерия Гаврилина, а также детские спектакли «Снежная королева» и «Пепи длинный чулок».

Новый балет «Уральский сказ. Хозяйка Медной горы» убеждает, что на наших глазах рождается новый тип спектакля, предназначенный для театра народного танца.

Павел ЯЩЕНКОВ

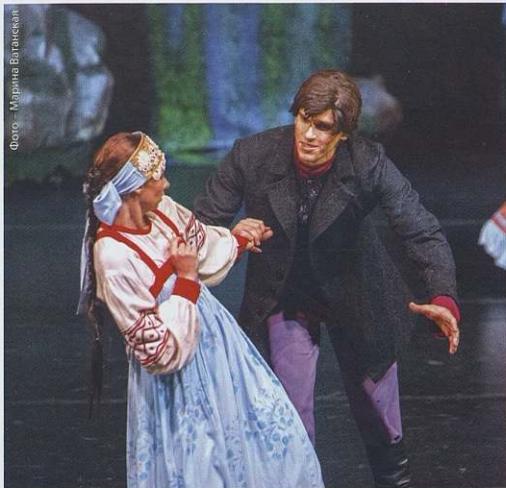


Фото - Марина Ваглицкая



Фото - Марина Ваглицкая



Фото - Игорь Захарчин



Фото - Игорь Захарчин



Фото - Марина Ваглицкая



Фото - Марина Ваглицкая



Фото - Игорь Захаркин

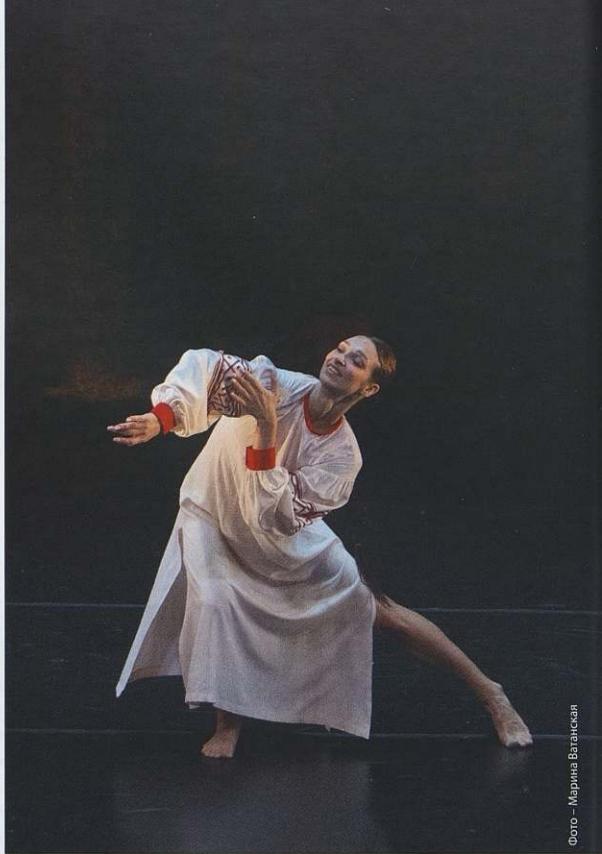


Фото - Марина Ватагская



Фото - Марина Ватагская

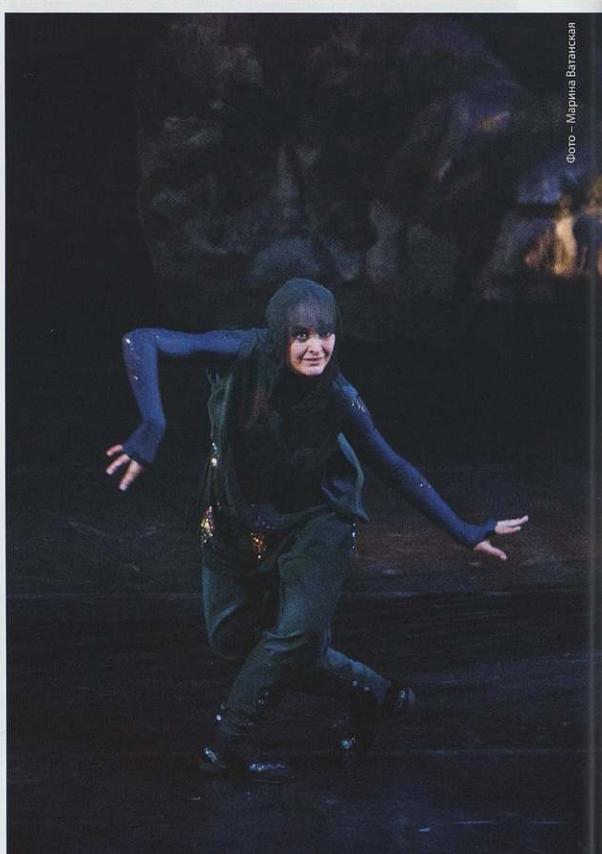


Фото - Марина Ватагская

«УРАЛЬСКИЙ СКАЗ» БАЛЕТМЕЙСТЕРА УРАЛЬСКОГО

Ольга РОЗАНОВА:

– Не простую задачу поставил перед собой Константин Уральский, взявшись за балет по сказам Павла Бажова. С 1957 года существует спектакль Юрия Григоровича, который можно назвать классическим. Но Уральский имел новые «предлагаемые обстоятельства» для своей версии популярных сказов. Во-первых, его двухактный балет «Уральский сказ. Хозяйка Медной горы» создан по собственному сценарию и опирается не на первоначальную партитуру гениального Сергея Прокофьева, а на специально написанную музыку современного композитора Кирилла Волкова. Во-вторых, балетмейстер ориентировался на особенности Театра танца «Гжель», специализирующегося на народно-сценическом танце. Эти факторы определили своеобразие премьеры.

Как и следовало ожидать, основным выразительным средством стал стилизованный народный танец. Для Уральского это не новая область творчества. Достаточно вспомнить его балет «Андрей Рублёв» в Астраханском театре оперы и балета, где балетмейстер блеснул исключительным мастерством в разработке народного материала. Вот и здесь русский танец представлен в разнообразии форм. Это и удалой массовый пляс девушек и парней на вечеринке, и женский танец самоцветов, построенный на пластической игре рук и корпуса, и партии героев – с элементами классической техники: Степан (Евгений Пшеничников), его друзья (Алексей Чебриков, Ян Ярмиш), невеста Настенька (Ангелина Кондакова). Эффектный контраст народной стихии – танец золота. Облаченный в сверкающие одежды, женский кордебалет зазывно поводит бедрами, искушая соблазном плотской чувственности.

Особая удача балетмейстера – Хозяйка Медной горы. Главная героиня, что следует из титула балета, – существо волшебное, таинственное. Она являла свою «нечеловеческую» природу в бесконечных преобразованиях затянутого в трико гибкого «бескостного» тела (свободная пластика с акробатическим уклоном). В идеальном воплощении Татьяны Мокрицкой Хозяйка становится интригующим центром спектакля, делая необязательной «пешеходную» фигуру Сказителя, от лица которого ведётся повествование.

Художница Алина Яковлева окутала действие сказочным флером. Вертикальные полотна сверху донизу в глубине сцены создали иллюзию декоративной объемности и к тому же, с помощью разнообразной подсветки обеспечили мгновенную смену «картин». Многокрасочные костюмы Ольги Глазуновой удачно дополнили и оттенили постоянно меняющуюся колористическую гамму декораций.

К удачам постановки трудно отнести музыку. Записанная на синтезаторе партитура лишилась инструментальных красок и драматургической логики. Впрочем, композитор меньше всего стремился «соперничать» с Прокофьевым. Его партитура тактично сопровождала танцевальное действие.

Без всяких оговорок следует признать мастерство исполнителей, как солистов, так и кордебалета. Во многом это заслуга репетиторов и в первую очередь – балетмейстера, сумевшего увлечь труппу своим замыслом. И как тут не удивляться от невольного сопоставления фамилии Уральского с названием сочиненного им балета!

Виолета МАЙНИЦЕ:

– Кому, как не Константину Уральскому, ставить «Уральский сказ. Хозяйка Медной горы» по мотивам сказов Бажова. Смелый шаг. Хотя, в своё время появился ряд версий на эту тему, неоспоримым фаворитом всегда оставался «Каменный цветок» Сергея Прокофьева в постановке Юрия Григоровича.

Хореограф Уральский предложил свой новый сказ на новую партитуру Кирилла Волкова – сложную, тяготеющую к самостоятельному существованию в музыкальных залах, красочную по инструментовке, самобытную, нелегко подчиняющуюся требованию быть составной частью балета. Уральский её покорила. Показал оригинальный балет по известным мотивам. Притом, поставил не на классическую труппу, а на театр народного танца «Гжель». Задача не из лёгких, но после очень удачного опыта балета «Андрей Рублёв», сомневаться в успехе постановки на русскую тему не приходилось.

Спектакль получился единым по стилю, драматургически точно выстроенным, образным – как по хореографии, так по оформлению и исполнению. Естественно сливаются чуть приглушённый, слегка стилизованный народный танец (без подчёркнутого «трюкачества» в массовых сценах), с полифоническим по структуре свободным

танцем таинственных лесных существ, почти классическими, акробатическими подержками в дуэтах главных героев.

В спектакле ряд ярких персонажей – два друга Степана, две Огневушки, а также праздничное гулянье с фольклорными элементами. Плавное течёт повествование, которое ведёт Сказитель. Этот мудрый старец объединяет два мира – реальный и фантастический. Чётко очерчены характеры – лиричного Степана, нежной, почти нестеровской Настеньки, властной, но справедливой, как сама природа, Хозяйки Медной горы. Она, словно верховный судья человеческих поступков, карает, награждает, любит. Хозяйка – воплощение данной человеку чудесной, щедрой природы, её богатств, уральских самоцветов, золота.

В балете показан единый мир людей и природы. Союз этот благословили высшие силы, дарующие гармонию мыслей и поступков. Мы всегда люди в состоянии оценить это благо. Нарушающих эту гармонию природа нещадно карает, как приказчика Северьяна – Хозяйка Медной горы. Очень современная и одновременно вечная тема, которую последовательно в своём «Уральском сказе» изложил Константин Уральский вместе с Театром танца «Гжель».

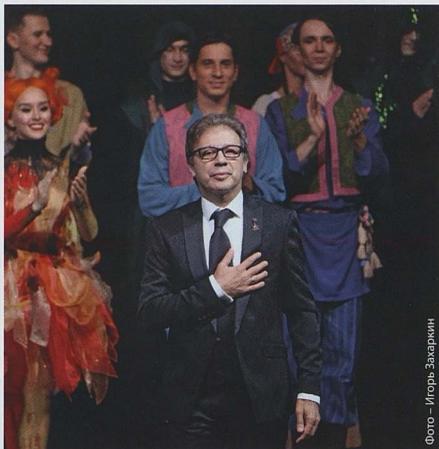


Фото – Игорь Захаркин

БЛЕСК УРАЛЬСКИХ САМОЦВЕТОВ

БОЛЬШИЕ ГАСТРОЛИ ПЕРМСКОГО БАЛЕТА

ГАСТРОЛИ



ГАСТРОЛИ



ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ АВГУСТА В ПЕТЕРБУРГЕ НА СЦЕНЕ МИХАЙЛОВСКОГО ТЕАТРА СОСТОЯЛИСЬ БОЛЬШИЕ ГАСТРОЛИ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ПЕРМСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА. ЭТОТ ПРИЕЗД САМ ПО СЕБЕ СТАЛ ОТРАДНЫМ ЗНАКОМ ТОГО, ЧТО ГАСТРОЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВОЗВОЗНОВЛЯЕТСЯ И ЗРИТЕЛЬ СНОВА СМОЖЕТ ВИДЕТЬ РАЗНЫЕ СПЕКТАКЛИ РАЗНЫХ ТРУПП. ДЛЯ ПОЕЗДКИ В СЕВЕРНУЮ СТОЛИЦУ ПЕРМЯКАМИ БЫЛ ВЫБРАН УДАЧНЫЙ МОМЕНТ – ТЕАТРАЛЬНОЕ МЕЖСЕЗОНЬЕ. ДВЕ НЕДЕЛИ ЗНАКОМСТВА С НОВЫМ ДЛЯ СЕБЯ РЕПЕРТУАРОМ СКРАСИЛИ ДЛЯ ПЕТЕРБУРГСКИХ БАЛЕТОМАНОВ ТОМИТЕЛЬНОЕ ВРЕМЯ ОТПУСКОВ МАРИИНКИ, МИХАЙЛОВСКОГО И ДРУГИХ ХОТЬ СКОЛЬКО-НИБУДЬ ЗНАЧИМЫХ МЕСТНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ. И НИЧТО НЕ ОТВЛЕКАЛО ТЕАТРАЛОВ И КРИТИКОВ ОТ ПОСЕЩЕНИЯ ПРИВЕЗЕННЫХ СПЕКТАКЛЕЙ.

Пермяки привезли четыре спектакля – «Корсар», «Жизель», «Лебединое озеро» и современную программу. Существенный перевес по количеству показов остался за «Лебединым озером», его зрители могли посмотреть пять вечеров подряд. «Корсар» прошел три раза, «Жизель» – два; единственный показ современных балетов завершил гастроль. Насколько правильным и продуманным было решение отдать приоритет «Лебединому озеру», остается под вопросом по ряду причин, о которых сказано далее. Хотя и понятно, конечно, что «Лебединое» – это хит, продажи билетов, и все, с этим связанное. А вот «Озорные танцы», судя по качеству увиденного, вполне заслуживали хотя бы двух показов.

Главными звездами гастрольей стали Булган Рэнцэндорж, Стефания Гаштарска, Ульяна Мокшева, Екатерина Лебедева, Кирилл Макурин, Сергей Угрюмов, Георгий Еналдиев. Некоторое чувство неудовлетворенности и озадаченности вызвало отсутствие в кассе хотя бы одного спектакля с Полиной Буддаковой. Тем не менее, заявленные составы позволили в полной мере оценить уровень и творческие силы одной из лучших балетных трупп России, каковой объективно является сегодня труппа Пермского театра.

Удовольствие ценителям старых-добрых шедевров «классики» доставил «Корсар» в редакции известного знатока наследия Василия Медведева. Медведев, возможно, не снискал в балетном мире той славы, которая была у его коллеги Сергея Вихарева, но подход постановщика к работе с классическими спектаклями заслуживает доверия и одобрения. Его отличают ответственное отношение к старинным танцевальным фрагментам, умелая работа с драматургией балета, а также умение внедрить новую хореографию и мизансцены, отвечающие стилю и настроению постановки. «Корсар» Медведева сохранил имеющиеся в нашем распоряжении танцы Петипа (как минимум приписываемые великому французцу) и был отлично сюжетно выстроен. Первая картина (чем-то похожая на начало «Дон Кихота») образно и визуально насыщенно объясняла и живописала сцену знакомства Конрада и Медоры, продажи Медоры с Гольнаррой в рабство, а также давала зачин всем последующим событиям. Оживленный сад в этой редакции перенесен в первый акт, что выглядело оправданно и логично, т.к. Конрад и сотоварищи выкрали своих плененных подруг из гарема Сеид-паши, а уже потом отправились в опасные странствия и пережили ряд приключений. Прочие

перипетии «Корсара» развивались традиционно, вкупе с привычными и ожидаемыми танцами – pas de deux Гюльнари с Ланкедемом на базаре, pas d'esclave, характерной сюитой и так далее. В роли нежной и верной Медоры отличилась обладающая отличной техникой в сочетании с прекрасными физическими данными, тонкая и хрупкая Булган Рэнцэндорж. Шаловливую смелую Гульнару прекрасно станцевала и сыграла одна из корифеек труппы Ляйсан Гизатуллина. В других составах выступили Екатерина Лебедева (Медора), Екатерина Пятнышева (Гюльнари), Георгией Еналдиев (Конрад). «Корсар» первым показал качество, выучку и отличную танцевальную форму пермского кордебалета, который в других классических балетах только подтвердил свою квалификацию.

От «Жизели» остались самые отрадные впечатления. Смотреть спектакль в канонической трактовке и в исполнении прекрасно выученной академической труппы – одно удовольствие. Радовала глаз и душу традиционная редакция, лишь с точечными хореографическими отличиями во втором акте (антре балерины, вариация Альберта) от привычной версии Мариинского театра. Стройные ряды пермских виллис, отрешенных, сосредоточенных и строгих, ничем не уступали петербургским или московским «е-страм». Все сценическое действие дышало гармонией и уверенностью, сохраняя поэтическую наполненность и атмосферу романтического балета. Немного жаль было не увидеть вставного pas de deux, но его прекрасно компенсировали вальс и pas d'action первого акта.

В первом составе внимание привлекли соло Монны и Зюльмы (Екатерина Мосиенко, Диана Куцбах), а также их гордой предводительницы Мирты (Елена Хватова). Безоговорочно хорош – и по технике, и по актерскому наполнению образа – был премьер Кирилл Макурин в партии Альберта (не менее впечатляюще смотревшийся и в «Корсаре», и в «Лебедином»). Танцует артист легко, чисто и без преувеличения виртуозно, любая техника дается ему без видимых затруднений. Драматическая игра Макурина естественна и вызывает доверие персонажу. Он рисует образ легкомысленного, но не желающего Жизели ничего дурного юноши, который оказывается во власти неудачно сложившихся обстоятельств, и лишь во втором акте по-настоящему проникается пониманием содеянного и раскаянием. Замечательный дуэт сложился у Макурина – Альберта с Булган Рэнцэндорж – Жизелью – с продуманными совместными пантомимными сценами, ощущением контакта и взаимопонимания между танцовщиками и замечательной станцованностью. Приятное впечатление произвел и второй состав исполнителей: солисты труппы Ульяна Мокшина с Сергеем Угрюмовым, одаренные пластически и актерски, подходящие по эмоциональному складу и темпераменту для данного спектакля. Украсил «Жизель» с Макуриным-Рэнцен-

дорж Ганс – Иван Ткаченко, а с Мокшиной-Угрюмовым – Георгий Еналдиев.

После удовлетворения и подъема, вызванных «Корсаром» и «Жизелью», наступило время сомнений, недопонимания и даже легкого возмущения. Театр привез в Петербург свою редакцию «Лебединого озера», сделанную Алексеем Мирошниченко и включающую, судя по афише, хореографический текст Петипа, Иванова, Горского и Сергеева. Редакция эта, хоть и идущая на сцене Перми с 2015 года и, значит, пользующаяся успехом у публики, вызвала много вопросов.

Фото – Андрей Чупомов



Фото – Андрей Чупомов



Во-первых, лучшими в ней показали отнюдь не отрывки и мизансцены, добавленные Мирошниченко, а сочинения его именитых и, к чести руководителей театра, упомянутых в аннотации к спектаклю «соавторов». «Вклад» же Мирошниченко состоял в нескольких неуклюжих и плохо сочетающихся с основным хореографическим содержанием танцах («песенка» принца, танцы невест во втором и лебедей в третьем актах), а также в переводе всего спектакля «на рельсы» драмбалета. Очевидно, что балетмейстерами, создающими свои

«эсклюзивные» версии классики, руководит ряд мотивов, как творческих, так и меркантильных. К сожалению, и те, и другие зачастую заводят авторов не в ту сторону и не приводят к качественным результатам.

Как Бурмейстер много лет назад (и не он один), Мирошниченко начал с того, что поставил на увертюру действительную сцену, во время которой проснувшегося в смятении ночью Зигфриду является злой гений Ротбарт. В балете в целом существенно прибавилось взаимоотношений между этими героями, которые стали то ли противоборствующими

Зигфрида с Одеттой, его одинокие метания-размышления, равно как «стычки» между Зигфридом и Ротбартом выглядели неубедительно, мешали наслаждаться хореографией (не Мирошниченко) и поэтической историей про любовь и предательство. Из моментов, которые показались неуместными и даже смешными, хотелось бы еще упомянуть головной убор матери Зигфрида в виде миниатюрного лебедя. Зачем понадобилась эта деталь, на что должна была указать зрителю, осталось неясным. Она вызвала неловкость за красоту королеву, несущую на голове это странное «украшение», и ироничность. Также непонятно было раскрытие музыкальных купюр в первом акте ради добавления танцев и мизансцен. Традиционно исполняемая сюита номеров «Лебединого озера» давно выглядит целостной и законченной.

Не весь музыкальный материал, написанный композитором, оказался ценен и уместен в современных версиях спектакля, потому и не используется. И даже «песенка» принца, длинная и достаточно занудная, с мало интересной неоклассической хореографией авторства Мирошниченко, не стала «украшением» увиденной версии спектакля.

