

БАЛЕТ

№ 3 [239] 2023

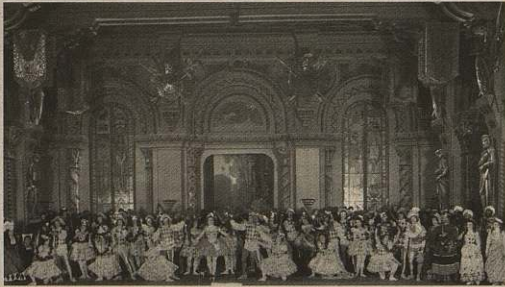
**ПРЕМЬЕРЫ
ФЕСТИВАЛИ
КОНКУРСЫ
ГАСТРОЛИ
ЮБИЛЕИ**

**НАСЛЕДИЕ:
БАЛЕТУ «РАЙМОНДА»
125 ЛЕТ**

БАЛЕТУ «РАЙМОНДА» 125 ЛЕТ



ИСПОЛНИЛОСЬ 125 ЛЕТ СО ДНЯ ПЕРВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ БАЛЕТА АЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА – МАРИУСА ПЕТИПА «РАЙМОНДА», ОДНОГО ИЗ ЛУЧШИХ ОБРАЗЦОВ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ. «РАЙМОНДА» – СВОЕОБРАЗНОЕ ЗАВЕЩАНИЕ ПЕТИПА И ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ ВСЕГО БАЛЕТНОГО XIX ВЕКА. ОНА СТАЛА ПОСЛЕДНИМ БАЛЕТОМ, КОТОРЫЙ ПОСТАВИЛ ПЕТИПА, ЧЬЕ ТВОРЧЕСТВО СОСТАВИЛО ЦЕЛУЮ ЭПОХУ В ИСТОРИИ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЫ. ПО СЛОВАМ ВЕРЫ КРАСОВСКОЙ, «РАЙМОНДА» «ЯВИЛАСЬ ЛЕВЕДИНОЙ ПЕСНЕЙ... В ЭТОМ БАЛЕТЕ ПОСЛЕДНИЙ РАЗ ПЫШНО РАСЦВЕЛА ЭСТЕТИКА СПЕКТАКЛЕЙ XIX ВЕКА, УТВЕРЖДАЯ, НО И ИСЧЕРПЫВАЯ СВОИ ЗАКОНЫ». НЕИСТОЩИМОСТЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫДУМКИ ПЕТИПА В СОЕДИНЕНИИ С СИМФОНИЧЕСКИМ БОГАТСТВОМ МУЗЫКИ ГЛАЗУНОВА ПРИНЕСЛИ БАЛЕТУ ТРИУМФАЛЬНЫЙ УСПЕХ, СРАВНИМЫЙ ПО ЗНАЧЕНИЮ С УСПЕХОМ БАЛЕТА «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА».



Сцена III акта. Мариинский театр, 1898.



Сцена I акта. Большой театр, 1900.



Александр Глазунов, 1904.

Сценарий «Раймонды» по мотивам рыцарских легенд написала писательница Лидия Пашкова. Директор Императорских театров Иван Всеволожский пригласил Александра Глазунова написать музыку для балета. Для композитора это был первый опыт работы в балете. Мариус Петипа на основе сценария Пашковой составил подробный план для Глазунова, а Иван Всеволожский сочинил костюмы. Премьера «Раймонды» состоялась на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге 7 (19) января 1898 года. Балет стал новым шедевром композитора.

Партии Раймонды и ее жениха Жана де Бриена исполнили итальянская балерина Пьерина Леньяни и Сергей Легат, а влюбленного в Раймонду сарацина Абдрахмана – Павел Гердт. Одну из двух вариаций в картине «Видения» и в венгерском Гран па последнего акта танцевала московская балерина Екатерина Гельцер, которая в будущем стала одной из главных исполнительниц партии Раймонды в Москве.

В Москву, в Большой театр, сохранив хореографию Петипа, «Раймонду» перенес Александр Горский, а Иван Хлюстин сочинил вставную мазурку. Премьера состоялась 23 января (4 февраля) 1900 года. Спектакль продержался в репертуаре один год. В 1908 году Горский сделал новую редакцию балета. В общей сложности он сделал три редакции этого балета. В «Раймонде»

Горского кроме Гельцер участвовали Вера Каралли, Михаил Мордкин, Василий Тихомиров и другие ведущие артисты Большого театра.

На протяжении XX века появились постановки «Раймонды», осуществленные другими балетмейстерами, которые опирались на первоначальный замысел Петипа, в редакциях Федора Лопухова (Мариинский театр, 1922); Агриппины Вагановой (Мариинский театр, 1931); Леонида Лавровского (Большой театр, 1945); Константина Сергеева (Мариинский театр, 1948); Рудольфа Нуреева (Парижская версия, 1983); Юрия Григоровича (Большой театр, 1984; в 1994–1998 гг. эта редакция шла на сцене и Мариинского театра); Николая Боярчикова (Малый театр оперы и балета имени Мусоргского, 2006); Сергея Вихарева (Ла Скала, 2011). Зарубежные версии «Раймонды» были единичны, осилить хореографическое богатство Петипа оказалось по силам только петербургскому и московскому балетам.

Роль Раймонды, главной героини балета, считается одной из самых сложных в мире, требующей высокого мастерства от балерины. Партии Раймонды в балетах Петипа исполняли выдающиеся балерины XX–XXI веков. Среди них – Анна Павлова, Матильда Кшесинская, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская, Аделина Джури, Екатерина Гельцер, Любовь Егорова, Вера Каралли, Галина Уланова, Марина Семёнова, Наталья Дудинская, Майя Плисецкая, Ирина Колпакова, Габриэла Комлева, Бюбюсара Бейшеналиева, Нина Тимофеева, Наталия Бесмертнова, Людмила Семеняка, Ульяна Лопаткина, Светлана Захарова. Список можно продолжить.



Пьерина Ленъяни. Мариинский театр, 1898.



Екатерина Гельцер. Большой театр, 1900-е.



Ольга Преображенская. Мариинский театр, 1900-е.



Анна Павлова. Мариинский театр, 1908.



Елизавета Гердт. Михаил Дудко – Жан де Бриан. Мариинский театр, 1920-е.



Марина Семёнова. Большой театр, 1939.



Бюбюсара Бейшеналиева. Киргизский театр оперы и балета, 1955.



Ирина Колпакова. Мариинский театр, 1963.



Людмила Семенякина. Большой театр, 1985.





Литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал № 3 (239) май-июнь 2023 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», 2023

НАСЛЕДИЕ

01 | **Балету «Раймонда» 125 лет**

ДУША ТАНЦА

04 | Фоторепортаж 29-й церемонии награждения и гала-концерта «Душа Танца»-2022

ПРЕМЬЕРЫ

- 10 | Л. Абызова. **Дочь фараона: живая или мумия?**
14 | Т. Боева. **«Москва» на перепутье**
16 | О. Розанова. **Лариса Огудалова встала на пуанты**
18 | Е. Беляева. **Чеховские отражения на воронежской сцене**
21 | Р. Володченков. **Праздник танца – «Дон Кихот»**
23 | Е. Беляева. **Две печальные повести на чувашской сцене**

ШКОЛА

26 | **Московской государственной академии хореографии – 250!**
Интервью с ректором МГАХ М.К. Леоновой

ЮБИЛЕИ

32 | **Светлана Адырхаева**
33 | **Ирина Колпакова**

ГАСТРОЛИ

34 | **Театр балета Бориса Эйфмана в Кремле**
К 45-летию юбилею коллектива
36 | **«Ойраты» в Москве**
К 85-летию со дня рождения художественного руководителя и главного балетмейстера театра П.Т. Надбитова

ИСТОРИЯ В ЛИЦАХ

38 | **Балетный век Татьяны Лесковой (Продолжение)**
Француженка – по рождению, бразильянка – по месту жительства, русская – по душе.
(Интервью Елены Серебряковой с Т.Ю. Лесковой)

БАЛЕТ В ЗАРУБЕЖЬЕ

- 46 | В. Игнатов. **Балет Парижской Оперы. Сезон 22/23**

ФЕСТИВАЛИ

- 51 | Н. Курюмова. **Встреча союзников**
Фестиваль поддержки молодых российских современных хореографов
- 54 | **V Московский открытый фестиваль хореографического искусства «ТАНЕЦ.РУ»**

КОНКУРСЫ

- 56 | **IX Хореографический конкурс DANCEMOSCOW**
Конкурс молодых исполнителей в области классической, современной сценической и народно-сценической хореографии

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ СОБЫТИЯ

- 58 | Л. Абызова. **В честь Петипа**
- 59 | Н. Зозулина. **В честь Лопухова**
- 60 | А. Соколов-Каминский. **Послание будущему**
100-летие Танцсимфонии Ф.В. Лопухова на музыку четвертой симфонии Л. Бетховина

ДИСКУССИОННЫЙ КЛУБ

- 62 | **Время обмана. «Дон Кихот» vs «Идальго из Ла-Манчи»**
Обсуждение нового балета на кафедре балетоведения Академии русского балета имени А.Я. Вагановой

IN MEMORIAM

- 66 | **Пьер Лакот**
- 67 | **Андрей Петров**

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА РОССИИ

- 68 | К. Бузанов. **Хореографические коллективы России (продолжение).** Часть III: Пермь, Челябинск, Новосибирск, Красноярск.