Приятной частью «Лебединого озера» были не переделанные и нетронутые танцы – pas de trois, вся белая картина, pas de deux второго акта. В них отличились уже упомянутые Кирилл Макурин и Булган Рэнцэндорж (прекрасная пара в белом адажио), а также Стефания Гаштарска с Никитой Четвериковым (Михайловский театр). Хотелось бы отметить, дабы быть справедливыми, что исполнение Рэнцэндорж не было идеальным – слишком неявной показалась эмоциональная разница между ее Одеттой и Одиллией. Первой недоставало лиризма, хотя пластически партия сделана идеально, второй не хватило уверенности и внутренней силы. Особое удовольствие доставило виртуозное и очень чистое исполнение pas de trois первого акта Ляйсан Гизатуллиной, Екатериной Пятнышевой и Александром Тарновым, о котором обязательно будет сказано несколько слов в связи с современной программой. Этот танцовщик однозначно заслуживает не только уважительного упоминания за профессионализм и выразительность, но и целого творческого портрета.

В последний вечер гастролей артисты и солисты труппы проявили себя по-новому – в современном репертуаре.

Программа состояла из трех балетов. Открыли и закрыли ее постановки Антона Пимонова «Озорные песни» и «Концерт №5». В центре оказался одноактный балет Дагласа Ли «Когда падал снег» (на саундтреки к фильмам «451 градус по Фаренгейту» и «Сумеречная зона»). Петербург знаком с творчеством Антона Пимонова, выросшего из Мариинской труппы и когда-то заявившего о себе на Мастерской хореографов в родном театре. Сегодня Пимонов – художественный руководитель Пермского балета и балетмейстер с именем.



Фото – Андрей Шуготов



Фото – Андрей Шуготов

силами-антиподами, то ли двумя ипостасями одной личности. Как ни старались авторы спектакля привнести логику в происходящее – все, связанное с уточнением и психологизацией отношений между героями, ощущалось надуманным и не отвечающим настроению музыки и либретто. «Лебединое озеро» давно переросло связи с драмбалетом. Спектакль построен на художественных обобщениях и классическом танце как главном выразительном средстве, не нуждающемся в пояснениях. В этом ключе пантомимные «разговоры»

Сцены из спектакля «Лебединое озеро».

Справа на странице, сверху вниз:

Сцены из спектаклей «Когда падал снег» и «Озорные песни»

Его спектакли отличаются развитое хореографическое мышление, построенное на неоклассике, умение работать с разной музыкой, оригинальность рисунков и прекрасное владение жанром одноактного бессюжетного спектакля. Все достоинства автора проявились в вышеназванных спектаклях, но было в них и что-то вторичное, навевающее скуку и мысли о том, что «мы все это уже видели...» В первом балете на музыку Пуленка



группа танцовщиков исполняла то соло, то дуэты, то трио, по привычным и знакомым нам образцам, идущим, наверное, еще от Баланчина и его «танцевальных симфоний». Артисты двигались уверенно и задорно, явно хорошо себя чувствуя в современном пластическом стиле, трансформированном авторским видением Пимонова. Более яркое впечатление произвел «Концерт № 5» на музыку Прокофьева, но и он не произвел по-настоящему свежего впечатления, напомнив жизнерадостно-лирические композиции Ратманского. Возможно, лучшее – враг хорошего, и для пермской труппы (не являющейся, что греха таить, «центром» мирового балета) такие спектакли – это самое то, они развивают труппу и направляют ее на путь нового и перемен. И, конечно, при любых оценках, Пимонов – мастер своего дела, показавший достойный звания худрука репертуар, профессионализм и несомненную одаренность. Тем не менее, гвоздем вечера стали не его сочинения, а балет Дагласа Ли. В загадочной обстановке затемненной сцены мы наблюдали все ту же бессюжетную неоклассическую хореографию, но она «цепляла», завораживала и заставляла следить за каждым жестом и движением артистов, вовлекала в атмосферу действия, гипнотизировала. «Дирижером» этой пластической истории выступил солист труппы Александр Таранов – невероятно выразительный, идеально владеющий телом и современной пластикой, органичный, чувственный танцовщик. Он продемонстрировал исполнение на уровне ведущих артистов лучших мировых трупп и был в равной степени безупречен и в современной, и в классической хореографии. Даже в

наше время это удивительно для российского артиста, не имеющего широкого доступа к разноплановой актуальной хореографии и живущего в основном классическим репертуаром. Было очень отраднo и радостно видеть такой талант в первых рядах пермской труппы. В заключительном «Концерте №5» обратил на себя внимание Георгий Еналдиев – темпераментный, мощный, техничный, харизматичный. Отдельное слово

добавим о солистке Диане Куцбах, необыкновенно певуче, аккуратно и даже скрупулезно вытанцовывавшей каждую «запятую» поставленной Пимоновым хореографии.

Завершившиеся гастроли показали разнообразную палитру творческих достижений балета Перми, от романтической «Жизели», жизнерадостного «Корсара» до настоящего «знамени» любой уважающей себя академической труппы – «Лебединого озера», и с ценным вкраплением современного репертуара. Упор организаторов поездки, понятное дело, был сделан на «классику», как на наиболее кассовую и популярную у зрителя часть репертуара. Жаль только, что часть этой «классики» оказалась в духе «тенденций прошлых лет», выглядящих сегодня неактуальными и противоречащими природе музыки «Лебединого озера» и вечной в своем совершенстве хореографии Льва Иванова. Однако, как «Лебединое», так и «Корсар» с «Жизелью» показали творческие силы пермяков, достойный уровень и состав труппы, порадовали академизмом классического исполнительства и пониманием артистами своего искусства. Технический уровень солистов – особенно отметим Кирилла Макурина – и корифеев можно назвать выдающимся без преувеличения. Не менее профессионален и стабилен оказался и кордебалет. После этих гастролей хочется сказать только одно: «Пермяки, приезжайте еще!».

Анастасия СМЕРНОВА

Фото предоставлены пресс-службой театра.

Фотографы – Андрей и Никита Чунтомовы



В МОСКВЕ ПРОШЛИ XXI ЛЕТНИЕ
БАЛЕТНЫЕ СЕЗОНЫ

Фото – Николай Майоров



ФЕСТИВАЛИ ФЕСТИВАЛИ



РУССКИЕ СЕЗОНЫ РАМТ



В НАЧАЛЕ ЛЕТА МОСКОВСКУЮ ТЕАТРАЛЬНУЮ ПЛОЩАДЬ УКРАСИЛ СИЛУЭТ БАЛЕРИНЫ. ОГРОМНАЯ АФИША НА СТЕНЕ РОССИЙСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО МОЛОДЕЖНОГО ТЕАТРА ОПОВЕЩАЛА О НАЧАЛЕ ОЧЕРЕДНОГО ФЕСТИВАЛЯ «ЛЕТНИЕ БАЛЕТНЫЕ СЕЗОНЫ» – СОБЫТИЯ, КОТОРОГО С НЕТЕРПЕНИЕМ КАЖДЫЙ ГОД ЖДУТ ЛЮБИТЕЛИ БАЛЕТА. ЗРИТЕЛЬСКИЙ ИНТЕРЕС К НЕМУ ОГРОМЕН – НЕСМОТРИ НА СЕЗОН ОТПУСКОВ, ЗАЛ РАМТ ВСЕГДА ПОЛОН. ПУБЛИКА САМЫХ РАЗНЫХ ВОЗРАСТОВ – И ДЕТИ, И ВЗРОСЛЫЕ – ОТКРЫВАЕТ ДЛЯ СЕБЯ ПРЕКРАСНЫЙ МИР БАЛЕТА. СВОИМИ ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ О ПРИОБЩЕНИИ К КРАСОТЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА МНОГИЕ ЗРИТЕЛИ ДЕЛЯТСЯ НА САЙТЕ ЛЕТНИХ СЕЗОНОВ РАМТ. СТОИТ ПОБЛАГОДАРИТЬ ОРГАНИЗАТОРОВ ФЕСТИВАЛЯ – ОНИ РЕАЛЬНО НЕСУТ ИСКУССТВО БАЛЕТА В МАССЫ.

Одной из главных культурных тем 2022 года стал 150-летний юбилей Сергея Дягилева. Организаторы Летних балетных сезонов отметили это событие, пригласив на свою сцену балетную труппу Музыкального академического детского театра имени Н. Сац, где в 2014 году неутомимый пропагандист наследия Русских сезонов Андрис Лиела реконструировал балеты Михаила Фокина. С тех пор «Шехеразада», «Шопениана» и «Половецкие пляски» в репертуаре театра. Художники Анна и Анатолий Нежные провели грандиозную работу по воссозданию, а вернее, по творческой интерпретации декораций художников дягилевской антрепризы Льва Бакста («Шехеразада»), Александра Бенуа («Шопениана») и Николая Рериха («Половецкие пляски»). Роскошный кобальтово-серебристый занавес Льва Бакста с надписью «Les Saisons Russes» отделял сцену от зала, создавая особую атмосферу. Когда занавес взлетел вверх, перед зрителями предстали не менее роскошные декорации «Шехеразады», на фоне которых заструились жемчужно-розовые одалиски. Как лед и пламень, сошлись на сцене изысканная Зобеида Наталии Савельевой и страстный Золотой Раб Тимура Куаталиева. Его невероятные, зависающие прыжки с мягким, «кошачьим» приземлением заставили вспомнить о первом исполнителе этой партии – легендарном Вацлаве Нижинском. Контрастом к гаремным страстям явилась элегическая «Шопениана» – фантазия Фокина на тему романтического балета. Премьер театра Иван Титов в роли Юноши создал образ поэта-романтика – то погруженного в мечты, то обуреваемого поэтическим восторгом. Миниатюрная Сильфида Елены Князьковой (появление на сцене артистки – золотого призера Московского международного конкурса артистов балета 1993(!) года – стало приятным сюрпризом для ценителей балета – *прим. авт.*) таяла в высоких подержках 7-го вальса невесомым облачком.

Завершали вечер «Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь» с хором и солисткой-сопрано в роли Половчанки, вокальному исполнению которой вторила в танце гибкая Пленница Наталии Савельевой. Полный истомы танец девушек волной сметал вихревой пляс половцев, ассоциирующийся с бегом коней по степи. Шедевры Фокина не стареют,

они и сегодня, как и 100 лет назад, волнуют сердца зрителей. Оглушительные овации в конце «дягилевского» вечера тому подтверждение.

Кроме того, труппа Детского музыкального театра представила свои версии балетов П.И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», увидеть которые – большая удача, настолько редко они оказываются на афише театра. Испытание классикой Петипа труппа выдержала с честью – хороши были и солисты, и кордебалет.

«Лебединое озеро» поставила некогда прима, а ныне педагог-репетитор Музыкального театра Станиславского, Маргарита Дроздова – незабываемая Одетта-Одиллия в спектакле В. Бурмейстера. Вместе со своим многолетним партнером Владимиром Кирилловым она создала свою версию «Лебединого озера» в расчете на солистов театра. Ее версия во многом повторяет дорогой сердцу балерины спектакль В. Бурмейстера – иначе и быть не могло. Технически сильная Варвара Серова сделала свою роль на контрасте: была трепетной Одеттой с бесконечной линией певучих рук и экспрессивной, дьявольски-лукавой Одиллией, ошеломившей каскадом фуэте. Аристократически-сдержанный поначалу Зигфрид Ивана Титова преобразился в пылкого романтика, встретив любовь Одетты, и, несмотря на испытания, пронес это чувство до финального торжествующего аккорда. Хороша была утонченно-аристократичная Владетельная принцесса Наталии Савельевой. Знаменитый лебединый акт Льва Иванова – трудный экзамен для любой труппы, и женский кордебалет театра великолепно справился с его трудностями, приятно поразив слаженностью и музыкальностью. «Лебединое озеро» Детского музыкального театра – полноценный спектакль для академической сцены с законченной режиссурой и отшлифованными актерскими партиями.

«Спящую красавицу» главный балетмейстер театра Кирилл Симонов посвятил 200-летию Мариуса Петипа. Спектакль не копирует версию великого француза – это взгляд на классический балет из нашего времени. Оммажем Петипа стали элементы реконструкции – пантомимные фрагменты, более актерские, нежели танцевальные партии Дезире и Феи

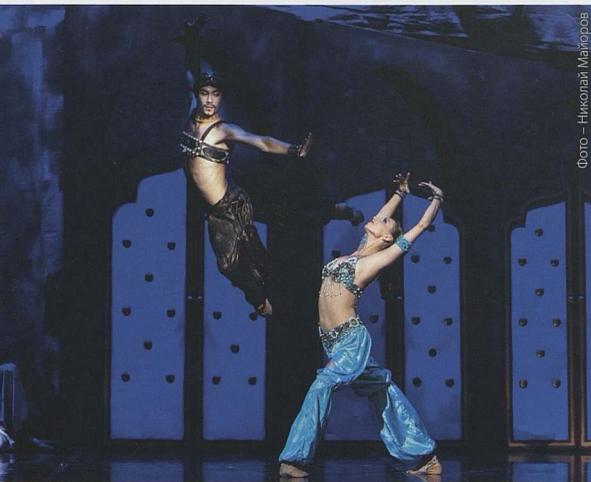


Фото – Николай Майжоров

Сверху вниз:

Наталья Савельева и Тимур Куаталиев в балете «Шахерезада». Иван Титов, Елена Князькова и Варвара Серова в балете «Шопениана». Алевтина Касаткина и Сергей Скворцов в балете «Дон Кихот».



Фото – Николай Майжоров



Фото – Николай Майжоров

Сирени, некая «сдержанность» в хореографической лексике партии Авроры, не стремившейся демонстрировать свою спортивность. Настоящим «путешествием в прошлое» стало оформление спектакля Вячеславом Окуевым. Перспективы уходящих вглубь декораций словно повторяли пейзажи французского художника XVII века Клода Лоррена, а исторически точные костюмы поражали богатством тканей и красотой отделки. «Спящая красавица» в интерпретации Кирилла Симонова – словно отголосок спектакля эпохи Мариуса Петипа. Она запоминается роскошью оформления и «очищенной» от современных трюков хореографией.

Участие балетной труппы Детского музыкального театра имени Н. Сац в Летних сезонах стало, пожалуй, главным событием фестиваля. Ее спектакли удивили академизмом и самобытностью, танцовщицы – высоким уровнем мастерства и особой актерской отдачей.

У Летних сезонов сложилась прекрасная традиция: наряду с постоянными участниками представлять московской публике одну из крупных российских трупп, гастролей которой мы вряд ли бы дождались. На нынешних Сезонах таким долгожданным гостем стала балетная труппа Марийского академического театра оперы и балета имени Э. Сапаева. Долгожданным, потому что его ждали еще в прошлом сезоне, но из-за ковидных ограничений визит в Москву не состоялся. Марийский театр живет интенсивной художественной жизнью, предлагая зрителям резонансные премьеры и новых талантливых исполнителей. На базе театра ежегодно проводится фестиваль имени Галины Улановой. Своим возрождением марийский балет обязан Константину Иванову – в прошлом известному премьеру Большого театра, а ныне – министру культуры республики Марий-Эл и художественному руководителю Марийского театра имени Э. Сапаева. Иванов осуществил новые редакции балетов классического наследия, сделал их более динамичными и современными. Желая вовлечь в танцевальный процесс как можно большее число участников, добавил свои хореографические фрагменты. Свою коллекцию обновленной классики театр представил на суд московской публики. Наряду с традиционными «Жизелью», «Лебединым озером», «Дон Кихотом», «Щелкунчиком» и «Эсмеральдой» были представлены и редкие ныне «Бахчисарайский фонтан» и «Чиполлино».

По традиции Сезонов, открыл их символ русского балета – «Лебединое озеро». Версию Марийского театра отличает особая «крылатая» сценография. На протяжении всего спектакля сцену окаймляли лебединые крылья – то светлые, то опаленные. Так художник-постановщик Борис Голодницкий выявил основную идею балета. Огромными черными крыльями Злой Гений Сергея Шабрукова заполнял пространство вокруг себя, словно подавляя все живое. Ему противостоял романтик-Принц в исполнении молодого японского танцовщика Итару Нада. Всего год служит в марийском театре этот выпускник Академии имени Вагановой, но уже исполняет ведущие партии. В Москве он танцевал несколько партий, в том числе Базилля, Феба, Щелкунчика-принца, но именно романтизм Зигфрида наиболее близок его дарованию. Главной примой театра предстала на этих гастролях Кристина Михайлова, исполнившая все центральные женские партии: Жизель, Одетта, Одиллия, Мария, Китри, Мари, Эсмеральда, Редисочка. Несмотря на марафонский ритм выступлений, она всегда была стабильна и уверена в своих силах, демонстрируя хорошую технику и академизм – качества, отличающие выпускник Пермского хореографического училища. В своей версии

Сверху вниз:
Сергей Мануйлов в балете «Лебединое озеро».
Итару Надо в балете «Лебединое озеро».
Елена Коцюбира и Борис Журилов в балете «Пахита»

К. Иванов значительно прибавил танцев для мужской части труппы, словно желая вывести ее из тени танцовщиц-лебедей. В основном это комбинации маховых прыжков, коими сам танцовщик славился в бытность свою премьером Большого театра.

Центральным событием гастролей Марийского театра в Москве стал балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Этот спектакль особенно дорог Константину Иванову. Возможно потому, что позволяет до сих пор выходить на сцену в образе хана Гирея. Создавая свою версию «Бахчисарайского фонтана», Иванов, как автор либретто и хореографии, поместил в центр повествования грозного татарского хана. С него начинается и им заканчивается все действие, а бал во дворце и помолвка Марии с женихом кажутся лишь прологом. Подобно коршуну врывается на сцену Гирей в развевающемся за плечами кроваво-красном плаще. Танец Константина Иванова всегда отличал высокий и легкий прыжок. Стремительный полет стал лейтмотивом его героя и в балете Асафьева. Имея за плечами артистический опыт Большого театра, Иванов обладает способностью заполнять собою пространство сцены, передавать мысли и чувства даже в статике. Восхищение красотой Марии, зарождение в сердце жестокого хана неведомого ему доселе чувства любви, скорбь от невозможной утраты – все это проживает на сцене артист, заставляя зрителя сочувствовать своему герою. Его Гирей стал главным героем московских гастролей марийской труппы.

Как всегда, в афише было много спектаклей постоянных участников Летних сезонов – «Русского классического театра балета» под управлением Валентина Грищенко и «Национального классического балета» Анны Нехлюдовой. Они представили на сцене РАМТ свои версии классических балетов П. Чайковского, Л. Минкуса, А. Адана, С. Прокофьева. Однако и здесь нашлось место премьере. Труппа Анны Нехлюдовой дала программу под условным названием «Цыганская любовь», объединившую истории двух «роковых» балетных цыганок: Кармен и Пахиты. Затея достаточно рискованная, так как первая героиня требует актерской харизмы, а вторая – виртуозной техники. И если испытание «Пахитой» достойно выдержали Елена Коцюбира и Борис Журилов, то «Кармен» явилась не самостоятельным спектаклем, а лишь старательным подражанием именитым исполнителям.

Из года в год менеджеры Сезонов приглашают для участия опытных солистов ведущих театров страны. На этот раз украшением спектаклей стали солисты Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко – Ольга Сизых, Сергей Мануйлов, Юрий Выборнов и Борис Журилов. На нынешних Сезонах также состоялся дебют ведущей солистки Кремлёвского балета Александры Крисы в партии Китри. Александра – балерина лирического дарования и бьющий через край темперамент ее партнера Юрия Выборнова в партии Базиля явился приятным контрастом.

Постоянный участник Сезонов, ведущий солист труппы «Moscow State Ballet» Сергей Скворцов – настоящий любимец публики. Он из тех танцовщиков, кто создает на сцене праздник, заряжая позитивом партнеров и зрителей. Каждую роль Сергей проживает предельно искренне, а его виртуозность вызывает неподдельный восторг зрительного зала.

Нынешний фестиваль в РАМТе был насыщен яркими событиями. Разменяв третий десяток, Летние балетные сезоны стали крупнейшим балетным форумом страны, интересным и любителям, и профессионалам. Им остается только дожидаться следующего лета...

Анна ЕЛЬЦОВА



Фото – Николай Майоров

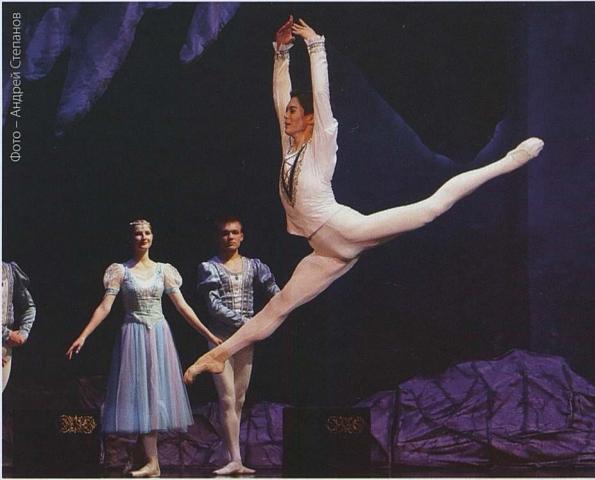


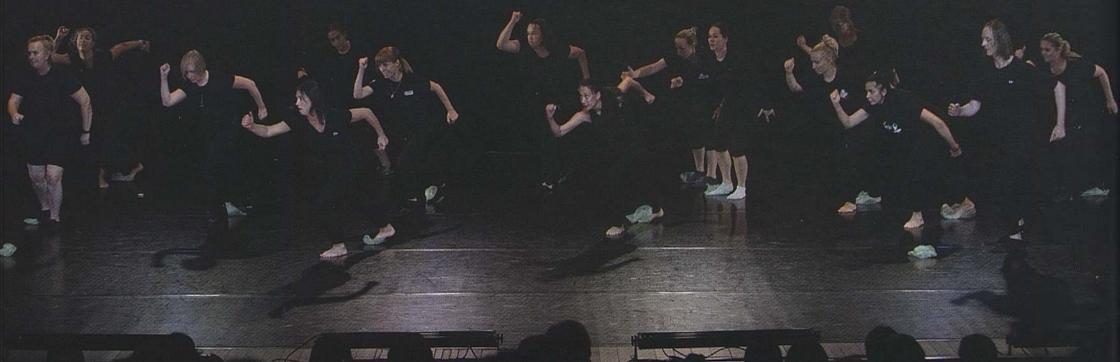
Фото – Андрей Степанов



Фото – Николай Майоров



ПОСЛЕДНИЙ ШТРИХ СЕЗОНА



ЭТИМ ЛЕТОМ, ПОД ЗАНАВЕС УХОДЯЩЕГО СЕЗОНА, В МОСКВЕ СОСТОЯЛСЯ ЕЩЕ ОДИН ФЕСТИВАЛЬ, А ИХ В ЭТОМ ГОДУ И БЕЗ ТОГО БЫЛО НЕМАЛО. ОДНАКО КАЖДЫЙ ИМЕЕТ СВОЮ ОСОБЕННОСТЬ.

В ЧЕМ СПЕЦИФИКА ЭТОГО ФЕСТИВАЛЯ РАССУЖДАЛИ РЕДАКТОР ЖУРНАЛА ТАТЬЯНА ВОЛЬФОВИЧ И ЕЛЕНА ПАНАСЕНКО – ОРГАНИЗАТОР ФЕСТИВАЛЯ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ЦЕНТРА DANCEHELP.

Татьяна Вольфович: В Москве уже в третий раз прошел фестиваль DANCEHELP. Расскажите, как и когда он родился?

Елена Панасенко: В конце прошлого века в Новосибирске существовал коллектив Натальи Фиксель, известный в нашей стране, как один из первых освоивший новые направления хореографии. Я там занималась и там же познакомилась с современным танцем. А уже на рубеже веков у молодежи появилась возможность в рамках специальных программ побывать на разных фестивалях и посмотреть, как развивается современный танец. Я попала в эту программу. Вот тогда и родилась идея попробовать самой организовать фестиваль в Сибири.

В то время я как раз работала в балетной школе, а в ней было 9 хореографических залов, которые пустуют в каникулы, а еще столовая – целый комплекс. Грех было это не использовать. Я начала заниматься организацией фестивалей, а потом втянулась, и поняла, что это мое.

Так как все эти мероприятия проходили в школе, а участниками в основном были педагоги различных танцевальных учебных заведений, то с течением времени я стала замечать, что многим педагогам требуется не только повышение профессиональной квалификации, но и расширение общего кругозора. Со временем «педагогическая батарейка» разряжается и нужно подкреплять ее новой информацией, то есть знакомиться с новыми коллективами и направлениями хореографии. Правда, мы не могли делать много показов, но были встречи, видеопоказы, походы в новосибирские театры и, конечно, занятия. Эти мероприятия проходили 2 раза в год. Таким был новосибирский период.

Т.В.: Значит, изначально Ваша деятельность была ориентирована на педагогов и методический аспект присутствовал изначально.

Е.П.: Да. Когда мы перебрались в Москву, решили сохранить этот формат, как нам казалось, наиболее приемлемый для педагогов. Кстати, к этому времени я уже окончила школу Дадамяна. И у нас выстроился свой вектор организации курсов, который к этому времени стал особенно популярным, причем в формате онлайн. Мы пошли по этому пути. Но когда ты в таком формате общаешься много с людьми, то возникает потребность наконец-то увидеться и пообщаться лично. Мы почувствовали, что у наших студентов есть желание приехать и лично пообщаться с педагогами, с которыми они занимались онлайн.

Так, через включение формата присутствия изменилась организация нашей работы и родился московский фестиваль.

Кроме того, мы понимали, что фестиваль может стать стартовой площадкой для молодых начинающих хореографов из регионов, которым самим сложно снять московскую сцену, а мы можем предоставить им такую возможность. А еще – пригласить специалистов, экспертов, критиков. Вобщем, помочь им заявить о себе. Фестивальный формат придает нашей образовательной программе дополнительное творческое начало. Для нас это мультидисциплинарный проект.

Первостепенная задача для организации фестиваля – это необходимость найти пространство. И, если бы не помощь директора культурного Центра «Вдохновение» Елены Соллогуб, ее команды администраторов и техников, ничего бы не случилось. Все, что происходило, – все договоры на безвозмездной основе. Это дорогого стоит. Я очень ценю и уважаю такое решение Центра «Вдохновение», для которого важно, чтобы даже в летнее время – в период каникул и отпусков – жизнь в центре не затихала, а была насыщенной, разнообразной и интересной.

Т.В.: А какова была география участников и динамика их количества?





Е.П.: География весьма обширная. Это и приближенные к Москве регионы, и весьма далекие. О динамике количества говорить сложно из-за ситуации в нашем обществе. В этом году приехали 209 человек – больше, чем в прошлом, но меньше, чем в первом.

Т.В.: *Есть ли среди приехавших участников такие, которые приезжают уже не в первый раз?*

Е.П.: Конечно есть. Больше половины участников приехали в этом году во второй раз. А есть и те, кто приехал в третий раз. Здесь они подпитываются и эмоционально, и интеллектуально. Фестиваль наполняет их новым вдохновением и заряжает новыми идеями.

Т.В.: *Каков основной ориентир Вашей программы?*

Е.П.: Одна из наших задач – подходить к образовательному процессу как к естественно-органичному. На это направлены основные наши методики и приглашаются соответствующие педагоги. Помимо этого есть и дополнительная программа расширения кругозора. В этом году, например, была экскурсия в Большой театр. Несколько человек самостоятельно посетили Тэц-2. К сожалению, с Тэц-2 мне не удалось договориться о групповом посещении, а мне очень хотелось показать некий современный Дом культуры, как новую форму художественного заведения. Показать разнообразие подобных заведений.

Т.В.: *Какие еще функции существуют у Вашего фестиваля?*

Е.П.: Нетворкинг, завязывание контактов. И это действительно работает – формируются некоторые объединения, группы для совместного творчества. Многие участники делились, что у них сложились интересные творческие связи. А еще в рамках фестиваля существует конференция. Большинство участников приезжают специально ради конференции, чтобы найти единомышленников и договориться о планах уже на следующий год.

Т.В.: *А зачем Вам конференция?*

Е.П.: Я пришла к выводу, что конференция нужна еще и для того, чтобы сделать перерыв в образовательном процессе. Когда ты делаешь недельную программу, то видно, что уже после четвертого дня народ выдыхается и нужна смена деятельности. А кроме того, конференция дает осознание и понимание того, чем ты занимаешься.

Т.В.: *Поговорим о педагогах? Как происходит выбор?*

Е.П.: Участники выбирают сами, что им нужно будет пройти на следующий год. Сейчас это называется индивидуальная траектория обучения. Выбирают чаще всего не вид танца, а педагога. Едут именно на личность педагога, на его подход к хореографии. Педагоги у нас абсолютно не медийные, но все они узнаваемы и востребованы в нашем обществе – в таком, не широком плане: если педагог из ансамбля «Берёзка», то на него идут – работает бренд «Березки»; или, например, Устюгов – никому не известен, но танцевал в ансамбле Моисеева и ставил в ривер данс.

Т.В.: *Коснемся теперь вечерних показов. Как осуществлялось формирование этой программы?*

Е.П.: В течение года я бываю на многих региональных фестивалях и в различных коллективах. Мое мнение – талантливейшей молодежи надо помогать. Однако в этом году мы грант не получили, поэтому были вынуждены принимать только тех, кто согласился приехать за свой счет.

Т.В.: *Эту ориентацию на приглашение молодых и неизвестных хореографов Вы полагаете продолжать?*

Е.П.: Да, это одна из наших задач, определяющих все наше направление. Но мы не стоим на месте, в наших планах – расширяться. Из приехавших в этом году некоторых я видела впервые, но среди них были очень интересные хореографы. Например, Софья Валиуллина из Челябинска.

Т.В.: *Но на этом фестивале были и достаточно известные нашему сообществу хореографы, уже не раз заявлявшие о себе.*

Е.П.: Верно. Малоизвестный коллектив из Перми показал свою постановку в одном вечере с постановкой Виктории Арчуп, художественным руководителем хореографической труппы Воронежского камерного театра. Еще была Ксения Михеева со своей новой работой.

Т.В.: *Образовательная дневная программа у Вас включает различные виды танца, а вечерняя только современную хореографию? Почему?*

Е.П.: Я считаю, танцевать можно что угодно, но научиться по-другому ставить, сломать педагогический и творческий стереотипы помогает просмотр именно современных произведений. Дело не только в том, что на сегодняшний день они особенно актуальны. Например, народники, посмотрев современную хореографию, говорят, что ничего не поняли, но, несмотря на это, у них появляется потребность взглянуть на свой материал по-другому.

Т.В.: *Вы практикуете обсуждение после вечерних спектаклей, что оно дает?*

Е.П.: На мой взгляд, лучшее повышение квалификации – это вечернее обсуждение. Мы вообще всех призываем быть открытыми и высказывать свое мнение. Кроме того, это сближает и способствует созданию душевной и творческой атмосферы фестиваля.

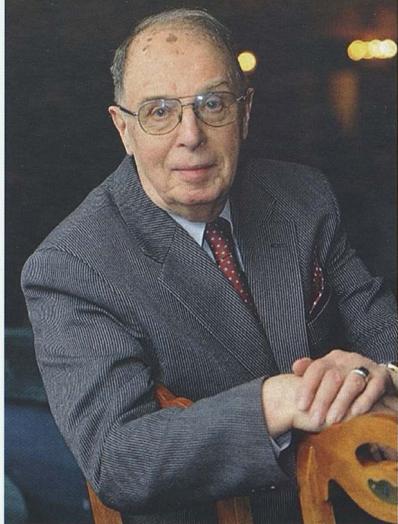
А еще – это гимнастика для мозгов, способствующая осознанию творческого процесса. На это я нацеливала участников еще до начала фестиваля, отправляя каждому аудиосообщение.

Если компания раскрученная, то на обсуждение остается больше народу, а если не очень, то поменьше. Но вот, как раз в этом году очень многие участники остались обсуждать компанию из Челябинска, почти не известную. Я полагаю, это победа.

Т.В.: *А стоит ли на вечерние обсуждения приглашать профессиональных критиков?*

Е.П.: Практика показывает – стоит. Ведь у нас и зритель на вечерних показах в основном не рядовой, а хореографы. Многие из них уже подали заявки на фестиваль «Золотая маска». И если кто-то из показанных у нас попадет хотя бы в Лонг-лист этого фестиваля, мы будем считать свою задачу выполненной.

Фото предоставлены Центром DANCEHELP



ИГОРЬ СТУПНИКОВ

27 АВГУСТА ПРАЗДНОВАЛ СВОЙ 90-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ
ЗНАМЕНИТЫЙ ПЕТЕРБУРГСКИЙ БАЛЕТОВЕД,
ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР,
ЧЛЕН УЧЕНОГО СОВЕТА АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А.Я. ВАГАНОВОЙ, ЧЛЕН СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ
ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИИ, ЛАУРЕАТ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА» – 2013
ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» В НОМИНАЦИИ «ПРЕСС-ЛИДЕР».

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» СЕРДЕЧНО ПОЗДРАВЛЯЕТ
ВЫДАЮЩЕГОСЯ ЮБИЛЯРА!

Игорь Васильевич Ступников хорошо знаком специалистам и поклонникам классического танца не только в России, но всему зарубежному балетному сообществу. Признанный авторитет по самому широкому кругу вопросов балетного искусства, драматического театра, музыки, литературы, педагогики – он по праву занимает место старейшины петербургских театроведов.

Как это было принято в семьях ленинградских интеллигентов, любовь к театру прививалась мальчику с детства. Походы с родителями на спектакли не прошли даром и, профессионально овладев английским языком, Игорь Васильевич обращается к театру – защищает кандидатскую диссертацию, связанную с музыкальной культурой Англии XVIII века, исследуя «Оперу нищего» Джона Гея. Затем, в докторской диссертации «Комедиография английской сцены конца XVII – начала XVIII века» он продолжил изучение британского театра. Героями его многих монографий, выпущенных издательством «Искусство», стали видные представители английской сцены: Дэвид Гаррик, Кэтрин Корнелл, Энн Олдфилд, Эдит Эванс, Алек Гиннесс.

Однако интерес Ступникова к английскому и отечественному драматическому театру постоянно соперничал с его давней страстью к балету. Как балетный критик Игорь Васильевич начал выступать в начале 1960-х годов. Возможно, на то была личная причина: супругой Ступникова была известная балерина Кировского (Мариинского театра) Галина Михайловна Иванова, ученица А.Я. Вагановой. Она ушла из жизни в 1997 году, но до сих пор дрожит голос Игоря Васильевича, когда он вспоминает свою Галочку. А вспоминать случается часто: памятные театральные реликвии, связанные с творческой судьбой жены, он регулярно дарит музею Академии русского балета. В этих родных для его семьи стенах он не только частый гость, но и педагог, под началом которого молодежь пишет диссертации или отчитывается на экзаменах, где долгое время он возглавлял государственную комиссию.

Деятельность Ступникова на балетном фронте можно назвать подвижнической. Не секрет, что в нашей стране, име-

ющей славную историю балета и до сих пор не сдающей передовых рубежей, наблюдается острый дефицит справочной литературы. Тем весомее вклад в театральную науку Ступникова, участвовавшего в создании балетных справочников: «Мастера танца», «Ленинградский балет. 1917–1987», «Петербургский балет. 1903–2003», «Балет. 120 либретто» и энциклопедий «Балет», «Русский балет», «International Dictionary of Ballet».

Среди сотен его «энциклопедических героев» не только артисты с громкими именами. Список персоналий Игорь Васильевич составляет не по званиям и должностям, а по их вкладу в искусство. Если посмотреть на перечень публикаций в «Библиографическом указателе трудов И.В. Ступникова», станет ясно – здесь отражены жизнь Мариинского и Михайловского театров, Театра балета имени Леонида Якобсона, труппы Бориса Эйфмана, выпускные спектакли Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, гастрольные выступления. В этих скрупулезных, день за днем, событием за событием, документах дана полная картина ленинградского-петербургского балета за последние более полувека. Зафиксировано все: премьеры и рядовые спектакли, награды, конкурсы, фестивали, юбилейные даты и уходы из жизни. А если сложить написанное Ступниковым в разных изданиях, то получится не один увесистый том.

Английским читателям также повезло – вся летопись петербургской балетной сцены стараниями Ступникова сосредоточена в лондонском «Dancing Times», постоянным петербургским корреспондентом которого он является многие годы. По мнению Веры Михайловны Красовской, для зарубежных историков русского балета такой материал является бесценным.

Часто встречаются в списке трудов Ступникова и публикации в нашем журнале «Балет», постоянные читатели которого высоко ценят творческий подход мастера – всегда корректный, интеллигентный. Но за сдержанной манерой изложения материала всегда чувствуются порывы души автора.

*По материалам публикации Ларисы Абызовой
(журнал «Балет», № 2, 2014).*





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



ГОД КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ РОССИИ



ПОСЛЕДНИЕ 15 ЛЕТ ПРЕЗИДЕНТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ВЛАДИМИР ПУТИН СВОИМ ДЕКАБРЬСКИМ УКАЗОМ ПОСВЯЩАЕТ СЛЕДУЮЩИЙ ГОД КАКОЙ-ЛИБО ТЕМЕ ДЛЯ ПРИВЛЕЧЕНИЯ К НЕЙ ОБЩЕСТВЕННОГО ВНИМАНИЯ.

НЫНЕШНИЙ 2022 ОБЪЯВЛЕН ГОДОМ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ РОССИИ, КОТОРЫЙ ПРОВОДИТСЯ В ЦЕЛЯХ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА, СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ, ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ, ЭТНОКУЛЬТУРНОГО МНОГООБРАЗИЯ, КУЛЬТУРНОЙ САМОБЫТНОСТИ ВСЕХ НАРОДОВ И ЭТНИЧЕСКИХ ОБЩНОСТЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ.

О ТОМ, КАК ОН ПРОХОДИЛ, ЖУРНАЛУ «БАЛЕТ» РАССКАЗАЛА ЧЛЕН ОРГКОМИТЕТА ГОДА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ РОССИИ, ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО РОССИЙСКОГО ДОМА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА ИМЕНИ В.Д. ПОЛЕНОВА, ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ РОССИИ, ПРОФЕССОР И ПРЕДСЕДАТЕЛЬ РОССИЙСКОГО КОМИТЕТА ПО СОХРАНЕНИЮ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ПРИ КОМИССИИ РФ ПО ДЕЛАМ ЮНЕСКО ТАМАРА ВАЛЕНТИНОВНА ПУРТОВА.

Россия – одно из крупнейших многонациональных государств мира. В нашей стране проживает более 190 народов, каждый из которых богат своим уникальным культурным наследием и традициями. Оргкомитет по подготовке и проведению Года культурного наследия народов России запланировал более двухсот мероприятий. Значительную их часть готовил наш Поленовский дом, содержание акций – целиком и полностью наше направление. К работе приступили заблаговременно, ведь сама идея тематического Года родилась несколько лет назад.

О всех проектах рассказать невозможно, расскажу о значительных. Год открылся V Всероссийским Конгрессом фольклористов, который проходит раз в четыре года. Форум принимала Рязань, приехали 250 профессионалов из пятидесяти регионов. Получился такой выездной исследовательский и координационный центр по изучению, сохранению и возвращению фольклора в современность в живом, а не музейном виде. Если в цифрах, то в плане основных мероприятий Года значатся 35 событий, треть из которых – это акции народного творчества под эгидой нашего Поленовского дома. В полной программе Года – 180 мероприятий, из которых 28 – весомая составляющая – не только фестивали, выставки, конкурсы и праздники, но и форумы, съезды, творческие мастерские, учебные и научные события в 44 регионах страны.

Самым масштабным событием стала Всероссийская детская фольклориада – новый уникальный фестиваль, который собрал в Чувашии 1100 мальчишек и девочек из 76 регионов России.

Всероссийский конкурс фототворчества «Сила традиций: народы Российской Федерации» – ежегодный проект Центра культуры народов России ГРДНТ имени В.Д. Поленова, который популяризирует этническое многообразие нашей страны. Главные герои фотографий – хранители традиций: взрослые и дети, участники фольклорных коллективов, музыканты, исследователи, мастера декоративно-прикладного искусства, те, кто сохраняет и популяризирует культуру и традиции народов нашей страны. Сегодня в уникальном фотоархиве конкурса более 7000 работ 600 фотографов. Выставки фоторабот прошли в Дагестане, в Республике Марий Эл, в Забайкальском крае, в Архангельской, Астраханской, Ленинградской и Тверской областях, в Санкт-Петербурге и на трех площадках Москвы.

Впервые в России в рамках Года реализуется новый и один из крупнейших проектов – «Жанровые Декады» или декады народного творчества. Их четыре, разделены по жанровым направлениям: декада народного танца – прошла в апреле; народных праздников и обрядов – в сентябре; народной песни – в октябре, народной музыки – в ноябре.

Как уже известно читателям журнала, **Декада народного танца прошла в апреле** и собрала более пяти тысяч танцоров, 330 хореографических коллективов из 75 регионов страны. Основные мероприятия состоялись в восьми российских городах (Статья-отчёт обо всех этих мероприятиях Декады опубликована в журнале «Балет» №4-5, стр.58: А. Калыгина. «Декада народного танца» – прим. ред.).

Декада праздников и обрядов прошла в сентябре.

Отмечу наиболее существенные мероприятия декады.

Межрегиональный фестиваль-праздник национальных культур «Дыхание Земли» (26–29 сентября, Республика Бурятия) состоял из ряда основных творческих конкурсов: конкурс народных праздников, обрядов, игр, где были представлены театрализованные программы с фрагментами на основе особенностей бытования местного аутентичного фольклора, связанные с отношением человека к окружающему миру; конкурс исполнителей горлового пения в номинациях «Традиционное исполнительство» и «Героический эпос»; конкурс исполнителей обрядовых народных песен, рассчитанный на участников самых разных возрастов; конкурс праздничного костюма в номинациях «Традиционный костюм» и «Стилизованный костюм».

Национальный праздник «Уртун той» / «Праздник урожая» (22–24 сентября, Республика Хакасия) включил в себя межрегиональную конференцию «Народы и культуры Саяно-Алтая и сопредельных территорий» и творческую лабораторию по игре на традиционных национальных инструментах (чатхан, хомыс, ых); мастер-классы по горловому пению «Школа Хайджи», по хакасским традиционным ремеслам; лекции и дискуссионные площадки о роли эпоса в хакасской культуре; спортивную площадку «Алыптар марий» / «Состязания богатырей»; презентацию родовых юрт Хакасии и даже традиционные скачки на ипподроме.