КАФЕДРА

- 71 | Л. Филатова. **Смыслообразующие категории китайской философии и эстетики в постановке Лин Хвай-Мина «Лунная вода»**

Post Scriptum

Слово главного редактора

Над номером работали:

Редактор, ответственный за выпуск
Н.Е. МОХИНА

Редактор
Е.Г. БЕЛЯЕВА

Художественное оформление
Н.Е. МОХИНА

Верстка и предпечатная подготовка
Е.В. ЗИНОВЬЕВА

Техническая редакция
Э.И. БАСИЛЬЕВА

Корректор
М.И. БАСАРГИНА

Координатор редакции
Т.В. ШЕВКОВА

Администратор
А.О. КОРЕЛИН

Адрес редакции:

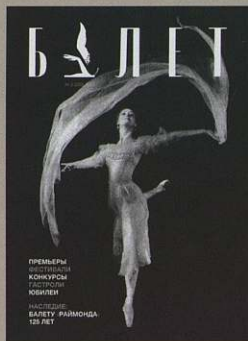
105120, Москва,
4-й Сыромятинский переулок, д. 1, стр.1.
Тел.: +7 (495) 646 43 32
E-mail: balletmagazine@mail.ru

Отпечатано в типографии:

«Подольская фабрика офсетной печати»
Адрес: 142100,
Московская область,
г. Подольск, Революционный проспект, д. 80/42
Номер заказа 01718-23
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
Мая Плисецкая
в титульной партии Раймонды



25 АПРЕЛЯ 2023 ГОДА
ТОРЖЕСТВЕННАЯ ЦЕРЕМОНИЯ ВРУЧЕНИЯ
ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»-2022 И ГАЛА-КОНЦЕРТ
НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
ИМЕНИ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО
И В.И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

БАЛЕТ



РОСКОНЦЕРТ



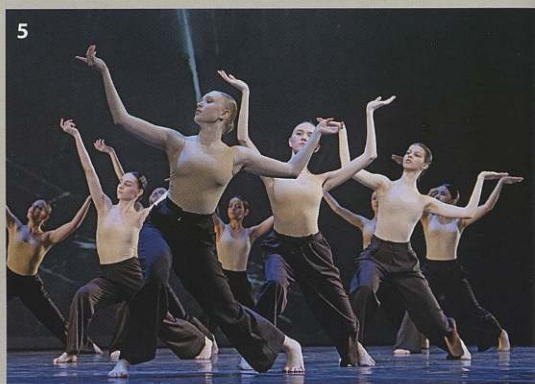
ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ
СВЯТ-ОЗЕРО

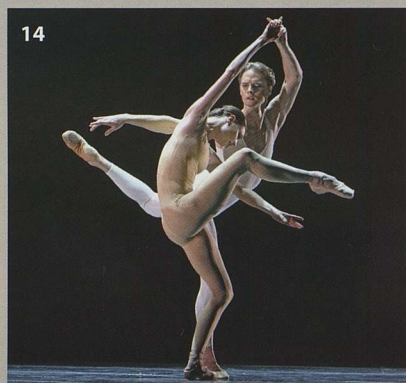
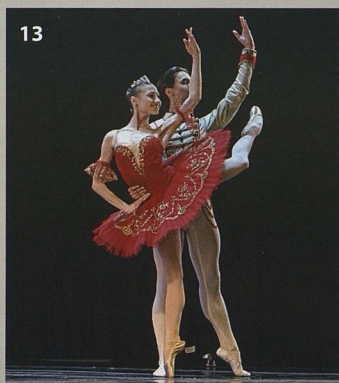
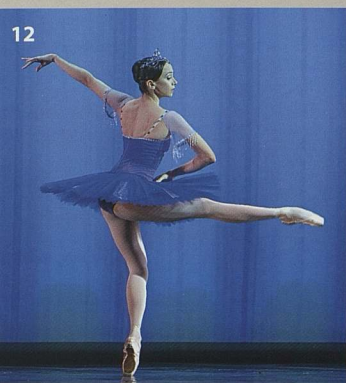


RCLASS
RUSSIAN

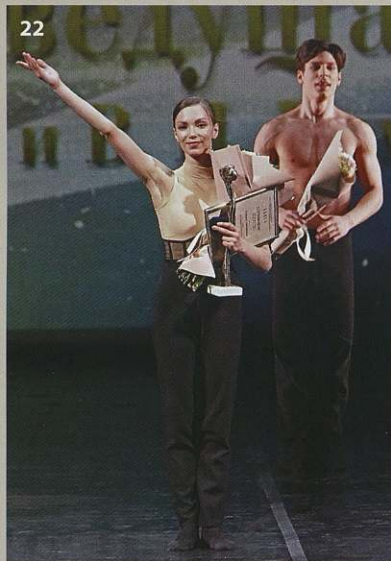


ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ И ГАЛА-КОНЦЕРТ





ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ И ГАЛА-КОНЦЕРТ





ФОТОРЕПОРТАЖ 29-Й ЦЕРЕМОНИИ НАГРАЖДЕНИЯ И ГАЛА-КОНЦЕРТА «ДУША ТАНЦА»-2022:

1 – Лауреаты приза и участники гала-концерта на поклонах.
 2 – Учащиеся Школы-студии при ГААНТ имени Игоря Моисеева.
 3 – Детский хореографический ансамбль «Ожерелье» под руководством Марии Ус.
 4 – Полонез из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, хореография А. Ахметова. Учащиеся МГХУ имени Леонида Лавровского.
 5 – Фрагмент из балета Э. Лемли «Предчувствие», хореография Е. Долгалёвой. Учащиеся современного отделения Колледжа музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневецкой.
 6 – Сцена из балета «Шелкунчик» П. Чайковского, хореография Ю. Григоровича. София Маймула и Дмитрий Смилевски (Большой театр России).
 7 – Хореографическая миниатюра «Вечный идол» К. Дебюсси, хореография Л. Якобсона. Алла Бочарова и Денис Климух (Санкт-Петербургский государственный академический театр балета имени Леонида Якобсона).
 8 – Адажио из первого национального детского балета «Сказочная долина» К. Герасимова, хореография Е.

Тайшиной. Минаш Калдарбаева и Иван Одинцов – студенты III курса Якутской балетной школы имени А. и Н. Посельских, лауреаты Международных балетных конкурсов.
 9 – Сцена из балета «Анюта» В. Гаврилина, хореография В. Васильева. Кристина Кретова и Иван Алексеев (Большой театр России).
 10 – В. Налбандян «Ритмы Кавказа», хореография Н. Налбандян. Государственный академический ансамбль танца Дагестана «Лезгинка».
 11 – З. Гаджиев «Нежность», хореография Ш. Матаева. Государственный академический ансамбль танца Дагестана «Лезгинка».
 12 – Вариация из балета «Раймонда» А. Глазунова, хореография Ю. Григоровича. Екатерина Булгутова (Красноярский театр оперы и балета имени Дмитрия Хворостовского).
 13 – Адажио из балета «Пахита» Л. Минкуса, хореография М. Петипа. Анастасия Светлишина и Руслан Аболмасов – студенты Красноярского хореографического колледжа.
 14 – «Струнное адажио» С. Барбера, хореография О. Виноградова. Алёна Ковалёва

(Большой театр России) и Денис Дмитриев (Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко).
 15 – П. Грегсон «Сателлит», хореография К. Тернавской. Елена Соломянко и Иннокентий Юлдашев (Московский академический Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко).
 16 – Адажио из балета «Раймонда» А. Глазунова, хореография К. Сергеева. Мария Илюшкина и Андрей Ермаков (Мариинский театр).
 17 – Музыка народная и А. Зобова «Танец сибирских золотодобытчиков», хореография З. Толбеева. Государственный академический омский русский народный хор.
 18 – Дария Дмитриева (лауреат Приза, номинация «Рыцарь танца», г. Якутск / Республика Саха).
 19 – Айдар Ахметов (лауреат Приза, номинация «Рыцарь танца», Москва).
 20 – Джамбулат Магомедов (лауреат Приза, номинация «Рыцарь танца», г. Махачкала / Республика Дагестан).
 21 – Георгий Болсуновский (лауреат Приза, номинация «Звезда балета», г. Красноярск).

22 – Елена Соломянко (лауреат Приза, номинация «Восходящая звезда балета», г. Москва).
 23 – Дмитрий Смилевски (лауреат Приза, номинация «Восходящая звезда балета», г. Москва).
 24 – Елена Боброва (лауреат Приза, номинация «Учитель», г. Москва).
 25 – Любовь Кунакова (лауреат Приза, номинация «Учитель», г. Санкт-Петербург).
 26 – Вера Соловьёва (лауреат Приза, номинация «Учитель», г. Санкт-Петербург).
 27 – Zufar Толбеев (лауреат Приза, номинация «Маг народного танца», г. Омск).
 28 – Олег Виноградов (лауреат Приза, номинация «Мэтр танца», г. Санкт-Петербург).
 29 – Главный редактор журнала «Балет», заслуженный деятель искусств РФ Валерия Уральская и ведущий вечера, заслуженный артист РФ Геннадий Янин (лауреат Приза, номинация «Пресс-лидер»-2017, г. Москва).

Фотохудожники:
 Игорь ЗАХАРКИН, лауреат приза «Душа танца»-2012 в номинации «Пресс-лидер» (фото: 1–7, 10, 12–16, 18–21, 24, 26–29)
 и Андрей СТЕПАНОВ (фото: 8, 9, 11, 17, 22, 23, 25).



ДОЧЬ ФАРАОНА: ЖИВАЯ ИЛИ МУМИЯ?

В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ 24 МАРТА СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА «ДОЧЬ ФАРАОНА» ЦЕЗАРЯ ПУНИ. НА АФИШЕ АВТОРОМ ХОРЕОГРАФИИ ЗНАЧИТСЯ МАРИУС ПЕТИПА, ХОРЕОГРАФОМ РЕКОНСТРУКЦИИ – ТОНИ КАНДЕЛОРО. ТАКЖЕ ОБЪЯВЛЕНО: «ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ МАРИУСА ПЕТИПА РЕСТАВРИРОВАН НА ОСНОВЕ ЗАПИСЕЙ НИКОЛАЯ СЕРГЕЕВА, ВЫПОЛНЕННЫХ В СИСТЕМЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ НОТАЦИИ ВЛАДИМИРА СТЕПАНОВА (ХРАНЯТСЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГАРВАРДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА – HARVARD THEATRE COLLECTION)¹».

ПОСЛЕ ТАКИХ ОФИЦИАЛЬНЫХ, НО ПРОТИВОРЕЧИВЫХ ЗАЯВЛЕНИЙ, ВОПРОС К РУКОВОДСТВУ ТЕАТРА: РЕКОНСТРУКЦИЯ ИЛИ РЕСТАВРАЦИЯ? РЕСТАВРИРОВАТЬ МОЖНО ТО, ЧТО ЕСТЬ, НО ПОИЗНОСИЛОСЬ. РЕКОНСТРУИРОВАТЬ – СОЗДАВАТЬ ТО, ЧТО УТРАЧЕНО. ОТВЕТ ОЧЕВИДЕН, НО ТЕАТР ТОЧНОСТЬЮ ФОРМУЛИРОВОК НЕ УТРУЖДАЕТ СЕБЯ.

Хореографию на основе упомянутых записей в 2021 году делал Алексей Ратманский, но выход спектакля задержали декорации и костюмы. Забавно, что в 1862 году за шесть недель с постановкой справились не только Пуни и Петипа, но декораторы и портнихи на ручных швейных машинках. Современная техника не столь шустра. В результате Ратманский от работы отказался, и театру пришлось искать другого реконструктора. Им стал итальянец Тони Канделоро (Toni Candeloro).

Конечно, хореографа нужно судить не по словам, а по показанному на сцене, но всё же разговор с Канделоро кое-что прояснил. Такая встреча с реконструктором была организована в Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой кафедрой балетоведения. На интересующий всех вопрос, как он читал записи спектакля Петипа, Канделоро с подкупающей искренностью ответил, что графику записей расшифровывает его ассистент Хуан Бокамп (Juan Bocamp), а он сам отвечает

за стиль, которым проникся благодаря общению с русскими танцовщицами Марикой Безобразовой и Ниной Тихоновой. Однако Тихонова родилась в 1910 году, Безобразова в 1918, обе в раннем детстве оказались в эмиграции, следовательно, никогда спектаклей Петипа на Императорской сцене не видели. Ссылки на то, что обе учились у балерин Мариинского театра (Тихонова у Ольги Преображенской, Безобразова – у Юлии Седовой), а потому передали стиль русского балета Канделоро, по меньшей мере удивляют.

Вернемся к расшифровке.

И.о. заведующего балетной труппой Мариинского театра Юрий Фатеев, приводя в пример сцену охоты, говорит в интервью, что у Алексея Ратманского «хореографическим лейтмотивом выхода охотниц было *ballonné*, а у Канделоро они делают совершенно другую комбинацию, включающую сиссоны, гласседы и жете. На ту же самую музыку текст совершенно другой»². Как такое возможно?

ПРЕМЬЕРЫ



ПРЕМЬЕРЫ



Фото – Наташа Разина

¹ https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/la_fille_du_pharaon/ Дата обращения 24.03.2023.

² «Этот балет в Мариинском театре навсегда» – Газета Коммерсантъ № 47 (7492) от 21.03.2023 (kommersant.ru).

Фото – Наташа Разина

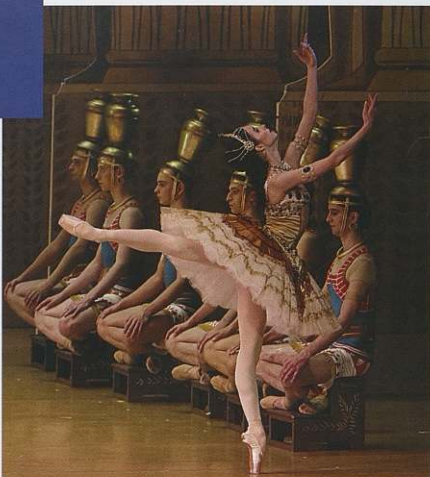


Фото – Михаил Вильчук



Фото – Наташа Разина



Фото – Наташа Разина



Фото – Михаил Вильчук

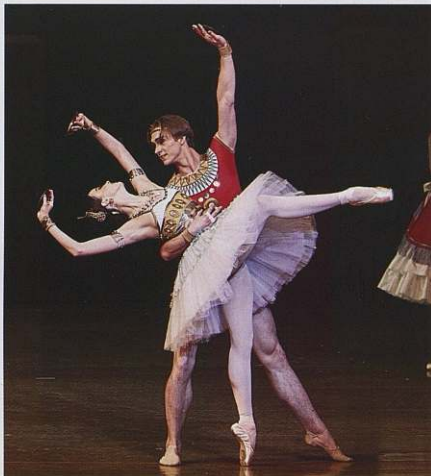


Фото – Наташа Разина



Сцены из спектакля.
Сверху вниз:

Аспиччия – Мария Хорева.
Рамзея – Мария Ширинкина
Аспиччия – Екатерина Кондаурова.

Аспиччия – Виктория Терёшкина, Таор – Кимин Ким.
Аспиччия – Мария Ильюшкина, Таор – Никита Корнеев.
Рамзея – Рената Шакирова.

Понятно, что может быть расхождение в темпе, направлении движения, повороте частей тела. Но в записях должно быть названо конкретное движение или поза, и разночтения в этом быть не может. Музыканты интерпретируют одно и то же произведение по-разному, но ноты они воспроизводят одни и те же.

Либретто Жюль Анри Вернуа де Сен-Жоржа и Мариуса Петипа позволяет развернуть масштабное полотно, экзотика которого не утрачена и сегодня. Англичанин лорд Вильсон, накурившись опиума в пирамиде с мумиями, в грёзах видит себя египтянином Таором, влюбившемся в спасенную им от льва дочь фараона Аспиччию. Три акта с прологом и эпилогом продолжительностью три с половиной часа насыщены и танцами, и пантомимой.

Главное качество спектакля, взятое от Петипа, – зрелищность. Великолепны живые картины и кордебалетные сцены, где танец выстроен по законам Петипа. Симметричные построения по геометрическим линиям выполнены с особой тщательностью. Часто используется каре, когда кордебалет становится драгоценной рамой для вариаций солистов.

обезьянка (воспитанник Академии Русского балета Матвей Макарычев). Женские костюмы с объемными юбками смотрятся стильно, однако удивляет идея одинаково нарядить Аспиччию и ее невольницу Рамзею, пусть и любимую, но служанку. Платья дочери владыки Египта и рабыни не отличаются ни по фасону, ни по цветовой гамме, схожи даже бриллиантовые диадемы на головках – у фараоновой дочери она чуть выше, но это с первого взгляда не каждый зритель заметит.

В подлинности реконструированной хореографии Канделоро стремится убедить, стилизуя пластику. Здесь не задирают ноги до ушей, прыгают при согнутых коленях, вертятся на полупальцах. Нет больших прыжков и стремительных туров, зато много мелкой партерной техники, много «блинчиков» и амбуате.

В первых спектаклях выступили несколько составов исполнителей главных партий. Виктория Терешкина – балерина героического склада, и ее Аспиччия была девушкой решительной, деятельной – и с ненавистным женихом бесстрашно боролась, и на дне речном не спасовала, и отцу-фараону перечить не побоялась. Марии Ильюшкиной, уже имеющей



Фото – Михаил Вильчук

Особо удалось шествие второго акта. Известно, что Петипа был в этом большой мастер, но до нас дошло только шествие в «Баядерке». Канделоро выпускает на сцену колонну, которой кажется нет конца. Торжественный марш придворных, воинов, невольников украшает участие многочисленных детей (воспитанников Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой). В ярких костюмах, с пальмовыми ветвями, с поднятыми в «египетской позе» руками, четкие ряды марширующих производят впечатление оживших фресок египетских пирамид.

Не подвело оформление спектакля. Были опасения, что в сценографию проникнут современные компьютерные средства. Этого не случилось. Художник декораций и костюмов Роберт Пердзиола (Robert Perdziola) использовал эскизы постановок Петипа. «Настоящие» пальмы, сгибающиеся под ветром, нарисованная движущаяся туча, джунгли с искрящимся водопадом нанесли кракелюры на портрет старинного спектакля. К ним добавились очаровательные «живые» верблюды, каждый из них в изображении двух человек, лев в двух масштабах – сначала большой в исполнении двух артистов, а в глубине сцены – маленький, очаровательная шалунья-

солидный разноплановый репертуар, ближе лирико-романтические образы. Аспиччия у нее получилась женственной, нежной, трогательно юной. Рената Шакирова и Мария Ширинкина достойно справились с партией Рамзеи, которая в танцевальной части почти не уступает партии главной героини. Кимину Киму и Никите Корнееву, исполнителям партии Таора, повезло меньше, у них только вариация в *Grand pas d'action*, а отсутствие дуэтов облегчило партнерские задачи, но сузило возможности явить актерское мастерство.

Следовать сценарию первоисточника, кажется, проще, чем расшифровывать записи хореографии. Тем удивительнее «отсебятина», допущенная в реконструкции.

Говорят, что короля играет свита. В балете это особо значимо. Начинается второй акт. Англичане Вильсон и его слуга Джон Булл, превратившиеся в египтян Таора и Пасифонта, дивятся роскоши дворца фараона. Четверо рабов несут носилки с Аспиччией. Поставив их на пол, двое рабов подают Аспиччии руки, помогая сойти. Рабы не только не могли дотронуться до дочери фараона, они даже не могли на нее взглянуть, за это полагалась немедленная казнь! Такая мелкая деталь,

а вселяет сомнения в компетенцию постановщика. Ведь в либретто у Петипа сказано: «Появляется Аспиччия, окруженная девушками и невольницами»³.

У Петипа Король Нубии (у Канделоро он – Нубийский царь) прибывает во дворец фараона соответственно сану – сначала входили его придворные и вельможи, потом он сам, «окруженный многочисленной свитой своих вельмож и воинов в богатых одеждах»⁴. У Канделоро Нубийский царь приходит вдвоем с придворным простенького вида, тем самым лишая действие масштаба и вызывая сомнения в своем могуществе. Вряд ли такому непрезентабельному персонажу владыка Египта отдал бы руку наследницы.