Межрегиональный фестиваль этнокультур народов Дальнего Востока «Лики наследия» (23–26 сентября, Хабаровский край) представил межрегиональный молодёжный этнофорум «Путь к истокам»; дискуссионную онлайн-площадку «Преемственность поколений и национальная идентичность»; презентацию объекта нематериального культурного наследия «Борьба нанайских мальчиков»; национальный праздник «Мангбо аняни» (Амурский праздник); круглый стол «Дальний Восток России: развитие межэтнического взаимодействия культур».

Этнокультурный форум эпического искусства и традиционных обрядов «Наследие, завещанное предками» (29 сентября – 2 октября, Республика Алтай) представил выставку объектов нематериального культурного наследия; научно-практическую конференцию «Нематериальное культурное наследие как ресурс социокультурного развития территории», культурный брифинг и дискуссионную площадку «Национальная идентичность и преемственность поколений»; гала-концерт «Наследие» пригласил к участию в Международном Курултае сказителей.

В рамках декады также проходили: Межрегиональный фестиваль этнических праздников и обрядов «Встречи в Центре Азии» и научно-практическая конференция «Нематериальное культурное наследие народов – уникальное богатство России» (6–9 сентября, Республика Тыва); Обряд чеченского народа «Ловзар» (7–9 сентября, Чеченская Республика); Международный фестиваль сказителей «Эпосы мира на земле потомков Джангара» и круглый стол «Национальный эпос и его будущее: прогнозы учёных и сказителей» (23–25 сентября, Республика Калмыкия).

Как видно, каждое мероприятие – это не просто народный праздник, это целый комплекс творческих и научно-методических акций.

Декада народной музыки прошла в октябре. Она объединила творчество любительских ансамблей с ведущими профессиональными коллективами народной музыки разных регионов. Открылась декада в г. Ульяновске (7–9 октября), продолжилась в Дальневосточном федеральном округе, в г. Магадане (13–15 октября), затем – в Сибирском федеральном округе, в г. Новосибирске (20–22 октября).

23–25 октября в городах Твери, Бежецке, Вышнем Волочке и Конаково состоялся заключительный этап Всероссийского фестиваля-конкурса оркестров и ансамблей национальных инструментов народов России «Многоликая Россия». Отборочные этапы конкурса прошли в 2020 и 2021 годах в городах Йошкар-Оле, Иркутске, Астрахани, Петрозаводске. Лучшие коллективы – победители отборочных этапов были приглашены на заключительные мероприятия в г. Тверь. Завершился проект VIII Всероссийским фестивалем народной музыки «Играй, рожок!» в г. Обнинске Калужской области (10–12 ноября). Этот конкурс изменил свой формат и впервые проводился по двум номинациям: «народно-академическое исполнительство» и «фольклорно-этнографическое исполнительство».

Декада народной песни в ноябре. Она объединила различные исполнительские школы – как традиционного (фольклорного) пения, так и «классического» пения в народной манере. В рамках декады прошли Первый Межрегиональный певческий фестиваль «От Мокши до Суры» (Республика Мордовия, г. Саранск, 9–11 ноября); традиционный Всероссийский фестиваль-конкурс народных хоров и ансамблей «Поёт село родное» (г. Ставрополь – 10–12 ноября; г. Красноярск – 18–20 ноября); Всероссийские конкурсы: «Русская песня» (г. Оренбург – 24–26 ноября), традиционной русской песни памяти Ольги Владимировны Трушиной (г. Смоленск – 18–20 ноября) и фольклорных ансамблей «Традиции» (Республика Адыгея, г. Майкоп – 23–25 ноября).

Помимо Декадных мероприятий прошел целый цикл творческих акций, посвященный традициям, культуре, языкам коренных малочисленных народов России. Он охватил 31 субъект России. А главное событие (это наша инновационная акция) – фестиваль «Вместе мы – Россия!», который 16 сентября соединил телемостом Петропавловск-Камчатский и Калининград.

В ноябре, в рамках Санкт-Петербургского культурного форума, нашей тематике отведено немалое место. Основным станет презентация «Золотой антологии народной культуры», а финальным аккордом Года культурного наследия народов России стал гала-концерт «Звезды народного искусства» – с участием ярких самодельных коллективов – совместно с презентацией проекта Республики Чувашия «Вышитая карта России».

Надеемся, что все акции Года, как и методическая, учебно-творческая деятельность, не закончатся в 2022 году, а найдут свое продолжение и распространение в крупных городах и муниципальных образованиях страны, получат региональную поддержку, послужат выполнению задач государственной культурной политики по популяризации народного искусства, сохранению культурных традиций, этнокультурного многообразия, культурной самобытности всех народов и этнических общностей Российской Федерации.

Фото предоставлено ГРДНТ имени В.Д. Поленова

ЛАРЕЦ НАРОДНОЙ МУДРОСТИ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
СЕВЕРНЫЙ РУССКИЙ
НАРОДНЫЙ ХОР



19 СЕНТЯБРЯ В ГОСУДАРСТВЕННОМ КРЕМЛЁВСКОМ ДВОРЦЕ С БОЛЬШИМ УСПЕХОМ ПРОШЕЛ КОНЦЕРТ ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО СЕВЕРНОГО РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА, ПОСВЯЩЕННЫЙ 85-ЛЕТИЮ АРХАНГЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ. КОЛЛЕКТИВ ПРЕДСТАВИЛ НОВУЮ ПРОГРАММУ «ПЕСЕННОЕ СИЯНИЕ БЕЛОГО МОРЯ», ПРИУРОЧЕННУЮ К ГОДУ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ РОССИИ, КОТОРАЯ ПОЗНАКОМИЛА ЗРИТЕЛЕЙ С ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСЕННОЙ И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЙ ПОМОРЬЯ.

ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ПРОГРАММЫ ОСНОВАНО НА ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ РАЙОНОВ АРХАНГЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ. ВО ВТОРОМ ОТДЕЛЕНИИ ПРОГРАММЫ БЫЛ ПРЕДСТАВЛЕН ТРАДИЦИОННЫЙ СЪЕЗЖИЙ ПРАЗДНИК «МАРГАРИТИНСКАЯ ЯРМАРКА». РЕЖИССЕР – ПАВЕЛ РЕМНЕВ.

«РУССКИЙ СЕВЕР – ЭТО МЕСТО, ГДЕ СОХРАНИЛАСЬ ПРАКТИЧЕСКИ В ПЕРВОЗДАННОМ ВИДЕ НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА. В РАЙОНАХ АРХАНГЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ: В МЕЗЕНИ, В ПИНЕГЕ, КАРГОПОЛЬЕ И ОНЕГЕ ВЕКАМИ СКЛАДЫВАЛАСЬ СВОЯ САМОБЫТНАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТРАДИЦИЯ, КОТОРАЯ ДО СИХ ПОР ЖИВЕТ В ПАМЯТИ НАРОДНОЙ, В ПЕСНЯХ, ТАНЦАХ, В КОСТЮМЕ. МЫ ХОТИМ ПОКАЗАТЬ ЭТУ ПОДЛИННУЮ, ИСКОННУЮ КРАСОТУ ЖИТЕЛЯМ ДРУГИХ РЕГИОНОВ РОССИИ», – РАССКАЗАЛА ЖУРНАЛУ «БАЛЕТ» ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ СЕВЕРНОГО РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА, ПРОФЕССОР РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ, ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА РОССИИ СВЕТЛАНА ИГНАТЬЕВА.

Фольклор каждого народа уникален и своеобразен. Русское народное творчество – это культурное наследие страны, которое передается от старшего поколения к младшему. Сложившиеся на всем огромном географическом пространстве страны, русские фольклорные традиции имеют общие ярко выраженные черты и одновременно обладают региональными отличиями.

Государственный академический Северный русский народный хор – один из старейших народных коллективов России, хранитель северной фольклорной традиции.

Его по праву называют жемчужиной поморской культуры, неизменно покоряющей сердца зрителей на российских и мировых концертных площадках. Строгость стиля, чистота вокала и знаменитое северное многоголосье – отличительные черты исполнительской манеры Северного хора. Это единственный профессиональный народный коллектив, имеющий статус особо ценного объекта культурного достояния Архангельской области.

История коллектива началась в Великом Устюге в 20-х годах XX века. Основательницей Северного хора стала

молодая учительница Антонина Яковлевна Колотилова, которая обладала красивым голосом и часто выступала с песнями на устюгском радио. Она собрала вокруг себя любительниц народного пения, с которыми впервые выступила 8 марта 1926 года на праздничном вечере, посвященном Международному женскому дню.

Дебют самодеятельного коллектива был встречен слушателями с большим успехом. Именно 8 марта 1926 года принято считать днём рождения одного из самобытнейших профессиональных народных коллективов.

Северный хор традиционно состоит только из женских голосов, что придает ему особое звучание.

Накануне представления в Кремлёвском дворце журнал «Балет» встретился с художественным руководителем Северного русского народного хора Светланой Конопьяновой Игнатьевой и преподавателем кафедры хорового и сольного народного пения Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженным работником культуры РФ Татьяной Николаевной Гвоздевой, чтобы поговорить об уникальных чертах и особенностях северо-русской исполнительской традиции на примере постановки «Пинежское метище», созданной к 100-летию писателя Фёдора Абрамова в 2020 году.

Автор идеи постановки «Пинежское метище» – художественный руководитель Северного хора Светлана Игнатьева, балетмейстер-постановщик – Татьяна Гвоздева.

«Главная идея метища – это показ красоты девичества, – рассказала художественный руководитель Светлана Конопьянова. – Специально для метища шились сарафаны, девушки здесь впервые показывали свою внешнюю красоту, наряды, умение ходить в хороводах, и в то же время свое внутреннее, духовное состояние. Метище – это гармония внешнего и внутреннего мира, сама песня поднимала дух, создавала определенный настрой».

«Очень важно не только сохранять фольклор, но и подавать его зрителю с учетом сценической культуры, законов сцены, – считает балетмейстер-постановщик Татьяна Николаевна. – Для метища характерно большое количество хороводов, как это принято на Севере. С одной стороны, это прекрасно, потому что звучат старинные песни, с другой стороны, это очень трудно, потому что необходимо не растерять внимание зрителя, не разрушить то напряжение, которое создается между артистами и залом. У нас труднейшая задача – подлинный фольклор представить на сцене. Зритель должен погрузиться в традицию, услышать душу народа».

Отдельного внимания заслуживают костюмы, созданные для коллектива профессиональными художниками-модельерами на основе традиционного народного костюма.

Сегодня в составе Северного хора более 70 человек: три группы – хоровая, танцевальная и оркестр русских народных инструментов. За 96 лет своей истории коллектив побывал с гастролями в Польше, Болгарии, Франции, Германии, Италии, Китае, Индии, Афганистане, Японии, Тунисе, США, Сирии и многих других странах, неоднократно становился лауреатом всероссийских и международных конкурсов и фестивалей.

Погрузиться в северную традицию помогает сценическая одежда артистов, большой праздничный костюм, сшитый по образцу подлинного наряда пинежанки XIX-XX веков. Он воссоздан со всеми элементами от парчовых коротен и сарафанов из шелковой тафты до головных уборов, расшитых жемчугом и бисером, и ярко-красных наплечных платков, аловиц.

Важнейшей особенностью северной фольклорной традиции является преобладание эпических песенных жанров.



Фото – Фонд Архангельского краеведческого музея



Северный народный хор под управлением А.Я.Колотиловой. 21 декабря 1933
Девушки «повязочницы» (слева) и «косоночницы» (справа) из Пинежского уезда Архангельской губернии. 1927



Эпическая манера наложила отпечаток и на стилиевые особенности. Здесь распространены весьма разнообразные и сложные по хореографическому рисунку хороводы. Медленные хороводные песни северного региона отличаются степенным, повествовательным характером музыкального языка. Это в целом соответствует эпическому складу северной народной музыкальной культуры.

Музыкальная стилистика северного песенного фольклора близка эпическим жанрам сказателей. Для нее характерно распевание тонического (акцентного) стиха. Строгость, сдержанность, степенность эпического строя северного народного песенного творчества проявляется и в самой музыкальной стилистике, а также в исполнительской манере, столь характерной для строгих этнических эстетических канонов данного региона.

«Пинега всегда отличалась глубиной традицией. Метище – самое яркое в нашем годовом цикле явление, посвящение в девичество, – продолжает Светлана Конопляновна. – У Фёдора Абрамова в «Чистой книге» это действо описано со всеми репликами, то есть, фактически, сценарий программы был готов. Здесь Фёдор Александрович выступает и как писатель, и как фольклорист».

За основу «Пинежского метища» был взят фрагмент из романа Ф.А. Абрамова «Чистая книга», в котором описана традиция Метища, то есть традиционного летнего гуляния на Пинежье. Метище символизирует собой обряд «посвящение в девичество», когда девушку готовят к первому выходу в люди, чтобы она могла держаться достойно, умела определенным образом ходить и говорить. Это был настоящий праздник.

Традиционно обряд состоял из двух выходов – дневного и вечернего. В дневном обязательно звучали медленные лирические песни, которые были подчинены хороводному шагу, так как исполнялись хороводы-шестивия. Затем участники уходили на отдых и к вечернему выходу переодевались в другие костюмы, как правило, уже попроще, так как частушечный, кадрильный и плясовой репертуар диктовал большую свободу движения.

Постановка «Пинежское Метище», следуя структуре самого праздника, также состояла из нескольких частей. Первая, которая по правилам проводилась в помещении, заключалась в подготовке и одевании главной героини праздника. Процесс этот был весьма затяжным, так как северный костюм достаточно сложен и многослоен: несколько праздничных сарафанов, которые одевались на исподнюю рубаху и подвязывались поясом, а поверх сарафанов одевалась парочная коротена (короткая широкая жилетка без рукавов – *прим. ред.*). К этому следует добавить головной убор и детали украшений.

Когда героиня уже была одета в праздничный костюм, действие переходило из избы на улицу. Первыми встречали гостей девушки, исполняя церемониальный поясной поклон каждому гостю. Делалось это плавное, по очереди, и напоминало скошенную траву. Чтобы задать тон веселья, приходили парни с гармошкой и выплясывали перед гостями. Вдали выстраивался Большой хоровод. Особенности построения этого хоровода заключались в том, что в начале колонны вставали девушки-повязчицы из богатого рода, следом шли девушки-кокушницы. Они были победнее и вместо парчовой с жемчугами повязки на голове, они особым образом (свисающие длинные концы – *прим. ред.*) надевали на голову платки-полушалки.

Под песню «Хожу я по травке» медленным шагом движется хоровод. Движение парами по диагонали уравнивается

ется пением и внутренним темпоритмом, что создаёт ощущение непрерывности действия. Затем каждая девушка кивком головы приглашает парня, и он присоединяется к хороводу. Таким образом, следующий хоровод – уже парный.

«Не в лужках мальчик гуляет» – игровой хоровод, сюжет которого разыгрывается по тексту песни. В этом хороводе к пению подключается звучание оркестра народных инструментов. Темп нарастает. Юмористический сюжет, в котором девушка привязывает своего «парня-негодяя» к дубу, а сама пошла гулять – разыгрывается игриво и весело.

Разыграв хоровод, все участники расходятся в разные стороны: девушки – в одну, парни – в другую, но одна пара решила не расставаться и ушла за часовой. Это заметили кумушки и осудили поведение девушки. Родовая традиция заключалась в том, что нельзя было нарушать границу между деревней и лесом, а часовня служила границей.

Вечерняя часть праздника, начавшись под песню «Канарейка, волна пташка», переходит в кадрильную пляску «Сени». Внешне сдержанная манера, плавный шаг, стелющиеся дробы не могут скрыть внутренний темперамент исполнителей.

Своеобразна северная манера русского танца. Коленца, проходки, присядки и дробы отличают мужской танец, мягкость и плавность хода в сочетании с бисерными дробями – особенность женского танца на Севере. Артисты балета и хора живут в едином эмоциональном состоянии и характере. Финальная песня с пляской «Катенька» завершает действие празднично и ярко.

Балетмейстер-постановщик Татьяна Николаевна Гвоздева, благодаря многолетнему сотрудничеству с коллективом и, владея особенностями северной пластики и лексикой, убедительно передала характер и ощущение праздника.

Важное значение имеет также музыкальное сопровождение. Выдержанное в едином эмоциональном проживании, стиле и характере, оно дополняет все действия постановки. Музыкальное сопровождение оркестра поддерживает хоровую палитру исполнителей. Чувство северного стиля сохраняется в обработках музыкального руководителя хора А.М. Качаева.

Союз пения, музыкального сопровождения и танцевальных композиций звучит в одном эмоциональном устремлении. Получилась подлинная эпическая былинная постановка – драматическое действо, где не только пели, танцевали, но и говорили по-пинежски.

«Очень сложную, уходящую культуру мы представили зрителям, – сказала в заключение нашей беседы художественный руководитель Светлана Игнатъева. – Эта культура еще фактически лет сто назад была жива, а затем стала исчезать. Мы рискнули, взялись за это непростое дело и показали на сцене Пинежское Метище. Народная мудрость заключалась в гармонии внешнего вида и внутреннего мира. Сейчас это куда-то уходит, и мы должны хранить это, как зеницу ока».

Постановки «Пинежское Метище» и «Песенное сияние Белого моря» – это не первые обращения Северного хора к традиционной северной культуре. В репертуаре в разные годы было несколько таких постановок. Одни из последних – «Троицкие гуляния» и «Усть-Цилемская горка» – по мотивам обрядового праздника поклонения солнцу старинного старообрядческого села Усть-Цильма Республики Коми.

Материал подготовили Татьяна ВОЛЬФОВИЧ
и Наталья МОХИНА

Фото предоставлены Северным хором



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОСКОНЦЕРТ



НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ «МЫ – РОССИЯ»

АФИША ПРОГРАММЫ «МЫ – РОССИЯ»



**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
АНСАМБЛЬ ТАНЦА
«ВАЙНАХ»
(Г. ГРОЗНЫЙ)**

1-5 НОЯБРЯ
МИАСС, КЫШТЫМ,
ЧЕЛЯБИНСК, САТКА
Приглашены на фестиваль
«Синегорье»



**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ОМСКИЙ РУССКИЙ
НАРОДНЫЙ ХОР /
ОМСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ**

1-5 НОЯБРЯ
П.СОЛНЕЧНЫЙ (КРАСНОЯРСКИЙ
КРАЙ), МИНУСИНСК,
КРАСНОЯРСК



**АНСАМБЛЬ РУССКОГО
ТАНЦА «ОГОНЬКИ»
ИМ. ГАРРИ ПОЛЕВОГО /
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ФИЛАРМОНИЯ
АЛТАЙСКОГО КРАЯ
(Г. БАРНАУЛ)**

1-5 НОЯБРЯ
КОСТРОМА, КИНЕШМА,
ИВАНОВО, НИЖНИЙ НОВГОРОД



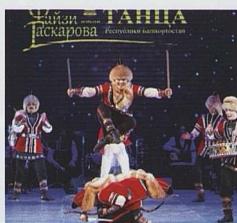
**АНСАМБЛЬ ПЕСНИ
И ТАНЦА УДМУРТСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ «ИТАЛМАС»
ИМ. А.В. МАМОНТОВА
/ УДМУРТСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ФИЛАРМОНИЯ
(Г. ИЖЕВСК)**

03-10 НОЯБРЯ
ИОШКАР-ОЛА, ДЗЕРЖИНСК,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, ПЕТРОЗАВОДСК



**ЗАСЛУЖЕННЫЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
АНСАМБЛЬ ПЕСНИ
И ТАНЦА "ДОНБАСС"
(Г. ДОНЕЦК)**

09-15 НОЯБРЯ
ЯРОСЛАВЛЬ, ВОЛОГДА,
ЧЕРЕПОВЕЦ, ТВЕРЬ, РЖЕВ



**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
АНСАМБЛЬ НАРОДНОГО
ТАНЦА ИМЕНИ ФАЙЗИ
ГАСКАРОВА РЕСПУБЛИКИ
БАШКОРТОСТАНА
(Г. УФА)**

9 НОЯБРЯ – 5 ДЕКАБРЯ
САРАПУЛ, МОЖГА, ВОТКИНСК,
АША, УСТЬ-КАТАВ, ЮРЮЗАНЬ,
САТКА, СИМ, ПЕНЗА, САРАНСК



**АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ЗАСЛУЖЕННЫЙ
АНСАМБЛЬ ТАНЦА
ДАГЕСТАНА
«ЛЕЗГИНКА»
(Г. МАХАЧКАЛА)**

16-18 НОЯБРЯ
ОРЕНБУРГ, ОРСК, УФА



**УРАЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
РУССКИЙ НАРОДНЫЙ
ХОР / УРАЛЬСКИЙ
ЦЕНТР НАРОДНОГО
ИСКУССТВА
ИМ. Е.П. РОДЫГИНА/
(Г. ЕКАТЕРИНБУРГ)**

2-3 ДЕКАБРЯ
ИЖЕВСК, ВОТКИНСК

является в действительности, – с его победами и сложностями, поисками и экспериментами, взлетами и открытиями», – сказал на пресс-конференции Президент АМТ и художественный руководитель Фестиваля Георгий Исаакян.