Но главное удивление вызывает конец спектакля. У Петипа был симульный финал: на сцене просыпался герой, выше – в своем мире – действовали фараон с дочерью и египетские боги. У Канделоро после эффектного Grand pas – тан-

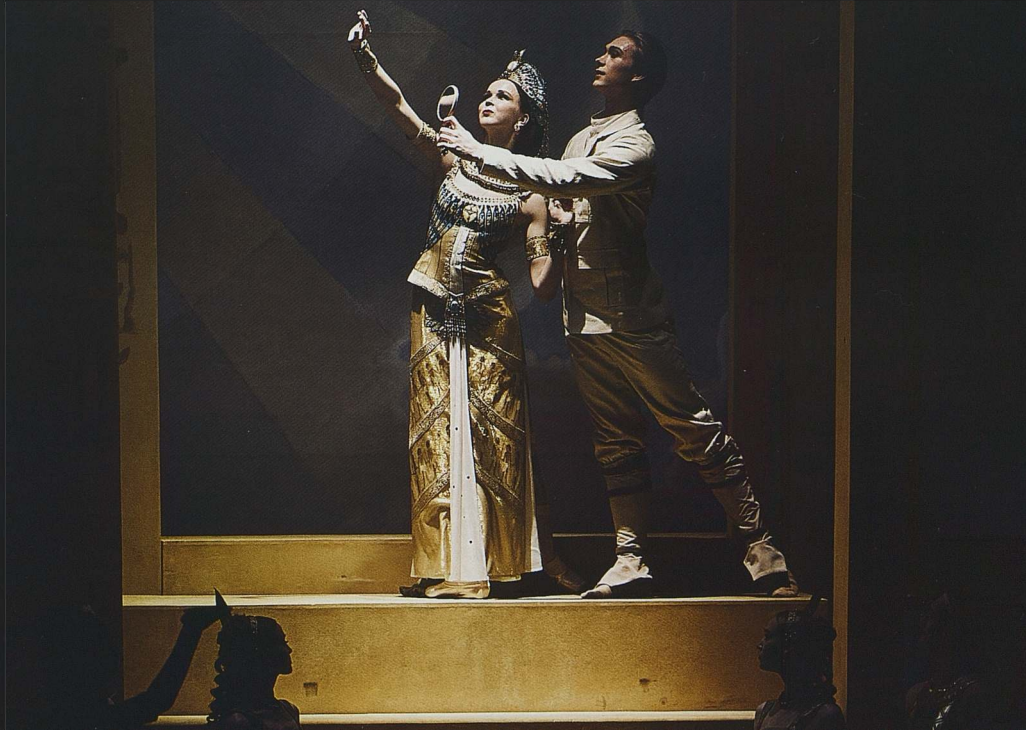
ца с кроколами – Таор появляется уже как Вильсон, и Аспиччия ведет его к египетским богам. Занавес. И недоумение зрителей. Египетские боги, увидев иноверца в английском колониальном костюме, отправили бы его в свой ад. А если бы они и соединили его с Аспиччией, то в прологе Вильсон должен был обнаружить рядом с мумией дочери фараона свою собственную мумию. У Петипа – никакой мистики, всё было просто и понятно: герой накурился опиума, заснул, потом проснулся⁵.

«Дочь фараона» Петипа шла 66 лет, имела несколько авторских редакций. История реанимированной мумии началась; сколько продлится ее жизнь, покажет время.

Лариса АБЫЗОВА

Фото предоставлены пресс-службой театра

Фото – Михаил Вильчук



Аспиччия – Мария Ильющкина,
Лорд Вильсон – Никита Корнеев.

Слева на странице:
Сцена из II акта спектакля

³ Либретто балетов Мариуса Петипа. Россия. 1848 – 1904. СПб.: Композитор, 2018. С. 59, 101.

⁴ Там же. С. 60, 101.

⁵ Там же. С. 67, 109.

«МОСКВА» НА ПЕРЕПУТЬЕ



«БАЛЕТ МОСКВА» ПОКАЗАЛ ПЕРВУЮ ПРЕМЬЕРУ НА СЦЕНЕ НОВОЙ ОПЕРЫ – КОЛЛЕКТИВ ПОДЧИНИЛИ ДИРЕКЦИИ ЭТОГО МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ЛЕТОМ 2022 ГОДА, ЗАОДНО СМЕНИВ РУКОВОДИТЕЛЕЙ. ВЕЧЕР «ТАНЦ NUVU» ОБЪЕДИНИЛ ТРЕХ ХОРЕОГРАФОВ – КОНСТАНТИНА КЕЙХЕЛЯ, ИРИНУ КОНОНОВУ, АННУ ЩЕКЛЕИНУ – И ПОКАЗАЛ, КАК ВИДЯТ БУДУЩЕЕ ТРУППЫ ЕЕ НОВЫЕ ЛИДЕРЫ.

«Танц NUVU» – не первая премьера «Балета Москва» в сезоне 2022/2023. Они уже выпустили небольшую «Историю одной комнаты». Спектакль придумал Артем Игнатьев, постоянно снабжавший труппу новыми спектаклями еще при бывшем руководителе танцкомпании Елене Тулысейвой. Вышедший вечер-тройчатка – представление нового руководства и его возможных планов. Каким будет «Балет Москва», в том числе без Елены Тулысейвой, что ждет его в составе театра, пусть дружественного, но пока всерьез с танцколлективами (не считая Dance-резиденцию, большие московские гастролы «Провинциальных танцев» осенью 2021 года) дела не имевшего, – эти вопросы волновали как минимум часть профессионального сообщества.

Хороших новостей несколько. Экс-солистка Большого театра Анастасия Яценко, нынешний художественный руководитель коллектива, собрала крепкий «зрительский» вечер. Состав можно изучать как пример грамотного программирования. В основе – принцип «всем сестрам по серьгам», который здесь скорее работает в плюс. Любите красивый, непонятный, многозначный танец – вот «Моно» Константина Кейхеля. Хотите истории, следить за героями и понимать, как театр связан с другими видами развлечений, – «Этот великолепный век» Ирины Кононовой ждет. Скучаете по европейским постановкам, любите спектакли визуально выразительные и с запоминающейся стильной хореографией, – Анна Щеклеина поставила «Озеро». Все сделано сразу под большую сцену, и в этом еще одна радость. Много лет «жившие» на арендованных разнокалиберных площадках артисты быстро вписались в пространство, которое теперь не нужно менять. А сам театр расстарался и дал все условия – например, эффектный свет, который особенно заметен в постановке Константина Кейхеля, и цеховые мощности. Пожалуй, никогда у «Балета Москва» не появлялось таких сложных костюмов и крупных декораций, да еще и для двух из трех частей вечера.

Увы, к сомнительным моментам относится почти все остальное. Как возникли имена Кейхеля, Кононовой и Щеклеиной, понятно, – Яценко, будучи куратором Конкурса молодых

хореографов при фестивале «Context. Diana Vishneva», работала с ними на этом фестивале. Вопрос заключается в том, что имевший свое лицо, в том числе в вопросах подбора хореографов, «Балет Москва» – из-за желания не рисковать? пойти надежным путем? обновить репертуар? – его утратил. Вечер выглядит как копия оригинальных проектов «Контекста»: вариант не плохой, но сужающий поле.

Сами спектакли скорее не предназначены для того, чтобы «Балет Москва» закрепил свое положение. «Моно» Константина Кейхеля – стильная, лаконичная, эффектная постановка, которая во многом продолжает «Материю», сделанную для «Контекста». Графичный свет Ксении Котеневой и электронная партитура Константина Чистякова образуют единое аудио-визуальное пространство, оставляют ощущение, что сценическая среда это единый организм, который меняется на глазах зрителей. В целостном художественном решении несколько теряется, собственно, хореография. Константин Кейхель отличается тягой к неуловимым, без характерных признаков, движениям, которые можно назвать естественными, природными, акварельными, а можно – невнятными. В «Моно» перевес остается скорее на стороне акварельности, но приближается к невнятности.

«Этот великолепный век» Ирины Кононовой пластички и вовсе старомоден. Едва ли сегодня можно кого-то удивить почти иллюстративной современной хореографией. История о мужчине, который уснул перед телевизором и попал в турецкий сериал со страстями в ключья и интригами, интересна не художественно, а контекстуально. Название отсылает к популярному на российском телевидении сериалу «Великолепный век». Ставить по мотивам исторического «мыла» для ТВ было бы смешно, если бы в 2022 году не зафиксировали рекордный рост зрительского интереса именно к турецким сериалам. На фоне ухода многих европейских и американских производителей их стали чаще закупать. А значит, с большой вероятностью многие зрители в свободное время следят за приключениями Хюррем, Сулеймана и прочих падишахов, – и им будет интересно, если эти герои вдруг затанцуют.



«Озеро» Анны Щеклеиной должно было «отвечать» за вписанный в мировой контекст танец. Но что-то не сложилось – и одна из перспективных российских постановщиц, которая в мгновение ока из «независимой» стала «мейнстримной» (у Анны в этом сезоне вышло четыре премьеры в крупных компаниях, включая «Контекст», MuzArts Юрия Баранова и «Балет Москва»), просто скопировала более крупного автора. «Озеро» превратилось в оммаж израильтянке Шарон Эяль – если так понимать крупные незамаскированные цитаты. Узнаваемые мелкие шаги, изогнутые тела, низкие плие и обытовленные attitude derrière – Щеклеина тщательно переняла пластический словарь Эяль. Это случается не впервые: в премьерном спектакле этого же сезона «Явь», который Анна поставила для фе-

стиваля «Контекст», она тоже использовала лексику Эяль – но использовала для своих целей, изменяла назначение и значение движений. «Озеро» же выглядит как сборник «Шарон Эяль. Лучшее» и заставляет вспомнить о других примерах импортозамещения, уже совсем не связанных с танцем.

В итоге получился вечер, который демонстрирует скорее осторожность новых лидеров, чем намечает программу развития. Все же случаев переходов крупной танцевальной компании с лицом и репертуаром от одного руководителя к другому у нас не так много. А «Балету Москва» точно было что терять – как минимум свою постоянную публику.

Тата БОЕВА.

Фото – Андрей Степанов



Сцены из спектаклей:
«Этот великолепный век»,
«Озеро».

ЛАРИСА ОГУДАЛОВА ВСТАЛА НА ПУАНТЫ



В ЧЕЛЯБИНСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА СОСТОЯЛАСЬ МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА ДВУХАКТНОГО БАЛЕТА ВЛАДИМИРА БАСКИНА «БЕСПРИДАНИЦА» В ХОРЕОГРАФИИ МАРИИ БОЛЬШАКОВОЙ НА ЛИБРЕТТО АЛЕКСАНДРА БЕЛИНСКОГО ПО ОДНОИМЕННОЙ ПЬЕСЕ НИКОЛАЯ ОСТРОВСКОГО. ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЩИК АЛЕКСЕЙ ВОТЯКОВ, ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ ИРИНА ЗАЙЦЕВА, ХУДОЖНИК ПО СВЕТУ НАРЕК ТУМЯНЯН. БИЛЕТЫ БЫЛИ РАСКУПЛЕНЫ ЗАДОЛГО ДО ПРЕМЬЕРЫ. МНОГИХ ИНТРИГОВАЛО СРАВНЕНИЕ БАЛЕТА СО ЗНАМИТЫМ ФИЛЬМОВОМ ЭЛЬДАРА РЯЗАНОВА. ВЫДЕРЖАЛ ЛИ БЕССЛОВЕСНЫЙ БАЛЕТ ПОДОБНОЕ СРАВНЕНИЕ? НЕ ПРОСТО ВЫДЕРЖАЛ, А ВЫДЕРЖАЛ С ЧЕСТЬЮ. ВОЗНИКЛО САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ВОПЛОТИВШЕЕ КОЛЛИЗИЮ ПЬЕСЫ ОСТРОВСКОГО ПО ЗАКОНАМ СОБСТВЕННОГО ЖАНРА.

Основные события балета разворачиваются на набережной. В трактире на открытом воздухе развлекаются горожане. Среди посетителей заведения - знатные купцы Кнуров и Вожеватов. Они ведут себя вальяжно, как хозяева, не в пример суеязящемуся, несладному чиновнику Карандышеву. Взоры всех присутствующих обращаются на мать и дочь Огудаловых. Купцы окружают вниманием Ларису, отесняя Карандышева, порывисто устремившегося к девушке. Она застывает за него, и неизвестно, чем бы кончилось дело, если бы не прибытие парохода с цыганами. В центре вспыхнувшего бесшабашного веселья - судовладелец Паратов. Импозантный, самоуверенный барин поражен красотой Ларисы, она отвечает взаимным интересом, но его приглашение прокатиться на пароходе отклоняет. Отказывает она и Карандышеву, вызвавшемуся проводить ее домой. Оставшись одна, Лариса нежно прижимает к себе подаренный Паратовым шарф. Она влюблена и счастлива...

В этой большой экспозиционной картине танец и пантомима органично соединены. Незатейливый танец гуляющих дам и кавалеров сменяется удачным переплосом двух официантов, лихо перекидывающих друг другу подносы с бокалами. Однако их затмевает неиссякаемый на выдумку Артист. Вожеватов с Кнуровым как бы соревнуются, выписывая ногами «кренделя», то и дело подбрасывая монету. А после залхватских плясок цыган с пением хора вновь звучит вальс. В центре танцующих пар - Паратов с Ларисой. Вначале скованная застенчивостью, она все более оживляется и кажется, что на высоких подержках в руках Паратова ее душа взмывает ввысь в предчувствии счастья. Все танцы горожан выдержаны в бытовом и народном стиле. Только Лариса поднята на пуанты, что характеризует ее как натуру поэтическую, одухотворенную, мечтающую о счастье с избранныком сердца. Но сбывшаяся мечта не суждено. Напрасно на опустевшей осенней набережной Лариса всматривается вдаль: надеяться ей больше не на что. Так завершается эпизод, и тюлевый занавес, скрыв набережную, превращает сцену в дом Огудаловой. Хозяйка радушно принимает дорогих гостей - Кнурова и Вожеватова. Эта картина решена жизнеподобной отанцованной пластикой, оттого вариация-монолог Карандышева, в который он бросается, очертя голову, и - по контрасту - трепетный дуэт Ларисы с Паратовым - производят особенно сильное впечатление. Эти фрагменты на основе классического танца стилистически близки языку Островского.

Второй акт по структуре повторяет первый, однако события в нем разворачиваются непредвиденным образом. Сначала на набережной планируют горожане, справляют несколько свадеб. Потом прибывает пароход с цыганами. Паратов вновь встречается с Ларисой, и на этот раз она уходит с ним, оставляя Карандышева. Несчастный изливает отчаянье в пространном монологе, а в следующей сцене Лариса упивается счастьем в дуэте с любимым - лирической кульминации балета. Тем неожиданной окажется трагическая развязка. Чтобы объяснить предательство Паратова, балетмейстер нашла простой и убедительный режиссерский ход. На набережной издур приготвления к свадьбе. Вместе с богатой невестой Паратов принимает поздравления. Вдруг на сцене появляется Лариса,

и первое, что она видит: ее возлюбленный надевает обручальное кольцо на руку своей невесте... Лишившись того, что наполняло ее жизнь смыслом, в состоянии протрации Лариса принимает предложение Кнурова стать его содержанкой. Сбросив платье, она остается в белой рубашке, надевает на запястье драгоценный браслет от Кнурова и обходит присутствующих с деланной бравадой. Обезумевший от ревности и горя Карандышев стреляет в Ларису. Она делает несколько шагов и падает на руки подоспевшего Карандышева. Он бережно опускает ее наземь. Умиравшая Лариса нежно обнимает несостоявшегося жениха, целует его и затихает. Карандышев ложится рядом и принимает к ней всем телом в прощальном объятии. Чуть слышно звучит ноктюрн Глинки «Разлука». Занавес медленно закрывается...

Особая заслуга Большаковой – вдумчивая работа с артистами. В двух премьерных составах это Анастасия Волкова и Дарья Бадыкова-Демченко (Огудалова), Алексей Сафонов и Валерий Целищев (Паратов), Иван Троилов, Виталий Мухазалов и Михаил Макаркин (Купцы), Юрий Федин (Артист), Даниил Уразаев и Денис Гайначенко – студенты балетной школы (официанты), Валерия Клюева и Ольга Попова (Цыганка). Артистическим достижением можно признать Ларису Екатерины Хоминой-Сафроновой. Душевно тонкая, созданная для романтических порывов, ее героиня в мире чистого ана обречена. Хороша и более земная, но столь же трогательная Лариса в исполнении Виктории Дедюлькиной. Также удача – вызывающий то антипатию, то сочувствие, безнадежно влюбленный в Ларису Карандышев Зураба Микеладзе. Интересен и герой Кубаныча Шамакеева, убеждающий еще и экспрессией отточенного по форме танца.

Мог ли предположить автор идеи балетной «Бесприданницы», что его мечта осуществится в Челябинске. Когда-то Белинский работал с юной Марией Большаковой и передал ей сценарий неосуществленного балета. Большакова, автор нескольких балетов и хореограф более 150 драматических спектаклей, определила структуру и стилистику этого балета и выбрала в сотрудники петербургского мюзиклового композитора Владимира Баскина, который с «Бесприданницей» дебютировал в новом для себя жанре. По инициативе Большаковой, кроме романа Глинки «Не искушай меня без нужды», предписанного Островским для ключевой сцены пьесы, в партитуру ввели фортепианный ноктюрн Глинки «Разлука». Именно он передает духовную драму главной героини, возникая по ходу действия в различном инструментальном звучании, включая женский голос. Тревожно-печальная тема ноктюрна и лирическая тема мечты о счастье, достигающая кульминации в любовном дуэте Ларисы с Паратовым, резко контрастируют с музыкой, характеризующей окружение героини (русские и цыганские плясовые, марши, мазурки, вальсы, даже танго). Этот контраст определяет ясную драматургическую структуру партитуры Баскина, в точности соответствующая танцевально-пантомимному действию, мастерски скомпонованному Большаковой. К тому же, музыка Баскина – разнообразная по инструментальным краскам и ритмам – в высшей степени театральна и органически «балетна». Достоинства партитуры с блеском выявил симфонический оркестр театра под руководством дирижера Евгения Вольнского. Когда закрылся занавес, в зрительном зале несколько секунд стояла мертвая тишина, потом – взрыв оваций. Многие женщины вытирали слезы. Родился спектакль театра, где музыка, хореография и оформление – вместе с игрой актеров – вызывают эмоциональное потрясение.

Ольга РОЗАНОВА

Фото предоставлены пресс-службой театра.

Фотограф – Андрей Голубев

Сцены из спектакля «Бесприданница».