География VII Фестиваля огромна: от Иркутска – до Иваново, от Сыктывкара – до Астрахани. На Фестиваль в столицу приехали такие театры, как Самарский академический театр оперы и балета имени Д. Шостаковича, Астраханский государственный театр оперы и балета, Камерный музыкальный театр «Санктъ-Петербургъ Опера», Государственный театр музыкальной комедии (оперетты) Узбекистана, Государственный театр оперы и балета Республики Коми, Ивановский музыкальный театр, Алтайский музыкальный театр, Калининградский областной музыкальный театр, Иркутский музыкальный театр имени Н. Загурского, Нижегородский камерный музыкальный театр имени В. Степанова, Санкт-Петербургский государственный музыкальный театр «Карамболь», Екатеринбургский театр балета «Щелкунчик» и другие.

Столичные театры – Большой театр, «Новая опера», «Геликон-опера», Детский музыкальный театр имени Н. Сац, Московский театр оперетты, ДМТЮА – также показали свои премьеры.

Среди балетных спектаклей на Фестивале были представлены: «Пер Гюнт» на музыку Э. Грига Донецкого театра оперы и балета (Донбасс Опера) – на Новой сцене Большого театра; «Золушка» С. Прокофьева и «Спартак» А. Хачатуряна Театра классического балета под руководством Н. Касаткиной и В. Василёва – на сцене Государственного Кремлёвского Дворца; «RICHARD CAPRICCIO» – на Малой сцене Театра имени Н. Сац и Балеты «Русских Сезонов»; «Шехеразада», «Жар-птица» – на сцене Центра культуры и искусства «Меридиан» показал Театр имени Н. Сац; «Дон Кихот» Л. Минкуса Театра оперы и балета Республики Коми – на сцене Московского театра «Новая опера»; «Царевна-Лягушка» Детского театра балета «Щелкунчик» города Екатеринбурга – на сцене Московского музыкально-драматического театра «Поколение».



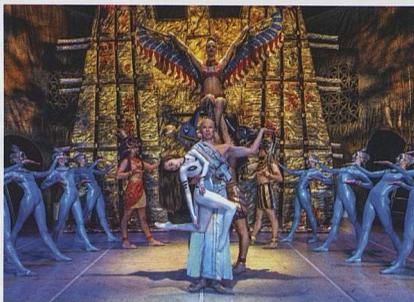
«Пер Гюнт» / Донбасс Опера



«Царевна-Лягушка» / Екатеринбургский детский театр балета «Щелкунчик»



«Дон Кихот» / Театр оперы и балета Республики Коми



«Спартак» / Театр классического балета под руководством Н. Касаткиной и В. Василёва

Помимо основной программы VII фестиваль «ВИДЕТЬ МУЗЫКУ» – это несколько офф-программ, интересных и профессионалам музыкального театра, и широкой публике.

«ДЕТСКАЯ ПРОГРАММА» – это музыкальные спектакли для юных зрителей. В этом году программу составили спектакли для детей всех возрастов.

«СТУДЕНЧЕСКИЕ СПЕКТАКЛИ». На Фестивале были представлены студенческие работы главных российских Консерваторий и ВУЗов.

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ АМТ (9–11 ноября на ведущих музыкальных площадках Москвы). Конференция АМТ – это время подведения итогов Фестиваля, чтобы выявить проблемы сегодняшнего дня современного театрального процесса и совместно выработать направления движения, обменяться успешными наработками в практике театра, поделиться своими идеями и совместными действиями идти в будущее. Одна из задач Конференции – познакомить руководителей российских музыкальных театров с молодым поколением творцов – режиссеров, хореографов, дирижеров, художников, артистов.

В этом году прошли: Лаборатория молодых оперных режиссеров под руководством Георгия Исаакяна и Лаборатория композиторов под руководством Александра Пантикина «Новые идеи для музыкального театра».

В рамках Конференции АМТ также состоялась презентация книги Александра Парина «Оперные города. Эссе и статьи». Эта книга – попытка автора разобраться, что такое современный музыкальный театр, из чего он складывается, как он замышляется и производится, кто его главные творцы.

Кроме того, в рамках Конференции состоялась «Диалоги об опере» (многолетний авторский проект Георгия Исаакяна), в которых принимали участие ведущие оперные режиссеры, драматурги, журналисты и общественные деятели. В этом году темой «Диалогов об опере» стала «Фем-революция в оперной режиссуре».

11 ноября на сцене Бетховенского зала состоялась торжественная церемония вручения премии «ЛЕГЕНДА».

БОЛЬШОЙ ТЕАТР НАКАНУНЕ ОТКРЫТИЯ 247-ГО ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

Фото – Дамир Юсупов / Большой театр



Зрительный зал Исторической сцены театра во время сбора труппы.

13 сентября накануне открытия 247-го театрального сезона в зрительном зале исторического здания Большого театра прошёл сбор труппы. Собрав труппу и журналистов, Большой театр открыл собрание короткометражным юмористическим киноотчетом в духе советских кинокомедий собственного производства – о премьерах, юбилеях и других событиях прошедшего сезона.

Генеральный директор Большого театра Владимир Урин в своей вступительной речи и подчеркнул, что труппа, несмотря на «ковидные ограничения», пережила прошедший сезон успешно. Большой театр в прошедшем сезоне показал 685 спектаклей, их посмотрело почти полмиллиона зрителей, сборы составили два миллиарда шестьсот тридцать четыре миллиона рублей. Состоялись почти все премьеры из тех, что были намечены (оперные – «Лоэнгрин», «Дон Жуан», «Маддалена» и «Испанский час», «Фальстаф, или Три шутки», «Линда ди Шамуни», полусценическое исполнение оперетты «Летучая мышь»; балетные – специально для Большого поставленные «Мастер и Маргарита», «Сделано в Большом», «Времена года» и «Танцевания»), и капитальное возобновление балета «Анюта»). Театр много гастролировал. Начался прошедший сезон фестивалем

DancelInversion, а закончился гастрольными выступлениями на сцене Большого театра Красноярского театра оперы и балета, театра балета имени Леонида Якобсона и театра балета Бориса Эйфмана.

Владимир Урин сообщил, что помимо творческих успехов были достигнуты успехи на ниве строительства и реконструкции. Произведены значительные ремонтные работы на Новой сцене, в детском саду Большого театра. Вскоре будут завершены ремонтные работы в мастерских на Большой Дмитровке, и театр введёт в строй ещё один комплекс производственно-художественных мастерских. Кроме того, Урин отметил, что в настоящее время из-за увеличения цены строительства решается вопрос о сроках реконструкции Камерной сцены.

Владимир Георгиевич сообщил о планах 247 сезона: ожидают две балетные премьеры, четыре оперные и многочисленные гастролы по России. Также планируется уделить большое внимание грядущему 150-летию юбилею со дня рождения композитора С.В. Рахманинова. Поздравил театр с открытием сезона и худрук балетной труппы театра Махар Вазиев, назвав предстоящие спектакли и премьеры интересными и творчески насыщенными. По его словам, первой премьерой нового сезона на



Илья Соломатин, Махар Вазиев, Владимир Урин и Андрей Костин.

Исторической сцене 30 ноября станет балет «Шопениана» на музыку Ф. Шопена в хореографии М. Фокина и «Большое классическое Па» из балета «Пахита» на музыку Л. Минкуса. «Это будет вечер, состоящий из шедевров», – заверил он труппу и журналистов. 14 июня балетные премьеры пополнит «Пиковая дама» на музыку П.И. Чайковского в обработке для балета Юрия Красавина. «Это будет новая абсолютно работа, созданная для нашего театра, для нашей труппы», – закончил Вазиев.

Генеральный директор по традиции представил артистов, пополнивших оперную и балетные труппы театра, а закончился сбор труппы Большого театра торжественным вручением премий Попечительского совета, а также генерального партнера театра – «Ингосстраха». Председатель Попечительского совета театра Андрей Костин отметил, что, хотя культура и стала заложником геополитики, многие деятели искусства за рубежом не поддерживают этого и подчеркнул, что Попечительский совет всегда будет поддерживать театр. Заместитель генерального директора по внешним связям компании «Ингосстрах» Илья Соломатин прокомментировал награждение: «Мы гордимся тем, что нам удается вносить свой вклад в развитие российской культуры. Предметом осо-

бенной гордости стала Молодёжная балетная программа, которая позволяет открывать дорогу молодым людям из регионов на главную сцену страны. Мы стремимся постоянно расширять границы нашего сотрудничества. Мы понимаем, что праздник для зрителей – это всегда коллективный труд, который создают не только артисты, но и педагоги, костюмеры, администраторы. Поэтому в этом году мы отметили широкий круг артистов и сотрудников театра».



Фото – Светлана Постоевко

Журнал «Балет» поздравляет начальника отдела перспективного планирования и специальных проектов Большого театра Ирину Черномурову с присвоением ей почетного звания «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации»!

Х ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА В КРЕМЛЕ

В Кремле завершился Десятый юбилейный фестиваль балета. Начиная с 2002 года он проходил на сцене Кремлёвского дворца и являлся одним из значимых танцевальных фестивалей мира. Второй раз Фестиваль балета в Кремле проходит без участия зарубежных артистов: в 2001 году помешала пандемия, в этом – сложная международная обстановка.

В рамках фестивальной программы с 23 по 28 сентября публике были представлены лучшие спектакли театра «Кремлёвский балет»: балеты П.И. Чайковского «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» и «Баядерка» Л. Минкуса.

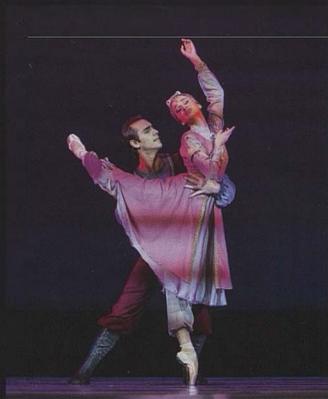
Кульминацией фестиваля стал масштабный гала-концерт 27 сентября, в

котором приняли участие ведущие солисты балетных театров России, а также звезды Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (Минск) и Донбасс Оперы (Донецк). В этот вечер на сцене блистали 30 солистов, которые преподнесли публике фрагменты из лучших постановок 12 крупнейших театров: Башкирский театр оперы и балета (г. Уфа); Большой театр Республики Беларусь (г. Минск); Большой театр России; Воронежский театр оперы и балета; Донбасс Опера (г. Донецк); Марийский театр оперы и балета имени Э. Сапаева (г. Йошкар-Ола); Михайловский театр (г. Санкт-Петербург); Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко; Шостако-

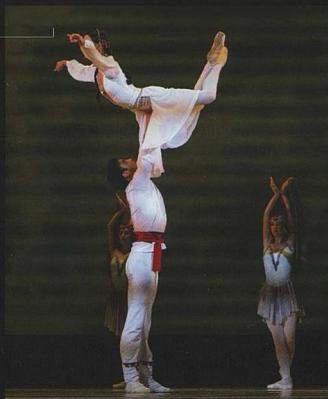
вич Опера Балет (г. Самара); Татарский театр оперы и балета имени М. Джалиля (г. Казань); Театр «Кремлёвский балет» (г. Москва); Челябинский театр оперы и балета имени М. Глинки.

Любители балета в этот вечер получили уникальную возможность познакомиться с творчеством замечательных артистов лучших региональных театров России и увидеть номера из спектаклей, не идущих в столичных театрах.

Еще одним сюрпризом для зрителей в этот вечер стал фрагмент из балета «Клеопатра» В. Качесова, в постановке художественного руководителя – главного балетмейстера театра «Кремлёвский балет» народного артиста России Андрея Петрова, премьера которого запланирована на следующий год.



Кристина Андреева и Антон Полодюк.
«Золотая орда» / Татарский театр оперы и балета имени М. Джалиля, Казань



Софья Сайтова и Рустам Исхаков.
«Журавлиная песнь» / Башкирский театр оперы и балета, Уфа



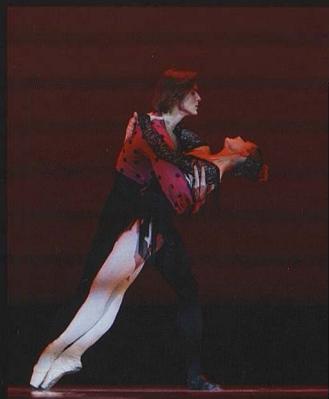
Ирина Еромкина и Артём Баньковский.
«Ромео и Джульетта» / Большой театр Республики Беларусь, Минск



Екатерина Первушина (Театр «Кремлёвский балет») и Кубанч Шамакеев (Челябинский театр оперы и балета). «Дон Кихот»



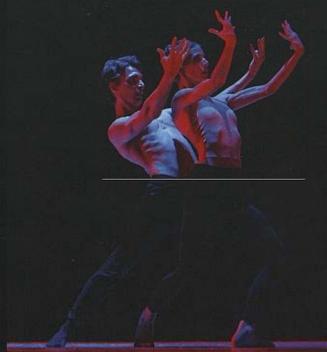
Наталья Клейменова и Дмитрий Петров.
«Талисман» / Шостакович Опера Балет, Самара



Элеонора Севенард и Денис Родыкин.
«Кармен-сюита». / Большой театр России



Участники Фестиваля на поклонах в финале гала-концерта



Диана Кустурова и Иван Негрбов.
«Аніта» / Воронежский театр оперы
и балета



Екатерина Байбаева и Артем Веденкин.
«Реминисценция» / Марийский театр оперы
и балета имени Э. Сапаева, Йошкар-Ола



Анастасия Никольская и Валерий
Видманкин. «Биение двух сердец» /
Донецкая Опера, Донецк



Оксана Кардаш и Иван Михалёв. «Radio and Juliet» / Музыкальный театр
имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Москва



Анастасия Тетерина и Олеся Росланова.
«Клеопатра» / Театр «Кремлёвский балет», Москва

Фото предоставлены пресс-службой Государственного Кремлёвского дворца.
Фотограф – Дмитрий Притула



НИКОЛАУ ФАДЕЕЧЕВУ

27.01.1933 – 23.06.2020



Мемориальный памятник
Николаю Фадеечеву
на Новодевичьем кладбище

16 сентября на Новодевичьем кладбище состоялось торжественное открытие памятника выдающемуся танцовщику, артисту и балетмейстеру-репетитору балетной труппы Большого театра, народному артисту СССР Николаю Фадеечеву.

В 1952 году, после окончания Хореографического училища при ГАБТ СССР, он был принят в балетную труппу Большого театра, где танцевал на протяжении 25 лет. Балерины всех поколений от Галины Улановой, Майи Плисецкой до Людмилы Семеняки боготворили его как партнёра.

В 1956 году Николай Фадеечев участвовал в первых зарубежных гастролях Большого театра в Лондоне, где покорила публику партией Графа Альберта в балете «Жизель». Именно в этой, одной из его коронных ролей, его изобразила только начинающая свой путь в искусстве скульптор Екатерина Карамова.

После завершения артистической карьеры в 1977 году Николай Борисович стал балетмейстером-репетитором балетной труппы Большого театра. Среди его учеников – Сергей Филин, Андрей Уваров, Николай Цискаридзе, Артём Овчаренко.

На церемонии открытия памятника присутствовали коллеги, друзья и ученики Николая Фадеечева из Большого театра: народные артисты СССР и РФ, балетмейстеры-репетиторы Светлана Адырхаева, Людмила Семеняка, Борис Акимов, артисты Сергей Филин, Артём Овчаренко, художественный руководитель балетной труппы Махар Вазиев и другие.

Светлана Адырхаева назвала Фадеечева уникальным танцовщиком, эталоном, высочайшим профессионалом. Борис Акимов также вспомнил, как впервые увидел танцовщика на сцене. Сергей Филин отметил, что балетмейстер был для них как отец.

«Он никогда себя не обозначал, никогда громче других, он тихо был в труппе, но он был основным духовным состоянием этой труппы», – заметила Людмила Семеняка.

«Когда я смотрю те роли, которые он исполнял, меня не покидает ощущение, что прежде всего в нём доминировал талант ума, и ты видишь, насколько он точно и тонко чувствовал и структуру ролей, и структуру спектаклей», – отметил художественный руководитель балетной труппы, народный артист РФ Махар Вазиев.

MEMORIAM

ОЛЬГЕ ЛЕПЕШИНСКОЙ

28.09.1916 – 20.12.2008



Олег Закоморный и Владимир Урин на церемонии открытия мемориальной доски О.В. Лепешинской

7 октября состоялось открытие мемориальной доски выдающейся балерине и педагогу, народной артистке СССР Ольге Лепешинской. Ее установили на доме номер 36 по адресу 1-я Тверская-Ямская улица, в котором жила Ольга Васильевна с 1944 по 2008 год.

Мемориальная доска создана российским скульптором и графиком заслуженным художником РФ, членом-корреспондентом Российской академии художеств Олегом Закоморным. В церемонии открытия приняли участие генеральный директор Большого театра Владимир Урин, художественный руководитель балетной труппы Махар Вазиев, Олег Закоморный, СМИ, общественные организации, деятели культуры, коллеги, ученики, родственники и многочисленные поклонники таланта балерины.

«У мемориальной доски достаточно сложная судьба. Идея установить памятник пришла Олегу Шевчуку – главе Фонда Лепешинской, но как-то не сложилось, – рассказал Олег Закоморный. – Однако через время жильцы дома и Большой театр подключились и собрали нужную сумму».

«Я, к сожалению, не видел ее на сцене, только записи выступлений. Но я знал этого человека в жизни – человека с удивительной энергией и удивительной, невероятной любовью к тому, чем она занималась, – к балету. Она ходила на каждую премьеру, даже когда сильно болела. Если бы вы видели, как она радовалась, когда на сцене появлялись талантливые ребята. Ольга Васильевна умела радоваться чужому таланту», – рассказал в ходе торжественной церемонии Владимир Урин.

В 1933 году Ольга Лепешинская дебютировала в Большом театре в партии Лизы в балете «Тщетная предосторожность» П. Гертеля. Обладая виртуозной техникой и мощным артистическим темпераментом, с равным успехом танцевала партии классического и современного репертуара.

Закончив карьеру балерины в 1963 году, она посвятила себя педагогической деятельности. Занималась преподаванием как в СССР, так и за рубежом. В 1997 году стала профессором Государственного института театрального искусства (ГИТИС). Более 50-ти лет возглавляла экзаменационную комиссию на кафедре хореографии этого института.

С 1973 года Лепешинская возглавляла оргкомитет международных конкурсов артистов балета в Москве. В 1992 году была председателем жюри Первого Московского международного независимого конкурса молодых артистов балета имени С.П. Дягилева.

За годы карьеры она удостоилась ордена Ленина, четырех Сталинских премий и звания народной артистки СССР.



МИРА МИХАЙЛОВНА КОЛЬЦОВА

21.12.1938 – 02.07.2022

СВОЕЙ ЖИЗНЬЮ ОНА ВПИСАЛА ЯРКУЮ СТРАНИЦУ НЕ ТОЛЬКО В ЛЕТОПИСЬ ПРОСЛАВЛЕННОГО АНСАМБЛЯ «БЕРЁЗКА», НО И В ИСТОРИЮ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И МИРОВОЙ ХОРЕОГРАФИИ.

Не стало Миры Кольцовой – женщины, чей образ много лет ассоциируется с красотой русского танца, одухотворенной поэтичной берёзкой – символом России. В 18 лет Миру Кольцову, ещё ученицу Хореографического училища при ГАБТ СССР, пригласила в «Берёзку» легендарная Надежда Сергеевна Надеждина. Яркая внешность, незаурядное артистическое дарование и бесконечная любовь к народному танцу – как нельзя лучше способствовали выражению образов Надеждиной и сразу выделили Кольцову на ведущее положение в ансамбле. С 1957 по 1979-й она была не просто ведущей солисткой ансамбля, но лицом – зримым брендом «Берёзки». Ее фотографии украшали афиши, многочисленные публикации в журналах и газетах Советского Союза и мира, они являлись эталоном красоты русских танцовщиц.

Ещё при жизни Н.С. Надеждиной Кольцова приняла на себя руководство ансамблем: в 1978 – в должности первого помощника Надеждиной, а с 1979 – возглавила коллектив. Вся жизнь и творческая деятельность Миры Михайловны была связана с «Берёзкой». В должности художественного руководителя и главного балетмейстера ансамбля она оставалась до конца жизни. Кольцова не только сохранила творческое наследие Надеждиной, но и обогатила репертуар ансамбля новыми постановками. В совершенстве владея стилем хореографической пластики ансамбля «Берёзка», она умело использовала это в подготовке и выпуске новых композиций и программ, много работала по воспитанию нового поколения артистов ансамбля, передавая им все тонкости исполнительского стиля «Берёзки» и хореографических традиций великой Надеждиной. Стиль, созданный в ансамбле, это синтез народного танцевального фольклора и школы классического танца. Визитная карточка – бесшумный и плавный шаг, благодаря которому нам – зрителям – кажется, что танцовщицы плывут по сцене.

«Наш ансамбль стоит на трех китах: это классическая школа, фольклор и авторское домывливание... Мы стараемся не распылять нашу русскую культуру и пропагандируем ее по всему миру. В 1948 году коллектив начал свою творческую деятельность со знаменитого хоровода «Берёзка», который до сих пор открывает все наши выступления. Сегодня часто ставится вопрос, куда развиваться дальше. Для меня это вопрос решенный. Наша основательница Надежда Сергеевна все это предвидела и оставила нам наследство: каждый танец – это рассказ, страничка истории России. Я уверена, что до сих пор до конца не изучен

предмет творчества Надеждиной, а у нее еще много чего можно почерпнуть, что мы и делаем. Русская культура настолько богата и многословна, что говорить о ней языком музыки и танца, создавая народные и современные образы, можно бесконечно», – поделилась Кольцова чуть более года назад в своем интервью Нине Донских – корреспонденту сетевого издания «Московская правда» от 27.05.2021 г.

За годы руководства Кольцовой выступления «Берёзки» видели десятки миллионов зрителей в нашей стране и более чем 80-ти странах на пяти континентах земного шара. Ансамбль «Берёзка» признан национальным достоянием России.

Миры Кольцова – народная артистка СССР, профессор Московского государственного университета культуры и искусств,



академик Международной академии культуры и искусства. Достижения Кольцовой не раз были отмечены высокими государственными наградами. Она – лауреат Премии правительства РФ в области культуры, кавалер двух орденов «За заслуги перед Отечеством», удостоена многочисленных орденов, медалей и других наград среди которых и наша – приз «Душа танца» журнала «Балет» в номинации «Рыцарь танца» (2001).

Ученица, сподвижница и продолжательница дела Надеждиной, – Миры Михайловны была выдающейся личностью, яркой артисткой, талантливым хореографом и истинным патриотом своей страны. Своей жизнью она вписала яркую страницу не только в летопись прославленного ансамбля «Берёзка», но и в историю отечественной и мировой хореографии.

На церемонии вручения Всероссийской общественной премии «Гордость нации», где Миры Кольцова была удостоена награды «За верность и служение российской культуре» в музыкальном театре «Геликон-опера» 4 ноября 2020 года

СТАНОВЛЕНИЕ ВЫСШЕГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

THE ESTABLISHMENT OF HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION



К юбилею кафедры хореографии
Санкт-Петербургской консерватории
St. Petersburg State Conservatory's Department
of Choreography turned 60

Коротко об авторе:

СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ АРКАДИЙ АНДРЕЕВИЧ – заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения. e-mail@sokolovkaminsky.gmail.com

About the author:

SOKOLOV-KAMINSKY ARKADY ANDREEVICH – Honored Artist of the Russian Federation, Candidate of Art History. e-mail@sokolovkaminsky.gmail.com

Краткая аннотация на статью:

Автор впервые предлагает рассматривать успехи в отечественном хореографическом образовании не только как итог персональных инициатив, усилий и воли, но и в контексте общих культурных процессов. Достижения в сфере обучения танцу и связанных с ним дисциплин, по его мнению, исторически обусловлены, подтверждают торжество здесь интеллектуальных начал. Поиски в итоге привели к переходу от среднего профессионального образования к высшему. События, происходившие в обеих столицах, перекликались.

Summary of article:

The author for the first time proposes to consider successes in domestic choreographic education not only as a result of personal initiatives, efforts and wills, but also in the context of general cultural processes. Achievements in the field of teaching dance and related disciplines, in his opinion, are historically conditioned, confirm the triumph of intellectual principles here. The search eventually led to the transition from secondary vocational education to higher education. The events that took place in both capitals echoed.

Ключевые слова:

А.А. Гвоздев, Ф.В. Лопухов, А.Я. Ваганова, П.А. Гусев, К.М. Сергеев, Р.В. Захаров; Петроградский академический «Молодой балет», Д. Балanchин.

Key words:

A.A. Gvozdev, F.V. Lopukhov, A.Y. Vaganova, P.A. Gusev, K.M. Sergeev, R.V. Zakharov; Petrograd Academic "Young Ballet"; D. Balanchine.

А тот, кого учителем считаю...
Анна Ахматова

С благодарностью чтим великих мастеров, кому обязаны мощным рывком в развитии хореографического образования в нашем Отечестве. Непременно вспомним прежде всего Ф.В. Лопухова, А.Я. Ваганову, Р.В. Захарову, П.А. Гусева, К.М. Сергеева, С.Н. Головкину, многих других, способствовавших живительному процессу обновления и прогресса в интересующей нас области. Это благодаря их энергии, инициативам, таланту обучение танцу, всему, что связано с ним, кардинально преобразилось, обрело современные размах и формы. Но есть, на мой взгляд, скрытые, дополнительные источники вызревавших исподволь преобразований, которые называть не принято, а роль их тем не менее значима, более того – неоспоримо велика. Их несколько.

Танец сфокусировал на себе проблемы цивилизации, занял особое место в системе культуры. Мечта преобразовать искусством человека жила, наверное, издревле, но особую остроту обрела

во второй половине XIX века с появлением ритмопластики, экспериментов Э. Жак-Далькроза и Ф. Дельсарта, подхваченных затем и по-своему претворенных Айседорой Дункан. Воспитать танцем человека будущего, жаждущего порядка и гармонии, живущего в согласии с собой и всем окружающим – вот что захватило мир, переросло в моду, стало потребностью молодых. Особый размах новое увлечение обрело в послереволюционной России: были созданы Институты ритма в обеих столицах, князь С.М. Волконский талантливо и широко пропагандировал достижения ритмопластики в лекциях и книгах, Дункан концертировала тут сама и создала в Москве собственную школу для детей, которые тоже выступали на публике. Родилось явление, получившее название «девушки с чехоманчиками»: повальное увлечение занятиями танцем, современными видами прежде всего. Танец, пластика заявляли о себе как едва ли не обязательной части современной жизни и требовали к себе особого внимания.

Изменилось место танца в системе искусств: он занял первые позиции.

Тому способствовал кризис слова и всей вербальной культуры на рубеже XIX и XX веков – его осознал основоположник отечественного театроведения А.А. Гвоздев [1. С. 60–64.]. Слово из носителя божественного смысла, сакральных тайн превратилось в орудие обмена человечества. Потому театральное искусство, например, утратив доверие к слову, носителем истины на этом этапе сочло пластику, человеческое тело, которое, верили, лгать не может. Феноменальный успех режиссуры начала XX века, прежде всего В.Э. Мейерхольда, рождался на этом пути. Гвоздев, шокируя современников, объявил лучшей драматической артисткой своего времени Анну Павлову [2. С. 46–47.].

Революцию в художественном сознании человечества произвела Дягилевская антреприза и открытия Парижских сезонов. Намеченное там оказало влияние на всю художественную жизнь во многих областях, предопределив их развитие на протяжении десятилетий. Разные искусства группировались вокруг пластической сердцевины, танца, преобразовали его и преобразовались в этом

состязании сами. Утвердилась уверенность: меняется жизнь – непременно меняется искусство; это вечный процесс – рождение нового. В художественной жизни нет догм и готовых решений: за нами здесь будущее.

Ломка сложившихся традиций, болезненно проходившая в Императорском балете начала XX века, приняла особые формы в советской действительности. Важнейшим обретением здесь был невиданный энтузиазм молодежи, страстное желание поиска нового и перемен.

Вот одно из таких начинаний – Петроградский академический «Молодой балет» (1921–1924), созданный группой неофилов, пришедших в искусство и не удовлетворенных сложившимся в академических театрах косным порядком, повтором накатанного, привычного, уже освоенного. Инициаторами выступили художники В.В. Дмитриев и Б.М. Эрбштейн, ядро составляли начинающие артисты балета последних выпусков. Одни пробовали ставить, другие участвовали в эксперименте как исполнители, остальные танцевали тот сольный академический репертуар, который им в театре пока не доверяли. Практически творческим руководителем был Г.М. Балланчивадзе (будущий Джордж Балланчин), теоретиком – основоположником советского балетоведения Ю.И. Слонимский. Многие из участников стали в дальнейшем крупнейшими деятелями русского и мирового балетного искусства: кроме уже названных, В.И. Вайнонен, Л.М. Лавровский, П.А. Гусев, педагоги В.С. Костровицкая, многие другие, исполнители в том числе.

В становлении творческой личности беспокойных молодых значимой была связь с Российским институтом истории искусств (Зубовский институт) и его сотрудниками, в том числе с ученым мирового масштаба А.А. Гвоздевым. Его волновало будущее хореографического образования, он заинтересованно высказывал свои намерения, его идеи предопределили направление поисков в советском балете следующих десятилетий. Ученики и последователи мэтра Слонимский, И.И. Соллертинский непосредственно работали на улице Зодчего России: преподавали, готовили первые учебные программы, будировали создание учебников по профессиональным дисциплинам, начали издательскую деятельность. Слонимский руководил даже Методическим кабинетом, определяя тем самым разработку новаторских педагогических методик.

Осмысление происходящего в хореографическом искусстве, в педагогике, исполнительском искусстве, балетмейстерском творчестве – обрело невиданный

размах, набирало теперь новую силу. Интеллектуальный поиск пронизывал это искусство, оборачиваясь реальными, практическими делами. Реформы вызревали в педагогике, ведя от начинаний Е.О. Вазем к открытиям А.А. Вагановой. И тут участие Л.Д. Блок оказалось чрезвычайно продуктивным: ее помощь способствовала рождению первого бесценного методического труда Вагановой «Основы классического танца» (1934). Успехи мысли о танце оформились в рождение профессиональной балетной критики в трудах А.Я. Левинсона и А.Л. Вольнского. Последний теоретическими усилиями не ограничивался: в страстной борьбе за сохранение ценностей классического танца – предложил свой путь обучения танцу («Школа русского балета», 1921–1926).

Петроградское (Ленинградское) хореографическое училище в 1920-е – 1930-е годы превратилось в центр интеллекта и инициатив в сфере танцевальной культуры и профессионального обучения танцу.

Вслед за организованными Вагановой Педагогическими курсами (1934), готовившими педагогов профессиональных танцевальных дисциплин, при Училище было создано и Балетмейстерское отделение (1937) – оба просуществовали до начала войны. Принято считать, что идея обучать искусство сочинять танец принадлежала Ф.В. Лопухову. Мне она кажется убедительной. По крайней мере, его встреча с участниками Петроградского академического «Молодого балета» – именно с этими артистами Лопухов осуществил свою скандально-знаменитую танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена (1923) – оказалась поучительной для тех, кто хотел стать балетмейстером. Ведь там присутствовали по крайней мере два таких отечественных гиганта, как Л.М. Лавровский и В.И. Вайнонен. А другой гений – родоначальник американского балета Джордж Балланчин, тоже участник нашуемшей Танцсимфонии – неоднократно называл Фёдора Васильевича своим Учителем.

Лопухов по сути направлял деятельность Балетмейстерского отделения, реализуя собственные представления о том, каким хореографу предстоит быть. Итог его размышлений воплотился в книге «Пути балетмейстера» уже в 1925 году. К середине 1930-х годов он имел обширный, можно сказать – беспрецедентный опыт и по сохранению классического наследия, и по созданию нового репертуара. Своими постановками обозначил весь диапазон жанровых возможностей в балетном искусстве (от танцсимфонии до сюжетного спектакля). Зигзаги

судьбы то возносили его, то подвергали гонению. Его мятущийся талант крупными мазками обозначал нередко несоединимые возможности: так размечались направления возможных поисков, которые предстояло разрабатывать и углублять другим, кто шел следом. Он не был носителем готовых рецептов творчества: беспримерное влияние Лопухова заключалось в том, что он заражал самим духом творчества – словно передавал олимпийский огонь. И творчество в других, соприкасавшихся с ним в совместной работе, вспыхивало ярко, разгоралось, обретало самобытные формы, поражало оригинальностью.

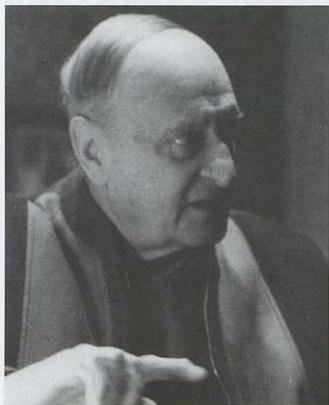
Из первых воспитанников Лопухова на Балетмейстерских курсах выделяются особенно Б.А. Fenster, В.А. Варковицкий, К.Ф. Боярский. Ровесники революции, они выросли уже в новую эпоху. Получили самое что ни на есть «правильное» академическое образование в танце у апологета классики В.И. Пономарева. Свидетели ряда смелых экспериментов Лопухова, и не только его. На мой взгляд, не понятие до сих пор критикой и не получившие объективной оценки. Критика оценивала их творчество, исходя из догматов того времени, торжествующей «хореодрамы». А молодые хореографы в эти рамки, похоже, не уместались. Не исключено, что само это явление («хореодрама») понималось нами обуженным, искаженным, в уничтожительной трактовке следующего поколения, ниспровергателей оппонентов. Важно было то, что школа Лопухова способствовала рождению неповторимых индивидуальностей на ниве балетмейстерского творчества, тайну которых нам еще предстоит разгадать.

Подготовка хореографов началась, и весьма успешно, осененная опытом и энергией обгоняющего время Лопухова. Его предпочтения могли быстро меняться: вот кто костности был откровенно чужд. Незыблемой оставалась основа – его «художественная вера», которой хореограф не изменял в самых рискованных модернистских начинаниях: истово поклонялся музыке, классическому танцу, ценностям наследия прошлого.

Педагогические курсы и балетмейстерское отделение были созданы при Ленинградском Хореографическом училище, возведенном в статус техникума, то есть специального учебного заведения среднего звена. Идея высшего образования в этой сфере возникла сразу же после войны: Р.В. Захаров, в прошлом ленинградец, прочно обосновавшийся затем в Москве, в 1946 году создал в ГИТИСе балетмейстерский факультет, возложил там кафедру хореографии.

И ленинградские мастера после войны продолжили собственные находки

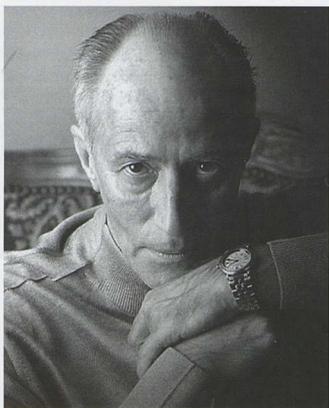
Заведующие кафедрой хореографии в разное время



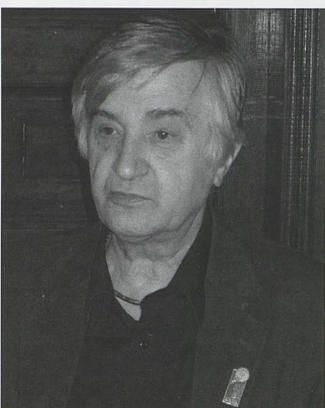
Ф.В. Лопухов (1962–1967)



П.А. Гусев (1967–1983)



Н.А. Долгушин (1983–2000)



Н.Н. Боярчиков (2001–2009)



Г.Т. Комлева (2009–2013)



А.М. Полубенцев (с 2013)

в хореографическом образовании, теперь на уровне высшего звена. Пути московичей и ленинградцев разошлись: там опорой выбрали драматический театр в эпоху, когда ориентация балета на театральные начала торжествовала (от того – ГИТИС); у нас стойко доказывали гегемонию в хореографическом искусстве музыки и предпочли потому в качестве базы Консерваторию.

Захаров начал с обучения балетмейстеров, затем расширил факультет за счет педагогического отделения (1958). В Ленинграде, напротив, балетмейстеров опередили педагоги: сначала Ваганова учредила Педагогические курсы при Ленинградской консерватории (1946–1951), совершенствуя собственные поиски в методике классического танца, а, главное, пестуя новые крупные дарования в этой области (В.С. Костровицкая постоянно подменяла ее). Балетмейстерское отделение родилось здесь в 1962 году усилиями Ф.В. Лопухова.

Союз оказался органичным, но очень непрстым. Механически перенести опыт консерватории на новое для музыкального заведения искусство, танец, оказалось невозможно. Предстояло изобретать специальные ходы. И требовались, естественно, уникальные педагоги.

Таким был прежде всего сам Лопухов. Его интерес к музыке главенствовал, опыт работы над Танцсимфонией, несомненно, обогатил. Многие дали общение с Асафьевым, с крупнейшими дирижерами, помогавшими высокопрофессионально осваивать музыкальную партитуру, создавая партитуру свою собственную, хореографическую.

И здесь, как на довоенных Балетмейстерских курсах, Лопухову удалось главное: пробудить в каждом студенте собственную балетмейстерскую индивидуальность, явить свои уникальные возможности и дарования.

Вот лопуховские «птенцы» первого набора: Георгий Алексидзе, Николай Боярчиков, Николай Маркарьянц. Каждый талантлив, но как по-своему! Роднит их одно – безоговорочное доверие к музыке. Ищут они в ней своё, то, что ближе их пониманию содержательности танца. Алексидзе растворяется в музыке – воистину родная его стихия! Боярчиков пылливо вслушивается в откровения композитора, чтобы высечь искру собственной мысли. Маркарьянц наслаждается музыкальными эскападами, выбирая краски для сочной зарисовки. Лопухов чуток к их индивидуальности, но ближе остальных ему Алексидзе. Обращаясь к музыке, они общаются на одном языке.

Так родилось одно из оригинальнейших начинаний, всколыхнувших художественную жизнь Северной столицы в 1968 году – «Вечера Камерного

балета и камерной музыки» во главе с Георгием Алексидзе. В числе зачинщиков смелого эксперимента были также блестящий потомственный валторнист, ведущий солист оркестра Мравинского В.М. Буяновский и танцовщица Кировского балета, педагог балетмейстерского отделения Т.В. Базилевская.

Это были поиски в русле зримой музыки: и в буквальном, и в метафорическом смысле. Солирующий музыкальный инструмент – и музыкант как участник действия: оба представлены на сцене. Артисту балета поручено воплотить специфику звукоизвлечения улирующего инструмента и характер пьесы. Помогал ему в том хореограф.

Лопухову удалось преодолеть на кафедре цеховую ограниченность: склонность создавать среду из единомышленников, себе подобных. Сюда приглашались люди самых разных ориентаций: К.М. Сергеев преподавал рядом с Ю.Н. Григоровичем, И.Д. Бельский – с С.В. Видуковым. Были представлены таким образом разные, даже не близкие руководителю тенденции.

Состав кафедры сложился уникальный: мастерские «Искусство хореографа» возглавляли такие крупнейшие мастера в отечественном балете как, кроме уже названных, А.Я. Шелест, О.М. Виноградов, мелькнул, но не задержался Л.В. Якобсон. Охотно приглашали преподавать своих выпускников, чрезвычайно успешно заявивших себя на этом поприще: тут реализовали свой дар учить других Г.Д. Алексидзе, Л.С. Лебедев, Н.Н. Боярчиков, Н.А. Долгушин, А.М. Полубенцев, Э.А. Смирнов, Г.А. Ковтун, С.В. Видуков, Г.Т. Комлева и другие. Эстафету начатого Лопуховым (1962–1967) подхватил сменивший его в роли заведующего кафедрой П.А. Гусев (1967–1983). Ему удалось невозможное: не найдя поддержки в Министерстве культуры, явочным порядком открыть вторую специальность – балетмейстера-репетитора, роль которого с течением времени возрастала (1977). Эту специальность вел он сам. В дальнейшем кафедрой руководили уже ее выпускники: Н.А. Долгушин (1983–2000), Н.Н. Боярчиков (2001–2009), Г.Т. Комлева (2009–2013), А.М. Полубенцев (с 2013).

Кафедра притягивала к себе уникальных личностей. Тут преподавали крупнейшие фигуры, каждая – первооткрыватель в своей области. Кроме блестящей эрудиции, обладатели многих дарований, реализовавшихся в самых разных сферах творчества: И.Д. Гликман, Т.В. Ильина, И.Е. Тайманова, А.А. Белинский, Ю.М. Барбой, А.А. Фролова, М.К. Тулушкина. Студенты получали здесь прекрасное музыкальное образование, на уровне последних достижений в этой об-

ласти, общаясь с легендарными носителями высочайшей музыкальной культуры, такими как А.Н. Дмитриев, Л.Г. Данько, Л.Г. Ковнацкая.

Выработке практических навыков общения с музыкальным материалом уделялось особое внимание. Авторский курс «Балетмейстерский анализ партитуры» открыл новое направление в подготовке сочинителей танца, стал по сути революционным. Инициаторами выступили О.М. Берг и Ю.В. Гамалей – поразительный, талантливый союз во славу музыки и танца. Ольга Максимилиановна, танцовщица, вагановская ученица, закончила Консерваторию по двум специальностям: как пианистка и как дирижер. Муж, Юрий Всеволодович, дирижер по образованию, с особым пристрастием относился к балетному творчеству и многие тайны там постиг. Интересы музыки в танцевальном спектре оба отстаивали бескомпромиссно и учили тому своих подопечных.