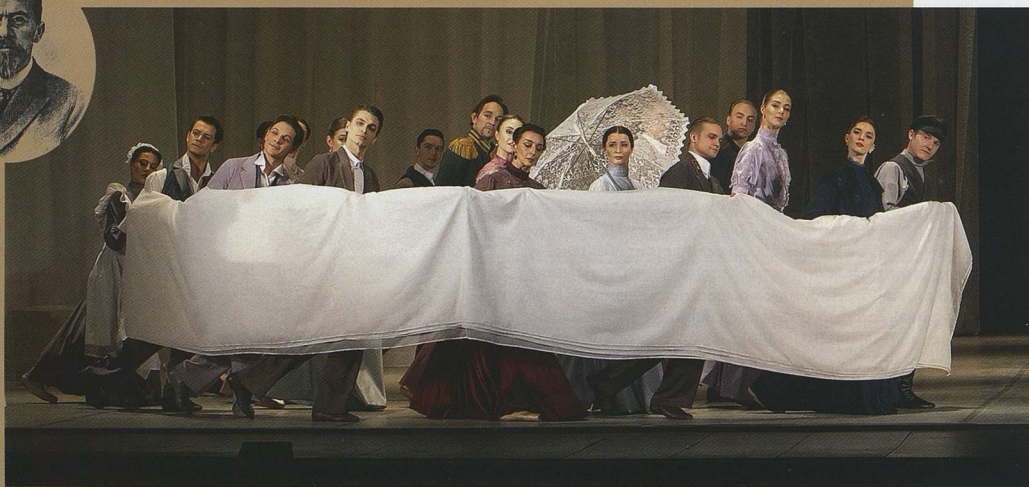
Лариса – Екатерина Хомкина-Сафронова; Паратов – Алексей Сафонов; Карандышев – Зураб Микеладзе; Кнуров – Виталий Мухазалов; Вожеватов – Иван Троилов; Артист – Юрий Федин; Официанты – Денис Гайначенко, Даниил Уразаев



ЧЕХОВСКИЕ ОТРАЖЕНИЯ НА ВОРОНЕЖСКОЙ СЦЕНЕ

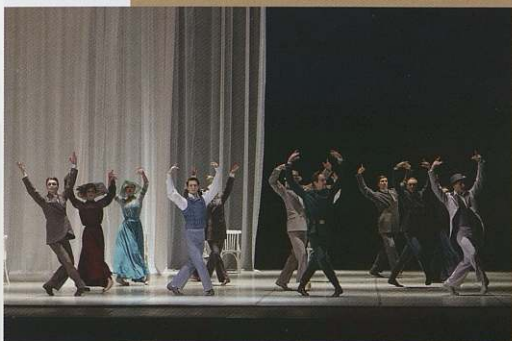
БАЛЕТ КОНСТАНТИНА УРАЛЬСКОГО «ЧЕХОВ. ОТРАЖЕНИЯ» НА МУЗЫКУ ЧАЙКОВСКОГО СТАЛ ВТОРОЙ ПРЕМЬЕРОЙ СЕЗОНА 2022/23 В ВОРОНЕЖСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА. ЭСКИЗ ЭТОЙ РАБОТЫ БЫЛ ПОКАЗАН НА ПРОХОДИВШЕМ В ВОРОНЕЖЕ В МИНУВШЕМ НОЯБРЕ III ФЕСТИВАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ «RE:ФОРМА ТАНЦА». ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЩИК И ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ АЛИНА ЯКОВЛЕВА.

В 2010 ГОДУ, КОГДА ВЕСЬ МИР ОТМЕЧАЛ 150-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЧЕХОВА, КОНСТАНТИН УРАЛЬСКИЙ, КОТОРЫЙ ТОГДА ВОЗГЛАВЛЯЛ БАЛЕТ В ЧЕЛЯБИНСКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ, ПОСТАВИЛ СПЕКТАКЛЬ НА ОСНОВЕ СОБСТВЕННОГО ЛИБРЕТТО ПО МОТИВАМ РАЗНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНТОНА ПАВЛОВИЧА. ЭТО БЫЛ СВОЕОБРАЗНЫЙ ОТВЕТ ЗАРУБЕЖНЫМ ХОРЕОГРАФАМ, КОТОРЫЕ ДОЛЖНЫ БЫЛИ ПРЕДСТАВИТЬ СВОИ БАЛЕТЫ НА ЧЕХОВСКИЕ СЮЖЕТЫ НА МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИВАЛЕ ИМЕНИ ЧЕХОВА В МОСКВЕ И ДРУГИХ ГОРОДАХ. МОЖНО СКАЗАТЬ, ОН ХОТЕЛ ДАТЬ РОССИЙСКИЙ ВЗГЛЯД И СРАВНИТЬ, ЧТО У КОГО ПОЛУЧИТСЯ. НЫНЕШНЯЯ ПРЕМЬЕРА – НОВАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ СПЕКТАКЛЯ С НОВЫМ ОФОРМЛЕНИЕМ. КРОМЕ ЛИБРЕТТО И ХОРЕОГРАФИИ, УРАЛЬСКОМУ ТАКЖЕ ПРИНАДЛЕЖИТ КОНЦЕПЦИЯ СВЕТА.



Музыкальной основой балета «Чехов. Отражения» стали знаменитые произведения Чайковского для струнных: секстет «Воспоминание о Флоренции» в редакции для струнного оркестра (ее сделал маэстро Данила Серганин – дирижер-постановщик данного спектакля и, вообще, новое лицо в пополнившемся списке театральных дирижеров) и Серенада. Исследователь творчества Чайковского Энтони Холден полагает, что «Воспоминание о Флоренции», записанное по случаю избрания композитора почетным членом Санкт-Петербургского общества камерной музыки, является не столько программным сочинением, непосредственно вдохновленным путешествием по Италии, сколько «задумчивыми поисками утраченного времени», «музыкальным эквивалентом опусов поэтов-романтиков, выразивших воспоминания в спокойной обстановке о бурных переживаниях в прошлом». Константин Уральский удачно использует эту волнительную чувственную музыку для авторского путешествия в чеховскую эпоху. Он будто ищет время, где жили, любили, страдали чеховские героини – все вместе разом и каждая поодиночке.

С первыми аккордами аллегро в отверстие голубого графичного занавеса – с расплывчатым изображением Чехова и прогуливающейся дамы «бель эпок» – врывается бодрый мужичок, заводя действие, как граммофонную пластинку. Быстро открывается сцена с нежными белыми занавесами из состаренного тюля, мельтешат какие-то люди, явно знакомые между собой, но внимание привлекают стройные красивые девы, стоящие на пуантах рядом по диагонали. Их взоры и поднятая рука обращены в невидимую зрителям даль, другой рукой они держатся за спинку стула. Девушки кажутся нездешними и неуместными в забытовленном пространстве суетящихся персонажей. Они на минуту обживаются на сцене – садятся на стулья, откидываются, разглаживают складки на платьях, а потом незаметно исчезают, словно унесенные ветром. Так постановщик представляет своих главных героинь – Анну Сергеевну из «Дамы с собачкой», трех сестер Ольгу, Машу и Ирину и примкнувшую к ним Нину Заречную. Тонкие летящие ткани, спускающиеся с колосников и находящиеся в постоянном движении, обозначают здесь и перегородки



между комнатами в доме, и границы между пьесами, и книжные страницы, и переменившийся ветер.

Первая история строится вокруг Анны Сергеевны и Дмитрия Гурова. Для экспозиции из курортного романа вынут один эпизод бурной, но уже не первой встречи «поздних» любовников – дуэт многословный, диалогичный, полный продуманных движений, удобных обоим персонажам. Именно персонажам, а не танцовщикам, так как Уральскому удалось сочинить для этого дуэта контекстную хореографию – гармоничную и комфортную.

Другая лексика определяет сцену с тремя сестрами. Она начинается как выход трех солисток в Гран па, которым предстоит станцевать по вариации. Три балерины даже встают в подготовительную позицию, но классическая конструкция на глазах рушится, когда одна из сестер ищет глазами партнера из числа окруживших их мужчин и вступает в дуэтный танец, похожий на импровизацию. Сцена постепенно заполняется танцующими.

В третьей истории будет солировать Нина Заречная. Она появится, порхая птичкой, на импровизированной крошечной

конфликтов. Чехов тонко фиксирует бытовые моменты как в пьесах, так и в рассказах. Уральский тоже поэтизирует русский быт, но с заметной долей сарказма, как в сцене со столом-упряжкой. Зонтики символизируют свободу и полетность, мужские рубашки – чужую волю и кабалу. Поэтический жест сестёр с поднятой рукой в начале балета «гасится» их же жестом опоры на крепко стоящий на земле стул.

Чтобы ярче выделить женские образы из произведений Чехова, хореограф решает глобально обобщить героев-мужчин. Мужские персонажи постоянно объединяются в группы для действенного танца с частым повторением прыжков и проходок. И в дуэтах трудно отличить одного героя от другого, даже когда мы четко понимаем, что на сцене Вершинин или Тригорин. Мужчины постоянно предъявляют свои желания – очень яркая картина после музыкального антракта с внезапным переодеванием всех героев из платьев в купальники. Всем героям-мужчинам снится одинаковый сон с полубогаженными феями. Девушки намеренно держатся вместе, для них придумано много неоклассических композиций и у каждой – свое лицо и своя судьба, которую они



арене спиной к зрителям: академичной даме в вишневом шелковом платье и столь же академичному мужчине. Экстравагантное выступление Нины подкрепляет энергичный монолог Треплева.

Конфликты поколений, драки, дуэли, ссоры и споры, которые имеются в пьесах Чехова, в балете вынесены за скобки. Они иногда прочитываются через аксессуары и жесты, которые в целом оказываются ключами к спектаклю. Все вещи, например ткани и элементы одежды, аккуратно распределены по двум столбикам: летящим занавескам соответствуют тугие скатерти на обеденный стол; ажурным зонтикам грубовато отвечают накрахмаленные мужские рубашки, надетые девушками поверх купальников во второй части балета, когда героини уже пережили определенные этапы своей жизни. Так за аккуратным столиком происходят душевные чаепития с беседами, а потом стол разрастается во всю сцену и поглощает участников: они превращаются в лошадок, а скатерть – в удила.

Застолье – обязательная составная русской жизни. За едой незаметно проходит жизнь, сглаживаются углы

проживают. Общность этой судьбы – стремление к лучшему, взгляд в будущее, обязательная тоска и грусть, но важно и принятие жизни.

Для исполнения своего замысла балетмейстеру понадобились солистки разного возраста и опыта. Мария Стец работала с Константином Уральским еще в Астрахани. Здесь она убедительно станцевала и сыграла Анну Сергеевну. Трелетная Диана Кустурова, новая звезда труппы, стала очень естественной Ниной. Ольга Негрובה, Ольга Бородина и Анастасия Ефремова гармонично перевоплотились в трех сестер – нежных и смелых.

Важно отметить, что Константин Уральский, где бы он ни работал, всегда выстраивает театр-дом, и его балет «Чехов. Отражения» – начало такой постройки, введение в авторский театр. Такой театр уже нашел отклик у воронежских зрителей, встретивших премьеру овацией, стоя.

Екатерина БЕЛЯЕВА.

Фотографии предоставлены пресс-службой театра.
Фотограф – Андрей Парфенов

ПРАЗДНИК ТАНЦА – «ДОН КИХОТ»



1 АПРЕЛЯ XXI ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА В ЧЕСТЬ ГАЛИНЫ УЛАНОВОЙ В МАРИЙСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ ЭРИКА САПАЕВА ОТКРЫЛСЯ ПРЕМЬЕРОЙ «ДОН КИХОТА» ЛЮДВИГА МИНКУСА.