В дисциплинах движимого цикла главенствовало классическое наследие. Изучалось оно с пристрастием, кафедра даже занималась исследовательской работой в этом направлении. Особый энтузиазм здесь проявлял Петр Андреевич: тут и семинары, и специальные просмотры, и показы театральной общественности. Горячо спорили о будущем этого наследия и путях его сохранения.

Гусев из первых, вслед за Ф.В. Лопуховым, провозгласил необходимость вернуться к премьерному варианту, более того – сам такой эксперимент осуществил в 1984 году, показав четырехактную «Баядерку» в Свердловске (ныне Екатеринбург). Утраченный акт поставил он сам, остальные его дипломники, каждый по акту. Событием это, увы, не стало.

Студенты могли ставить новые спектакли, рассчитывая на балетную труппу театра при Консерватории; лучше входило в репертуар. В экзаменационных работах также можно было использовать труппу. Это постоянное взаимодействие с функционирующим музыкальным театром обеспечивало студентов практикой, редко доступной в учебных заведениях.

По инициативе и на средства Н.Н. Боярчикова был организован «Конкурс молодых балетмейстеров», названный «Агон», т. е. состязание. Удалось провести три конкурса: в честь П.А. Гусева (2005), Ю.Н. Григоровича (2007), Л.В. Якобсона (2010). Это заметно оживило творческий дух кафедры, стимулировало поиски начинающих.

Юбилей кафедры и его создателей отмечались с размахом, широко. Событием в художественной жизни страны стало празднование 100-летия со дня рождения Ф.В. Лопухова в 1986 году. Были проведе-

ны и научная конференция, и впечатляющий концерт на сцене Оперной студии Консерватории. Собрали то немногое, что удалось сохранить из творческого наследия мастера.

Ошеломляющим событием стало исполнение Первой части Танцсимфонии 1923-го года, скандальная премьера которой, оказалось, открывала целое новое направление в танцевальном искусстве. Оно успешно развивалось за рубежом, в творчестве Баланчина достигло несомненных художественных высот, а позднее и в нашей стране дало впечатляющие результаты: вспомни сочинения И.Д. Бельского и его последователей, «Ленинградскую симфонию» на музыку Первой части Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича прежде всего (1961).

Именно в нашей Консерватории по моей инициативе впервые в мире начали готовить теоретиков танца, балетоведов, удостоив их отдельной, самостоятельной квалификации. Здесь родилась специальность «История и теория хореографического искусства» (1988) и начала подготовка специалистов соответствующего профиля. Позднее и другие ВУЗы стали работать в этом направлении. Союз теоретиков и практиков, погружение в музыкальную природу хореографического искусства обогатили студентов пониманием глубинных творческих процессов. Балетоведческое отделение просуществовало здесь двадцать шесть лет – до 2014 года, подготовив 33 уникальных специалиста с основательным музыкальным образованием. Было защищено также 9 кандидатских диссертаций.

Кафедра хореографии Санкт-Петербургской консерватории уникальна – ей нет аналогов в мире. Только здесь специалисты по танцу готовят, опираясь на полноценное музыкальное образование. Это открывает широкие возможности в сфере собственно танцевальных дисциплин, развивая эрудицию, фантазию, вкус.

Создавали кафедру крупнейшие мастера отечественного хореографического искусства Фёдор Васильевич Лопухов и Пётр Андреевич Гусев. Неуемные новаторы, они и на кафедру привнесли этот дух вечного поиска и смелого эксперимента. И молодежь с удовольствием погружается в стихию творчества, обнаруживает неразгаданные возможности танца.

Список литературы:

1. Соколов-Каминский А.А. Колыбель отечественного балетоведения // Вестник Академии русского балета имени А.Я. Вагановой. 2020, № 1. С. 60–64.
2. Гвоздев А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987.

СОВРЕМЕННАЯ ТЕНДЕНЦИЯ УВЕЛИЧЕНИЯ ЗАНЯТОСТИ В РЕПЕРТУАРЕ «КОНТЕМПОРАРИ» СРЕДИ АРТИСТОВ БАЛЕТА ДЕМИКЛАССИЧЕСКОГО И ДЕМИХАРАКТЕРНОГО АМПЛУА

CURRENT TREND OF EXPANSION OF EMPLOYMENT IN THE CONTEMPORARY REPERTOIRE AMONG DEMICLASSICAL AND DEMI CHARACTERISTIC BALLET DANCERS

Коротко об авторе:

НИКОЛАЙЧУК ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА – аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии.
e-mail: cultshock@rambler.ru

About the author:

NIKOLAYCHUK OLGA N. – graduate student of FSBEI «Moscow state Academy of choreography».
e-mail: cultshock@rambler.ru

Краткая аннотация на статью:

В статье рассматриваются причины размывания границ профессиональных амплуа артистов балета в современном балетном театре. Высказано предположение, что чередование в репертуаре балетного театра академических спектаклей и постановок на основе техник контемпорари данс способствует снижению общего фона травматизации среди танцовщиков промежуточных амплуа – демиклассического и демихарактерного.

Summary of article:

Summary of the article: The article discusses the reasons for the blurring of the boundaries of professional roles of ballet dancers in the modern ballet theater. It is suggested that the alternation in the repertoire of the ballet theater of academic performances and productions based on contemporary dance techniques helps to reduce the general background of traumatization among dancers of intermediate roles – demiclassical and demicharacteristic.

Ключевые слова:

амплуа, артист балета, балетный репертуар, контемпорари данс.

Key words:

role, ballet dancer, ballet repertoire, contemporary dance.

«...Амплуа – один из важнейших способов сценической типизации» [4, с.11]. Подобно драматическому театру балет классифицирует артистов по тому же принципу: «Амплуа актера – круг ролей, подходящих актеру по его данным» [4, с. 7]. Сосуществование различных типов сценического танца в композиции академического балетного спектакля способствовало разграничению профессиональных амплуа артистов балета. По словам Фёдора Лопухова «от строения мышц и связок, а в какой-то мере и костного остова фигуры человека прежде всего зависит, сможет ли он выполнить то или иное движение, которое уже несёт определённое состояние, а следовательно, и элементы образа, роли» [2, с. 173].

Кроме того, в отличие от театра драматического балет использует также и сугубо формальные признаки для более точного определения границ амплуа того или иного артиста. В балетном театре одними из важнейших факторов, влияющих на амплуа артиста, являются «...его технические возможности, так как свободное владение техникой танца дает артисту возможность исполнять ведущие и сольные партии в классических балетных спектаклях. При этом вполне

возможно, что артист будет интересен и в характерных, и в гротесковых партиях (а также в неоднозначных партиях современной хореографии)» [5, с. 25].

Общеизвестно, что для танцовщиц переход с «каблучного» репертуара на «пальцевый» представляет значительный дискомфорт. Уже в середине XIX века этим чисто физиологическим фактором было обусловлено начало «внутрихорового расщепления» кордебалета крупных танцевальных трупп на две большие категории. Первый кордебалет, так называемый «белый», использовался главным образом для исполнения чисто классических композиций на пуантах. Второй исполнял преимущественно «каблучный» или, как его называли официально, «характерный» репертуар.

Этот процесс был прямым образом связан со структурой и композиционными особенностями большого академического спектакля - в нём последовательно чередовались номера первого и второго кордебалета, оттеняя или дополняя танцы ведущих пар. У вторых солистов ситуация была намного сложнее. Лучше её разобрать на примере танцовщиц, так как в конце XIX века они, главным образом, определяли иерархическую структуру балетной труппы.

Помимо классических прима-балетин и первых характерных танцовщиц существовало ещё несколько категорий солисток, исполнявших множество разных ролей и партий в соответствии с общим замыслом спектакля. Те из них, кто по внешнему виду больше походил на классические, предназначались артистам амплуа demi-classique, а те, что были менее требовательны к чистоте линий, но предъявляли больше требований к яркости темперамента – амплуа demi-character. «Так, собственно, до недавнего времени и происходило в больших балетных труппах» [3, с. 14].

Во второй половине XX века среди независимых от государственного финансирования трупп наметилась обратная тенденция унификации кордебалетного состава – во многом обусловленная соображениями экономики. Труппы, имеющие, по сути, два кордебалета стали вытесняться танцевальными компаниями меньшего формата, где штатное расписание гораздо компактнее, но при этом артисты отличаются большей универсальностью. Такой процесс стал довольно актуальным. Однако наступает момент, когда становится понятно, что танцевать одинаково хорошо и классику, и характерный репертуар

невозможно. Любой профессионал знает, что существует значительный качественный компромисс при такого рода смешении репертуара. И все же оказалось экономически малоэффективно разделять занятию в репертуаре между «белым» и «каблучным» кордебалетами, что неизбежно сформировало запрос на универсальных артистов. Но так как подобная ситуация содержала значительный стилистический компромисс, то стали возникать репертуарные труппы, использующие новый тип хореографического языка, уже получившего к этому историческому моменту условно-собирательное название «современный танец». Не углубляясь в истоки его возникновения и не заостряя внимание на этапах формирования, сделаем оговорку, что под современным танцем в рамках данной работы мы подразумеваем совокупность танцевальных стилей, возникших во второй половине XX века и распространившихся под общим названием contemporary dance, который напрямую наследует первым хореографам – постмодернистам 1960-х годов, выступавшим за уничтожение любой эстетической или драматургической обусловленности двигательного акта.

Специфические преимущества современного танца, обеспечившие ему широкое распространение, заключаются в его гибридной природе. Во-первых, он заимствовал некоторые технологические особенности как классического, так и характерного танца, а во-вторых, – и это, пожалуй, стало определяющим достоинством – танцевальные стили этого типа достаточно быстро осваиваются не только артистами балета, имеющими академическое хореографическое образование, но и другими танцовщиками свободных стилей, фрилансерами, исследователями движения. Как следствие – уже к началу последней четверти XX века в Америке и Европе возникло большое количество спектаклей на основе техник современного танца. Закономерно, что стационарные танцевальные труппы с классическим преимущественно репертуаром стали проявлять интерес к этим постановкам и включать их в свой репертуар. При этом численность таких репертуарных трупп оставалась прежней, что обязывало приглашенных хореографов набирать состав своего спектакля из артистов имеющихся амплуа. Оказалось, что основным составом современного спектакля, причем, в одинаковой мере – будь то солисты или кордебалет – чаще выбирался артисты промежуточных амплуа – демиклассического или демихарактерного. На фоне возврата интереса публики к классическим постановкам артисты чисто классического амплуа сохранили свои

привилегированные позиции в иерархии балетного театра, при этом артисты чисто характерного амплуа оказались менее востребованными – ведь теперь их репертуар смогли исполнять, причём вполне успешно, танцовщики промежуточных амплуа.

Закреплению современных спектаклей в репертуаре в немалой степени способствовал их меньший, по сравнению с сюжетной классикой бюджет и, соответственно, возможность выпускать больше премьер в течение одного сезона. Несмотря на то, что заполняемость зрительного зала у современных постановок не всегда сопоставима с аншлагами классических хитов, есть ещё одно обстоятельство, совершенно другого порядка, гарантирующее укрепление репертуарных позиций танцевальных спектаклей, выдержанных в технической концепции контемпорари на профессиональной сцене. Речь идёт о невероятно важной отличительной особенности техник современного танца, заключающейся в наиболее вероятной совместимости их с наличием травм или некоторых хронических заболеваний опорно-двигательного аппарата у танцовщиков. Дело в том, что в отличие от классического балета, который можно назвать искусством «...которое не терпит инаковости и, несмотря на свою травмоопасность, не может интегрировать травму и всегда ее вытесняет» [1, с. 69], контемпорари часто обнаруживает более толерантное отношение к травмированному телу (здесь мы сделаем отсылки к техникам, изобретённым «благодаря» травмам их авторов: Gaga technique, Flying low или Skinner Releasing Technique. Кроме того, стоит отметить демократичность принятия танцем контемпорари конкретных индивидуальных природных данных танцовщика и отказ от их тотальной унификации).

Ярким примером успешной работы с использованием художественно-технологической концепции контемпорари может служить спектакль Э. Клюга – «Петрушка» на музыку И.Ф. Стравинского, поставленный на сцене Большого театра России, отличающийся мелкоартикулированной лексикой в целом и обилием манипулятивных серий, особенно у ведущих солистов – Петрушки, Балерины и Арапа, что в художественном смысле вполне оправдано их принадлежностью к миру марионеток. По отзывам ведущих солистов, занятых в этом спектакле, эргономические достоинства танцевальной техники контемпорари (очень по-своему интерпретированной Клюгом) позволяют успешно комбинировать подобные спектакли с традиционными академическими балетами. В этом случае восстановление опорно-двигатель-

ного аппарата танцовщиков происходит быстрее и безболезненнее.

Манипулятивные серии сами по себе не являются изобретением контемпорари. «Лебедь» М. Фокина ярко иллюстрирует принцип доминирования пластической линии, предстательной, главным образом, с помощью движений рук, головы и корпуса, а ноги в этом случае лишь образуют равномерно «тремолирующий» аккомпанемент (pas de bourre suivi). В финале балета «In Memoriam» Сиди Ларби Шеркауи (Sidi Larbi Cherkaoui) эта же идея воплощена в другом формальном контексте. И, если «Лебедь» М. Фокина, условно ассоциируемый с балетным импрессионизмом, является трехминутной хореографической миниатюрой, то у Шеркауи это своеобразный итоговый ритуальный танец-молитва – эпилог большого спектакля.

Таким образом, заметное увеличение доли выразительных средств, почерпнутых классическим танцем из разных направлений контемпорари данс, сегодня можно считать закономерным процессом, обогащающим лексику современных хореографов. Многие из них успешно сотрудничают, как уже говорилось выше, с академическими труппами. Здоровьесберегающие свойства подобных техник сформировали устойчивый интерес к ним среди артистов балета, наиболее занятых в текущем репертуаре театра. А так как на сегодняшний день таковыми являются, главным образом, демиклассические и демихарактерные танцовщики, то это позволяет предположить, что в недалёком будущем исчезнет необходимость разделения их амплуа.

Список литературы:

1. Козонина А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России/ А. Козонина – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 244 с.: илл.
2. Лопухов Ф.В. Хореографические открытия/ Ф.В. Лопухов – М.: Искусство. 1972
3. Меланьин А.А. Хореограф Юрий Григорович. Беседы о характерности и национальной определенности танца / А.А. Меланьин // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2021. №2(52)
4. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл. / А.Ю. Ряпосов – М.: Российский институт истории искусств. – СПб.: Астерион, 2019. – 102 с.
5. Трунина Е.А. Развитие художественной выразительности артиста балета: проблема амплуа в балетном/ Е.А. Трунина // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2020. №1(49)

РОЛЬ СЦЕНОГРАФИИ В ФОРМИРОВАНИИ РУССКОГО БАЛЕТА СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА

THE ROLE OF SCENOGRAPHY IN THE FORMATION OF THE RUSSIAN BALLET OF SERGEI DIAGHILEV

Коротко об авторе:

ВАРАКИНА ГАЛИНА ВЛАДИСЛАВОВНА – доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой общего и славянского искусствознания Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина, Москва
e-mail: galina_varakina@mail.ru

Краткая аннотация на статью:

Статья посвящена антрепризе Сергея Дягилева, в частности – вопросу синтеза искусств. Центральной проблемой выступает художественное оформление спектаклей. Основная цель исследования – определение роли сценографии в формировании русского балета. Исследовательские задачи: идентифицировать русский балет как эстетический феномен, рассмотреть процесс становления русского балета, определить роль живописи в становлении балета, выявить особенности декорационного искусства антрепризы С. Дягилева. Это поможет понять разницу между оформлением и сценографией, доказав синтетичность такого явления, как русский балет.

Ключевые слова:

синтезизм, русскость, симфонизация балета, сценография, стилизация.

Сейчас уже не вызывает сомнений тот факт, что успех Русских сезонов – это, прежде всего, успех русских художников у французской, а затем и европейской публики. Об этом писал еще А. Бенуа, считавший балет «одним из самых последовательных и цельных выражений идеи Gesamtkunstwerk'a» [1, с. 540]. Саму идею рождения «нового балета» он приписывал именно художникам, увлеченным идеей синтеза искусств: «(...) зарождение "нового" балета (того, что и вылилось потом в так называемые "Ballets Russes") получилось отнюдь не в среде профессионалов танца, а в кружке художников, в котором, при внешнем преобладании элемента живописного, объединяющим началом служила идея искусства в целом» [1, с. 540]. Подразумевались, естественно, художники круга «Мира искусства», столь истово радеющие за рождение универсального произведения искусства – Л. Бакст, В. Серов, А. Головин, Н. Рерих и сам А. Бенуа.

Являясь по преимуществу зрелищем, русский балет именно своей внешней аффилированностью заставил французскую публику, а вместе с ней и критику, неистовствуя, сказать свое «да». Первые постановки, в том числе и балетные, не были оригинальны с точки зрения музыки. В большинстве своем это были фрагменты из русской и европейской классики XIX века: П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, И. Бородин, М. Мусоргский, Ф. Шо-

пен, Р. Шуман и другие. И хотя уже в первых сезонах звучали сочинения представителей молодого поколения – Н. Черепнина, И. Стравинского – все же перевес явно был на стороне декорационного искусства. Привлечение к декорационному искусству художников-станковистов имело огромное значение для спектакля: впервые в театре была поставлена и получена оригинальное решение проблема не иллюстрирования, а сценографии. Именно об этом писал французский критик Жан Водуайе: «Русские декорации синтетичны и, не рассеивая внимания тысячу мелких и заботливо законченных подробностей, довольствуются соединением двух-трех цветов (...) И этого оказывается достаточно, чтобы произвести очень сильное впечатление, позволяющее зрителю дополнить воображением все, что опущено, но о чем легко можно догадаться (...) И никогда эти русские не упускают из вида, что декоратор, как художник, имеет привилегию и выгоду условности» [5, с. 91-92].

Традиционная для театра архитектурность декораций уступила место живописности. К колористическому единству были приведены декорации и костюмы, статические и динамические компоненты спектакля. Тем самым, живопись на сцене обрела вполне реальную возможность жизни во времени. Она как бы ожила, обрела драматургическую и концептуальную оправданность. Тем самым, измени-

лась не только роль декораций, но и значение художника в постановке: из оформителя он превратился в соавтора. А Бенуа так писал о своих соратниках: «Мало сказать, что эти художники, Бакст, Серов, Коровин, Головин, создавали прекрасные рамки <...> но и общая идея спектаклей принадлежала им же. Это были мы, художники, которые помогали предписывать новые линии танцам и всей постановке» [7, с. 237].

Впервые художники-станковисты были привлечены к театральным делам С. Мамонтовым сначала в Абрамцевском кружке, а затем в его Частной опере. Во многом именно этот факт стал причиной преодоления рутинной, царившей в русском декорационном искусстве в конце XIX века. К. Коровин, М. Врубель, В. Серов своими декорациями и костюмами создавали художественный образ спектакля, тем самым, рождая его атмосферу, вместо традиционной бутафории. Об определенном родстве предприятий С. Мамонтова и С. Дягилева пишет М.В. Давыдова в своем исследовании театрально-декорационного искусства рубежа XIX и XX веков: «<...> их роднило то, что и там и здесь художники-живописцы явились зачинателями новых исканий как в театрально-декорационном, так и в сценическом искусстве. Именно им принадлежала в обоих случаях видная роль в создании постановочного замысла спектакля» [8, с. 197].

About the author:

VARAKINA GALINA VLADISLAVOVNA – PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department of General and Slavic Art History of the Kosygin State University of Russia, Moscow
e-mail: galina_varakina@mail.ru

Summary of article:

The article is devoted to Sergei Diaghilev's enterprise, in particular, the issue of art synthesis. The central problem is the artistic design of the performances. The main goal of the study is to determine the role of scenography in the formation of Russian ballet. Research tasks: to identify Russian ballet as an aesthetic phenomenon, to consider the process of formation of Russian ballet, to determine the role of painting in the formation of ballet, to identify the features of the decorative art of S. Diaghilev's enterprise. This will help to understand the difference between decoration and scenography, proving the synthetic nature of such a phenomenon as Russian ballet.

Key words:

synthetism, Russianness, ballet symphonization, scenography, stylization.

В 1900-х годах благодаря настойчивости С. Дягилева и умеренной прогрессивности князя С. Волконского к работе над художественной стороной постановок Императорских театров были допущены художники круга «Мира искусства» А. Бенуа и Л. Бакст. Эти спектакли предназначались для Эрмитажного театра для частных просмотров. Хотя сюжеты были незатейливыми, художники работали с огромным энтузиазмом, воплощая свои представления о театральности в искусстве и о художественности в театре. Так, для Эрмитажного театра Бакстом было создано два спектакля: «Сердце маркизы» и «Фея кукол». Также в декорациях Бакста, но на сцене Александринского театра, был поставлен «Ипполит» (по трагедии Еврипида в переводе Д. Мережковского). Уже в этих ранних спектаклях в полной мере проявились декоративные качества художника, его фантазия и тонкий вкус. Кроме того, в работе над «Феей кукол» Бакст впервые выступил наравне с хореографами Николаем и Сергеем Легат, что также предвосхищает синтез искусств «нового» балета.