БАЛЕТМЕЙСТЕРОМ-ПОСТАНОВЩИКОМ СПЕКТАКЛЯ ВЫСТУПИЛ КОНСТАНТИН ИВАНОВ, ОТРЕДАКТИРОВАВШИЙ ХОРЕОГРАФИЮ МАРИУСА ПЕТИПА И АЛЕКСАНДРА ГОРСКОГО В СООТВЕТСТВИИ С АВТОРСКИМ ВИДЕНИЕМ И УЧЕТОМ ДАННЫХ ТРУППЫ. ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЩИК БОРИС ГОЛОДНИЦКИЙ, ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ ТАТЬЯНА ИЗЫЧЕВА, ХУДОЖНИКИ ПО СВЕТУ НИКОЛАЙ АНИСИМОВ И ВАЛЕНТИНА НИКОЛАЕВА.

Первая постановка «Дон Кихота» на сцене Театра оперы и балета Йошкар-Олы состоялась в ноябре 1997 года благодаря марийской балерине и балетмейстеру-репетитору Ольге Комлевой. Необходимость ее обновления росла год от года. Это, главным образом, касалось отживших свой век декораций и костюмов. Относительно сюжета Сервантеса и его темпераментного отражения артистами, то устаревшими их назвать было нельзя. Тому, вероятно, причина – неоднократные корректировки спектакля Комлевой, сделанные Константином Ивановым. Однако и на этот раз мыслящий балетмейстер нашел с какой стороны подойти. Испанской истории он придал больше динамики и танцевальной действенности.

Пролог балета на просцениуме представляет главных пантомимно-игровых персонажей: Дон Кихота и Санчо Пансу – благородного рыцаря и его оруженосца, готовых совершить немало подвигов во имя высоких целей.

Первая картина первого акта на городской площади Барселоны открывается жизнерадостной сегидильей. Заданная ею эмоция усиливается танцевальными выходами Китри и Базила, а вот практичный трактирщик Лоренцо наоборот снижает этот градус. В сценку торга за невесту между Базилем и Лоренцо

включаются все окружающие. В момент накала страстей Базиль сумел даже оседлать Лоренцо, но тот остается непреклонным, свою дочь он хочет выдать замуж выгоднее. И вот на площадке появляется подходящая кандидатура – выдавший виды дворянин Гамаш. Он наивен и смешон с гитарой в руках. Ему ли петь романсы под окнами испанских красоток? А вот, кто действительно способен зачечь женские сердца, так это Эспада в окружении смелых и решительных тореадоров. Именно он, а затем и Уличная танцовщица расширяют масштаб сцены до меча арены. Все их танцы балансируют между характерностью и классикой ради виртуозности, с тем, чтобы усилить зрительское впечатление.

Неожиданно удивил выезд Дон Кихота и Санчо на живых парнокопытных – коне и пони. До недавнего времени это могли себе позволить только столичные большие театры. Действие картины происходит на фоне ярких декораций, изображающих строения в узорчато-орнаментальном мавритано-мухедарском стиле.

Второй акт вместил в себя оставшиеся пять картин балета: «Таверна», «Цыганский табор», «Сон Дон Кихота», романтический эпизод – дуэт Китри и Базила, «Праздник в замке Гамаша».



В таверне решается судьба Китри и Базилья – хитростью им удается получить благословение трактирщика на свой брак. В картине «Цыганский табор» Дон Кихот и Санчо вступают в перепалку с цыганами, которая заканчивается сражением идеального с мельницей. Классическая картина «Сна» – все тот же идеализированный мир с дриадами, амурчиками и прекрасной дамой сердца. Романтический дуэт, заново поставленный Ивановым, служит вступлением к завершающей картине, где зрители увидят соло Гамаша, Болеро на пару солистов, Фанданго кордебалета и знаменитое Гранд па.

Принцип, по которому создавал «Дон Кихот» балетмейстер, похож на тот, что когда-то использовал в работе над спектаклями Мариуса Петипа и Льва Иванова Александр Горский. Так же, как и он, Константин Иванов не меняет кардинально историю предшественников. Он меняет хореографию танцев, используя лексику классики. Тому примеры: рассекающая ряды тореадоров вариация Эспады, все цыганские танцы, дуэт влюбленных Китри и Базилья. Подобно Горскому, Иванов может внедрять в канву спектакля и другую, специально дописанную музыку в стиле данного композитора.

На двух премьерных показах балета партии Китри и Базилья танцевали разные солисты. В первом – свои, перспективные, подающие надежды Елена Раськина и Итару Нада, во втором – партнером марийской прима Кристины Михайловой стал премьер балета Большого театра Владислав Лантратов. Мастерство московского солиста привлекло мужественной манерой исполнения, виртуозным владением техникой прыжков и вращений, внимательным партнерским отношением. Трудно представить «Дон Кихот» без веселого и обаятельного Санчо Владимира Шабалина. Растет профессионализм Артёма Васильева, выразительно выстроившего партию Эспады. Прекрасные, с хорошими данными, четко взаимодействующие друг с другом подружки Китри – Валерия Волкова и Юка Ишигуро. В классических позах и танцах Повелительницы дриад демонстрировала настоящий премьерский стиль Екатерина Байбаева.

Фестиваль – хороший повод представить любимых зрителями балет в обновленном виде с лучшими современными исполнителями.

*Роман ВОЛОДЧЕНКОВ
Фото предоставлены пресс-службой театра*

Сцены из спектакля (слева направо, сверху вниз):

Дон Кихот – Илья Сарайкин; Амурчик – Евгения Сергеева; Санчо Панса – Владимир Шабалин.
Уличная танцовщица – Екатерина Байбаева; Эспада – Кирилл Паршин; Китри – Елена Раськина.
Китри – Кристина Михайлова и Базилья – Владислав Лантратов (слева);
Китри – Елена Раськина и Базилья – Итару Нада (справа).

ДВЕ ПЕЧАЛЬНЫЕ ПОВЕСТИ НА ЧУВАШСКОЙ СЦЕНЕ



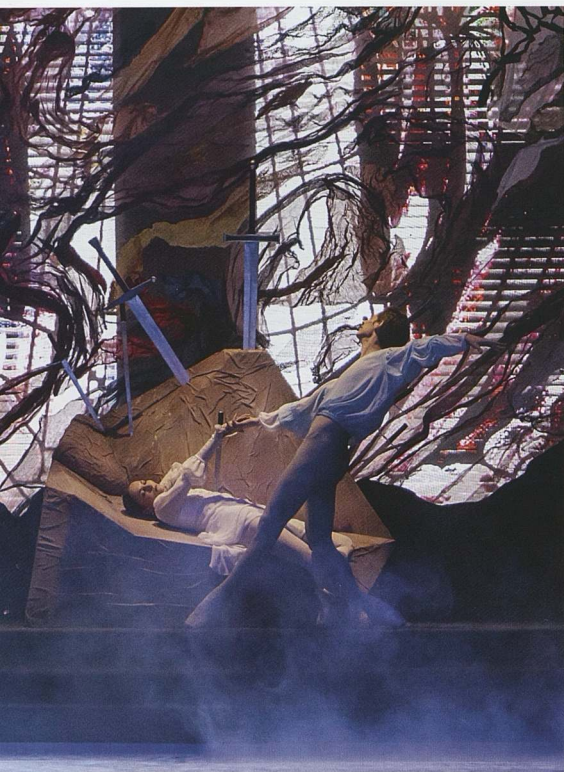
В ЧУВАШСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА, КОТОРЫЙ ПРОВЕЛ РЕБРЕНДИНГ И ТЕПЕРЬ НАЗЫВАЕТСЯ ВОЛГА ОПЕРА (АТАЛ ОПЕРА), ПРОШЕЛ XXVII МЕЖДУНАРОДНЫЙ БАЛЕТНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ. ОН ОТКРЫЛСЯ МИРОВОЙ ПРЕМЬЕРОЙ БАЛЕТА АНИСИМА АСЛАМАСА «ИСТОРИЯ НАРСПИ» В ХОРЕОГРАФИИ ДАНИЛА САЛИМБАЕВА. С ЭТИМ НАЗВАНИЕМ ТЕАТР СТАЛ ПОБЕДИТЕЛЕМ В КОНКУРСЕ ГРАНТОВ ГЛАВЫ ЧУВАШИИ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА В 2022 ГОДУ. «ИСТОРИЯ НАРСПИ», С ОДНОЙ СТОРОНЫ, ПРОДОЛЖАЕТ ЛИНИЮ НАЦИОНАЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ – СПЕКТАКЛЕЙ, ПОСТАВЛЕННЫХ НА СЮЖЕТЫ ЧУВАШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, И НА ИСТОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ – КАК ОПЕРА «СУРСКИЙ РУБЕЖ» ЕКАТЕРИНЫ ИВАНОВОЙ-БЛИНОВОЙ (ПРЕМЬЕРА СОСТОЯЛАСЬ В ОКТЯБРЕ 2022). С ДРУГОЙ СТОРОНЫ, ПРЕМЬЕРА «ИСТОРИИ НАРСПИ» ВЫПУСКАЛАСЬ В ОДИН СЕЗОН С НОВОЙ ВЕРСИЕЙ БАЛЕТА ПРОКОФЬЕВА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В ХОРЕОГРАФИИ ДАНИЛА САЛИМБАЕВА И ХУДОЖНИКА ВАЛЕНТИНА ФЕДОРОВА. МЕЖДУ БАЛЕТАМИ ЕСТЬ ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ, ТАК КАК НАРСПИ НАЗЫВАЮТ ЧУВАШСКОЙ ДЖУЛЬЕТТОЙ.