Художники «Мира искусства» в основном определили стиль Дягилевской антрепризы первого довоенного периода (1909–1913 годы). Одно из ведущих мест в программах Русских сезонов занимал балет, постепенно вытеснивший оперу, а частично и ассимилировавшийся с ней. Именно балеты стали основой «русского успеха» в Европе. О триумфе, прежде всего, русского балета у французской публики писал А.Я. Головин, подкрепляя свои слова выдержками из французской критики: «Успех русского балета был огромен (...) Артистический Париж был необычайно взволнован триумфом русского балета. Кажется, все газеты и журналы были полны рецензий; портреты русских артистов печатались помногу раз. Наш балет стали осажать приглашениями на гастроли» [5, с. 87]. Критика, кроме эмоциональных высказываний, наподобие: «Неужели мы сами не могли добиться такого успеха» [5, с. 87], – делала первые попытки анализа нового художественного явления. Главным достоинством русского балета была цельность замысла и единство всех компонентов спектакля. Именно об этом писал Henri Ghéon в статье «Несколько замечаний по поводу русского балета», опубликованной на страницах «La Nouvelle Revue Française»: «Для того чтобы быть справедливым по отношению к русской труппе, следовало бы избегать малейших упоминаний о ее отдельных исполнителях. Она стоит выше всех индивидуальных ценностей, ее составляющих. Она обладает внешним достоинством казаться неразложимой на отдельные личности и составлять одно целое с произведением, ею изображаемым, так что кажется, будто она родилась от музыки, чтобы раствориться в красках декораций» [5, с. 88].

В новых балетах наметилось активное движение к синтезу искусств – танца, музыки и живописи, – которое стало возможным благодаря, во-первых, главенству идеи спектакля над его отдельными элементами, и, во-вторых, в связи с наличием художественных сил, способных и стремящихся к эксперименту. В разговоре об антрепризе, это, прежде всего, художники – А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рерих, – и, несомненно, танцовщик и хореограф М. Фокин. Несколько позже к ним присоединился музыкальный гений И. Стравинского, после чего можно было в полной мере говорить о сложении балета как самостоятельной формы синтетического искусства.

Александр Бенуа для антрепризы С. Дягилева создал пять балетов, наряду с активным участием в других постановках. Дебютным был балет-пантомима «Павильон Армиды», показанный Дягилевым в Париже в Первом русском сезоне 1909 года (наряду с дивертисментом «Пир»). Относительно роли балета в программе Сезона Бенуа писал: «В нашем репертуаре «Павильон Армиды» имел назначение показать французам русское понимание “наиболее французской” эпохи – XVIII века» [1, с. 509]. Художнику удалось воспроизвести атмосферу Версаля, каковую можно было почувствовать, глядя на дворцовые шпалеры. И хотя это не было в традиции французской сцены, постановка производила ни с чем несравнимое впечатление сна, миража, как нельзя более уместного здесь. Бенуа был очень тщателен и даже педантичен в работе над балетом. Он изучал образцы костюмов и интерьеров галантного стиля, не упуская ни малейших деталей в конструкции или цвете.

Лев Бакст был во многом противоположностью Александра Бенуа. Художник строил свое декорационное искусство не на точности в деталях, а на воссоздании эмоциональной атмосферы и, прежде всего, средствами цветописа. Одним из несомненных достоинств балета была его сценография. Бакст тщательно выстраивал не только декорационную часть, но также добивался цветового согласования фона и костюмов, главного и второстепенного, тем самым выстраивая мизансцены: «Мои мизансцены есть результат самого рассчитанного размещения пятен на фоне декорации (...) Костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов» [2, с. 36].

В 1912 году С. Дягилев создает постоянную труппу «Русский балет Дягилева» с центром в Монте-Карло. В качестве хореографа по-прежнему выступал М. Фокин, через год сменившийся В. Нижинским. Но уже теперь ощущались новые цели и веяния. Русская тема, столь любимая С. Дягилевым, постепенно уходит на второй план, уступая лидирующее место восточной и античной тематике. В качестве авторов активно привлекались

к работе иностранные композиторы – К. Дебюсси (музыка к балету «Послеполуденный отдых фавна») и М. Равель (музыка к балету «Дафнис и Хлоя»). Художниками пока выступали «мирискусники», в частности, Л. Бакст, трактовавший и восточную, и античную темы достаточно условно – как экзотические. Говоря о полярности увлечений художника – «прямый и жестокий Восток вызывал в нем такое же восхищение, что и спокойная, равнодушная античность» [6, с. 189], – Т. Карсавина явно указывает на зрелищные эффекты как основу декорационного искусства Бакста.

Значительный интерес, хотя и не менее скандальный, имел балет на музыку К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна», отсылающий нас в мир архаики Эллады. Здесь Бакст уходит от плотного насыщенного цвета, жертвуя красочностью во имя классической гармонии. Трансформируется сценическое пространство, ограничиваясь только просцениумом. Рисунок одерживает победу над живописным пятном. Но этому есть объяснение, связанное с идеей создания живого рельефа, подобно греческим вазам. При этом роль художника была значительно расширена. Бакст вместе с В. Нижинским разрабатывал пластические знаки, жесты, движения, которые выполняли принципиально другую роль в спектакле – знаковую [3].

Расматривая вопрос о роли сценографии, а шире – живописи в русском балете, мы выявили парадоксальный факт главенства живописного начала. Причем ведущая роль сценографии имела разные проявления: от активного участия в замысле и написании либретто спектакля – до композиционного построения хореографических ансамблей и даже определение нюансов рисунка танца.

Список литературы:

1. Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 509.
2. Боулт Дж., Лобанов-Ростовский Н.Д. Художники русского театра. 1880-1930. М., 1994.
3. Варакина Г.В. Антреприза Сергея Дягилева: время перемен/Ряз. зооч. ин-т (филиал) Моск. гос. ун-та культуры и искусств; Г.В. Варакина; под ред. В.П. Шестакова. – Рязань: Рельеф-Принт, 2008. – 128 с.: ил.
4. Варакина Г.В. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. – 2019. – № 1 (51). – 243-257.
5. Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М., 1960.
6. Карсавина Т.П. Театральная улица. Л., 1970.
7. Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века. [Под ред. Н.И. Соколова и В.В. Ванслова]. М., 1972.
8. Художественная культура конца XIX – начала XX века (1908-1917). М., 1980.



АБЫЗОВА Лариса – балетный критик, профессор, кандидат искусствоведения, заведующая редакционно-издательским отделом АРБ имени А.Я. Вагановой. (Санкт-Петербург)



БАТАЛИНА Юлия – журналист, арт-критик, редактор отдела культуры ИД «Компаньон». (Пермь)



БЕЛЛЕВА Екатерина – театральный критик, балетовед, редактор и обозреватель газеты «Музыкальное обозрение». (Москва)



ВОЛОДЧЕНКОВ Роман – балетовед, балетный критик, кандидат искусствоведения, преподаватель Хореографического колледжа «Школа классического танца» (Москва)



ВОЛЬФОВИЧ Татьяна – специалист по современной сценической хореографии, кандидат педагогических наук, редактор журнала «Балет». (Москва)



ГЕНДОВА Марья – кандидат искусствоведения, библиотекарь и педагог АРБ имени А.Я. Вагановой. (Санкт-Петербург)



ГОНЧАРОВА Ольга – балетный критик, журналист. (Москва)



ГРЫЗУНОВА Ольга – балетовед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования АРБ имени А.Я. Вагановой. (Санкт-Петербург)



ЗАХАРКИН Игорь – бывший артист балета Большого театра, балетный фотограф, фотохудожник. (Москва)



ЗОЗУЛИНА Наталья – балетовед, профессор, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой балетоведения АРБ имени А.Я. Вагановой. (Санкт-Петербург)



ИГНАТОВ Виктор – музыкальный и балетный критик, вице-президент Международной ассоциации музыкальных критиков (Париж), основатель и директор веб-журнала «Афиша Париж – Европа», музыкальный обозреватель и член попечительского совета российского телеканала «Театр». (Москва – Париж)



ЕЛЬЦОВА Анна – журналист. (Москва)



КАЛЫГИНА Анна – кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ, зав. отделом хореографического искусства ГРДНТ имени В.Д. Поленова. (Москва)



КОЗЛОВА Карина – преподаватель кафедры балетоведения АРБ имени А.Я. Вагановой. (Санкт-Петербург)



КОНОВАЛОВА Елена – журналист, театральный критик, обозреватель интернет-журнала «Красноярск Дейли». (Красноярск)



КОТЫХОВ Владимир – балетовед, журналист и художественный критик. (Москва)



КУРБАТОВА Мария – бакалавр кафедры балетоведения АРБ имени А.Я. Вагановой. (Санкт-Петербург)



КУРЮМОВА Наталья – музыковед, критик музыкального театра, кандидат культурологии, доцент Гуманитарного университета. (Екатеринбург)



ЛОГВИНОВ Михаил – балетный фотограф, фотохудожник. (Москва)



ЛЮБИМОВ Данила – музыковед, аспирант АРБ имени А.Я. Вагановой. (Санкт-Петербург)



МАЙНИЦЕ Виолета – театровед, балетный критик и историк балета, киносценарист, преподаватель МГАХ и Института современного искусства. (Москва)

**МАКСОВ**

Александр – театровед, историк и критик балета, заведующий литературной частью Московского областного Театра «Русский балет».
(Москва)

**МАТВЕЕВА-**

ТОМСКАЯ Евгения – музыковед, заведующая литературной частью Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) имени Д.К. Сивцева-Суорун Омоллоона.
(Республика Саха, Якутия)

**МЕЛАНЬИН**

Андрей – хореограф, режиссер Большого театра России, кандидат искусствоведения, доцент МГАХ, заслуженный работник культуры РФ.
(Москва)

**МОДЕСТОВ**

Валерий – литературовед, критик, заведующий кафедрой художественного перевода, профессор Литературного института имени А.М. Горького, член Союза писателей.
(Москва)

**МОХИНА Наталья**

– редактор журнала «Балет».
(Москва)

**ПОЗНЯК Татьяна**

– журналист, заведующая литературной частью Театра балета имени Леонида Якобсона.
(Санкт-Петербург)



РОЗАНОВА Ольга – балетовед, профессор АРБ имени А.Я. Вагановой, кандидат искусствоведения, профессор РГПУ имени А.И. Герцена.
(Санкт-Петербург)



СЕРДЮК Наталья – музыковед, ведущий специалист литературно-драматургической части Михайловского театра.
(Санкт-Петербург)

**СМИРНОВА**

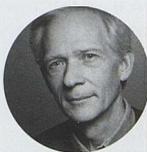
Анастасия – балетовед, балетный критик.
(Санкт-Петербург)

**СОКОЛОВ-**

КАМИНСКИЙ Аркадий – театральный критик и балетовед, кандидат искусствоведения, доцент, педагог, сценарист.
(Санкт-Петербург)

**СОСНИНА Дарья**

– директор и преподаватель классического танца Пермского хореографического училища, кандидат психологических наук.
(Пермь)

**СТЕПАНОВ**

Андрей – фотохудожник, член союза фотохудожников РФ.
(Москва)



СТУПНИКОВ Игорь – литературовед, театровед, балетовед, доктор искусствоведения, профессор кафедры английского языка на факультете журналистики СПбГУ.
(Санкт-Петербург)



ТЕСЕЙКО Нина – журналист.
(Москва)

**УРАЛЬСКАЯ**

Валерия – балетовед, профессор, кандидат философских наук, заслуженный деятель искусств РФ, главный редактор журнала «Балет».
(Москва)

**ФЕОКТИСТОВА**

Инна – журналист, литературный редактор федерального информационного интернет-портала «SakhaNews».
(Республика Саха, Якутия)

**ФИРЕР Александр**

– театральный критик, балетный обозреватель журнала «Музыкальная жизнь».
(Москва)

**ШАКИРЗЯНОВ**

Марат – историк, журналист, преподаватель Казанского юридического института.
(Казань)

**ЮХНОВСКАЯ**

Ольга – журналист, заведующий отдела культуры газеты «Вечерняя Казань».
(Казань)

**ЯЩЕНКОВ Павел**

– балетовед, преподаватель МХУ при Московском театре танца «Жель».
(Москва)

POST SCRIPTUM



КАК ЗАЖИГАЮТСЯ ЗВЁЗДЫ

БАЛЕТ – СЕРЬЕЗНОЕ ИСКУССТВО, В КОТОРОМ ДОЛЖНЫ ГЛАВЕНСТВОВАТЬ ПЛАСТИКА И КРАСОТА, А НЕ ВСЕВОЗМОЖНЫЕ ПРЫЖКИ, БЕССМЫСЛЕННЫЕ КРУЖЕНИЯ И ПОДНИМАНИЕ НОГ ВЫШЕ ГОЛОВЫ...

Маруся Петунина

Смею утверждать, что звезду зажигает хореограф. Не спешите спорить, обратимся к фактам. Но прежде оговоримся, что не из любой обученной/обученного в школе молодой артистки/артиста это возможно. Более того, придя в театр, кто-то постепенно получает партии большие или меньшие в текущем репертуаре и переходит из одной категории солистов в следующую, более высокую. Но, даже став ведущей/ведущим, артист не становится звездой, чьё имя олицетворяет эпоху и вписывается в историю театра и балетного искусства.

Теперь примеры.

Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский и другие – звезды хореографа Михаила Фокина.

Галина Уланова, Наталья Дудинская, Раиса Стручкова, Ирина Колпакова, Габриэла Комлева – звезды, созданные спектаклями Ростислава Захарова, Леонида Лавровского, Вахтанга Чабукиани.

Мая Плисецкая, Нина Тимофеева, Наталия Бесмертнова, Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Марс Лиепа, Ирина Колпакова – это время спектаклей Юрия Григоровича.

Пишу и понимаю, что это не полная картина, так как Майя Плисецкая – это Морис Бежар и Альберто Алонсо, а Ирина Колпакова и Габриэла Комлева – это Олег Виноградов; Екатерина Максимова – это Дмитрий Брянцев и Владимир Васильев.

Но каждый раз – это участие в создании нового произведения, когда хореограф творит вместе с артистом и на его индивидуальность. Артист, практически, становится соавтором хореографа – происходит тайна раскрытия и рождения индивидуальности. Более того, в традиционном, как мы определили ранее, репертуаре

они начинают звучать по-новому, со своим оригинальным – индивидуальным – прочтением и классического наследия в том числе.

В балете возможно более, чем в других театральных искусствах, сильна традиция. Объясняется это, в частности, тем, что материал (текст, рисунок роли) передаётся из «рук в руки» или, как говорят в балетной среде, – из «ног в ноги», и начинающему артисту трудно избежать элементов подражания предшествующим, особенно эталонным исполнителям. Даже самый «высокий» наставник – педагог-репетитор вряд ли преодолет это притяжение традиции. Несомненно, роль педагога в жизни артиста трудно переоценить, а в передаче традиций из поколения в поколение – его роль бесценна. При рождении нового спектакля репетитор вступает в контакт творческого репетиционного процесса, он сохраняет и укрепляет найденное в нем создателем спектакля – хореографом.

Не многим артистам повезло встретиться со своим хореографом, который увидел, раскрыл индивидуальность и зажег в нём звезду. Хореограф – явление редкое. Его судьба, в свою очередь, зависит от театра и его актёров, особенно в наш век продюсерского театра. Вот почему, завоевав по праву позиции ведущих артистов – балерин и премьеров, далеко не все светят как звезды на небосклоне современного балетного театра.

Очень желательно, чтобы все, от кого зависят настоящее и будущее искусство балета, его развитие и место в истории отечественной культуры, это понимали и выполняли каждый свою миссию в процессе рождения звёзд.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



ГПРИ ПОДДЕРЖКЕ:
ФЕДЕРАЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «БОЛЬШИЕ
ГАСТРОЛИ» ФГБУК РОСКОНЦЕРТ
И СОГЛАСНО ВСЕРОССИЙСКОМУ
ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНОМУ ПЛАНУ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ



ОБМЕННЫЕ ГАСТРОЛИ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

Фото – Наталья Разина

ЭТИМ ЛЕТОМ С ГАСТРОЛЬНЫМ ВИЗИТОМ ВО ВЛАДИВОСТОКЕ ПОБЫВАЛА ПЕТЕРБУРГСКАЯ ТРУППА МАРИИНСКОГО ТЕАТРА – АРТИСТЫ ОПЕРЫ И БАЛЕТА, ХОР И СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ВО ГЛАВЕ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ РУКОВОДИТЕЛЕМ – ДИРЕКТОРОМ ТЕАТРА ВАЛЕРИЕМ ГЕРГИЕВЫМ. В РАМКАХ ГАСТРОЛЕЙ НА ПРИМОРСКОЙ СЦЕНЕ ПРОШЕЛ VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «МАРИИНСКИЙ». В АФИШЕ ФЕСТИВАЛЯ ПРЕОБЛАДАЛИ ОПЕРНЫЕ НАЗВАНИЯ. ИЗ БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВОК – «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В ПОСТАНОВКЕ ЛЕОНИДА ЛАВРОВСКОГО И ПЕТРА ВИЛЬЯМСА, А ТАКЖЕ СПЕКТАКЛЬ АНЖЕЛЕНА ПРЕЛЬЖОКАЖА «ПАРК».

НА ФОТО – СЦЕНА ИЗ БАЛЕТА
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА».



Фото – Илья Коротков

БАЛЕТНАЯ ТРУППА ПРИМОРСКОГО ФИЛИАЛА МАРИИНСКОГО ТЕАТРА ПОКАЗАЛА НА ИСТОРИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ МАРИИНКИ ПРЕМЬЕРУ ДВУХ ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТОВ: «ФЕДРА» НА МУЗЫКУ ФИЛИПА ГЛАССА В ПОСТАНОВКЕ ДАТСКОГО ХОРЕОГРАФА ФЛЕМИНГА ФЛИНДТА И «МИМОЛЕТНОСТИ» НА МУЗЫКУ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА В ПОСТАНОВКЕ ДМИТРИЯ ПИМОНОВА. РЕДКО ИСПОЛНЯЕМЫЙ В МИРЕ БАЛЕТ ФЛИНДТА «ФЕДРА» – ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ СЕГОДНЯ В РОССИИ ИСПОЛНЯЕТ ТОЛЬКО ТРУППА ПРИМОРСКОГО ФИЛИАЛА – БЫЛ ПОСТАВЛЕН ПО ИНИЦИАТИВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ЭЛЬДАРА АЛИЕВА. ГАСТРОЛЯМИ КОЛЛЕКТИВА ЗАКРЫЛСЯ СЕЗОН МАРИИНСКОГО ТЕАТРА.

НА ФОТО – СЦЕНА ИЗ БАЛЕТА «ФЕДРА»

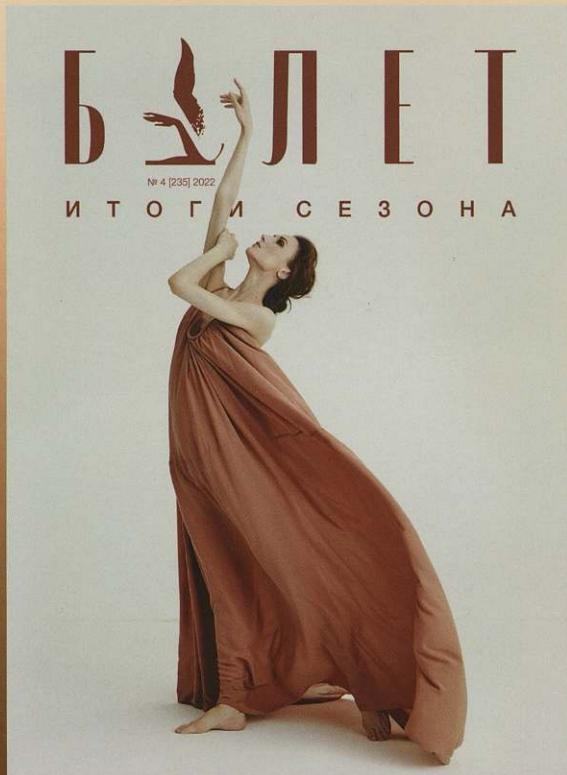
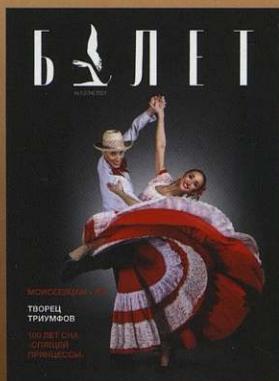


Фотографии предоставлены пресс-службой Мариинского театра

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

**Информация о всех важных
событиях в хореографии**



Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2023 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу

«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 Сыромятнический 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»: тел.: (499) 700-05-07

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