Постановщикам «Ромео и Джульетты» хотелось прежде всего обновить спектакль, освободить его от жестких декораций, сделать сцену более просторной для представления дуэтов главных героев, предложить принципиально другую цветовую палитру оформления. Вместе с категоричными прямыми углами архитектуры и мебели ушел и милитаристский напор хореографии, присутствующий в некоторых редакциях в виде постоянного лягза шаг в драках, устрашающего ношения мечей или демонстрации силы и мощи рыцарей во время исполнения известного танца. В новой постановке никаких разномастных рыцарей нет, а мечи вмонтированы в монумент, символизирующий обязательный на территории Вероны мир. Зато есть два семейства, чьи главы не любят друг друга и не хотят, чтобы их дети общались, но вопреки обстоятельствам эти дети знакомятся, влюбляются, женятся и до последнего вздоха отстаивают свое право на свободный выбор в жизни. Здесь сцена следует за сценой без долгих перестановок, темп

происходящего – стремительный, согласно пьесе Шекспира. Хореограф прорисовывает детали важных дуэтов, а некоторые эпизоды словно проматывает на скорости – они плотно вплетены в музыку Прокофьева (дирижер Никита Удочкин) и не требуют специального пояснения, как, например, многие уличные массовые сцены или семейные «разборки» Капулетти.

В центре повествования – уникальная пара веронских любовников: когда на сцене они – действие замедляется. Ромео (Алексей Рюмин) и Джульетта (Анна Серегина), встретившись, не хотят больше никогда расставаться. Салимбаев дарит им драгоценные дуэты, состоящие из многочисленных поддержек, где тактильность означает не только пробудившуюся у юных сексуальность, но и просто их желание говорить одновременно, слушать один другого и погружаться друг в друга.

Интересное сценическое решение придумал художник Валентин Федоров с подвижными изображениями на заднике: через традиционную сетку с нашитыми на нее тканями разной



фактуры просвечивают витражами узнаваемые полотна Боттичелли – «Весна» и «Рождение Венеры». Мимолетные образы исчезают, когда на нежные краски итальянского Возрождения ловко накладываются брутальные густые цвета – красный, синий, оранжевый, желтый, черный, превращая изысканные изображения в сюрреалистическую мешанину. Путешествуя вместе со зрителем из мира образов Боттичелли на территорию «текущих» объектов Сальвадора Дали, художник хотел показать, что история большой любви может в разные века рассказываться иначе, принимать самые замысловатые формы, но ее содержание останется неизменным.

В финальной сцене в склепе Ромео несколько минут любуются спящей Джульеттой и потом будто ищут место на бутафорском камне рядом с ней, имитируя скульптурные позы на знаменитых мраморных надгробиях ренессанса, проплывающих на витражном заднике.

Ничего подобного нельзя себе представить для пары Нарспи и Сетнера. Действие поэмы Константина Иванова, написанной в начале XX века (1907), когда поэту было семнадцать лет, происходит в условные мифологические времена, в эпоху господства старых устоев и унылой морали. Юный романтик был увлечен идеями просвещения, верил в индивидуума, его силу и желание перестроить мир. В поэме Иванова юную Нарспи, чей не бедный отнюдь отец подрастал собою, хотят выдать замуж за старого и богатого Тахтамана. В реальности, родители продают единственную дочь ради того, чтобы поправить дела. Нарспи не хочет мириться с такой участью, у нее есть близкий друг, молодой человек из семьи бедняков Сетнер, и она готова бороться за свою любовь. История чувашских Ромео и Джульетты десятки раз интерпретировалась на подмостках драматического театра, на сюжет поэмы созданы опера и не один мюзикл, но в силу разных обстоя-

тельств «Нарспи» не превращалась в балет, хотя музыка и была написана чувашским композитором Анисимом Асламасом еще в 80-е годы прошлого века. Асламас трудился над «Историей Нарспи» много лет и даже посвятил одну из редакций клавира знаменитой уроженке Чебоксар Надежде Павловой. Но наступила перестройка, акценты сменились, и балет так и не был поставлен. Рукопись Асламаса была найдена недавно в местном архиве, и когда театр получил грант главы Чувашии, музыку отравили в Санкт-Петербург на оркестровку – ее исполнила Светлана Нестерова.

Когда партитура вернулась из Петербурга, выяснилось, что Асламас написал очень танцевальную музыку, которая идеально соответствует рифмам поэмы. Салимбаев подхватил эту идею непрерывного повествования через танец – он открывает каждую картину и ее заканчивает, от характера танца зависит общее настроение. Девушки-ивы, появляющиеся на сцене первыми, отвечают за связь людей с силами природы. Они волнующей шеренгой выходят из светящегося древа жизни, исполняют свой прихотливый танец, словно оплакивая судьбу Нарспи, и снова исчезают в тени древа.

Одновременно с «Нарспи» Иванов выпускает книгу «Сказки предания чуваш», и художник спектакля создает иллюзию красивой сказки, подвесив игрушечные домики к колосникам. Когда домики поднимаются вверх, сказочная атмосфера рассеивается, а с героями происходят самые обыденные события: родители отзывают дочь из обрядового танца, посвященного вышивке, сообщают ей о скорой свадьбе с Тахтаманом, который немедленно презентует себя и свою команду жутким танцем с кнутами.

В спектакль введены два персонажа, которые помогают действию развиваться. На заднем плане постоянно бродит загадочный старик, присутствие которого наводит героев на разные мысли о вере в сверхъестественное, в программке он обозначен как Знахарь (Дмитрий Абрамов). Новости приносит на сцену Пастушок (Ульяна Альпидовская), этакий социальный маятник. Он играет на свирели и делает перекидные жете, сообщая о скорой смене статуса Нарспи.

Знатки смогли расслабить в партитуре многочисленные мелодии и ритмы народных песен и танцев чувашей. У Салимбаева уже был опыт постановки народно-сценических чувашских танцев (он обращался к опыту фольклористов),



в «Истории Нарспи» запоминающимся и очень колоритным у него получился танец-вышивка, когда девушки «отрисовывали» узор на полу целыми ступнями, а потом поднимались на пальцы и уже прошивали его пуантами-иглоками.

Привычный партнер Анны Сергиной-Нарспи по классическим балетам Алексей Рюмин оказался по другую сторону баррикад – исполнил роль ненавистного мужа, а в партии ее друга выступил Дмитрий Ведерников. В целом постановщики постарались смягчить жуткий контекст поэмы. В балете Нарспи все-таки не травит Тахтамана грибами как Катерина Измайлова, а обращается за помощью к ивам, чтобы они избавили ее от деспота.

В финале измученная погоней (дух погибшего Тахтамана разбудил его ратников и заставил расправиться с Сетнером) Нарспи умирает от отчаяния возле древа, не совершая самоубийство. Души Нарспи и Сетнера соединяются и воспаряют вместе. Завершая свою историю на возвышенной ноте, постановщики оставляют зрителю надежду.

Екатерина БЕЛЯЕВА
Фото предоставлены театром

Сцена из балета «История Нарспи»

На странице слева, сверху вниз:
Сцены из балета «Ромео и Джульетта».
Сцены из балета «Нарспи»



МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ – 250!

2023 ГОД ОЗНАМЕНОВАН ВАЖНЫМ ИСТОРИЧЕСКИМ СОБЫТИЕМ ДЛЯ ВСЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ – ОДНО ИЗ САМЫХ СТАРЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ РОССИИ – МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ – ШИРОКО ПРАЗДНУЕТ СВОЙ 250-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ. ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» НЕ МОГ ОСТАВИТЬ БЕЗ ВНИМАНИЯ ЭТО ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ СОБЫТИЕ И ВСТРЕТИЛСЯ С РЕКТОРОМ МГАХ, НАРОДНОЙ АРТИСТКОЙ РОССИИ, ПРОФЕССОРОМ МАРИНОЙ КОНСТАНТИНОВНОЙ ЛЕОНОВОЙ, ЧТОБЫ УЗНАТЬ, КАК МОСКОВСКАЯ БАЛЕТНАЯ ШКОЛА ОТМЕЧАЕТ СВОЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ЮБИЛЕЙ.

Валерия Уральская, главный редактор журнала «Балет»

– Марина Константиновна, Вы более двадцати лет, с 2002 года, являетесь ректором Академии. Стоит отметить, это – Ваша alma mater. Прежде чем мы поговорим о том, как отмечает свой 250-летний юбилей Московская балетная школа, расскажите о сегодняшнем дне МГАХ, какие изменения в ее структуре произошли за последние несколько лет.

– Как вы знаете, Московская балетная школа ведет свою историю с 23 декабря 1773 года, когда в учрежденном по указу императрицы Екатерины II в Московском Воспитательном доме были открыты первые «классы танцевания». Это случилось 250 лет тому назад. Через семь лет первые ученики «классов танцевания» дополнили труппу Петровского театра, который позже, только в середине XIX века, обрел свое знаменитое имя – Большой театр. В 1784 году «классы танцевания» перешли в школу при Петровском театре, на основе которой в 1807 году было создано Московское императорское театральное училище, чьи традиции чтут, сохраняют, продолжают и приумножают поныне в Московской государственной академии хореографии.

В 2016 году указом президента Российской Федерации Московская государственная академия хореографии отнесена к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации.

О высоком статусе нашего учебного заведения говорят достижения её воспитанников. Среди сотен выпускников московской балетной школы выдающиеся, непревзойденные в своем мастерстве, артисты балета и хореографы, известные во всем мире: Аделина Джури, Вера Каралли, Екатерина Гельцер, Леонид Мясин, Николай Тарасов, Асаф Мессерер, Игорь Моисеев, Ольга Лепешинская, Софья Головкина, Майя Плисецкая, Марис Лиета, Наталия Бессмертнова, Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Михаил Лавровский, Юрий Владимиров, Наталия Касаткина, Владимир Васильев, Айдриис Лиета, Нина Ананишвили, Николай Цискаридзе, Владимир Малахов, Мария Александрова, Наталья Осипова и многие, многие другие.

В настоящее время МГАХ – признанный во всем мире образовательный центр в области балетного искусства, многоуровневый образовательный комплекс с современной учебно-методической базой, обеспечивающий непрерывное образование в области хореографического искусства, сохраняющий и приумножающий наследие многих поколений выдающихся представителей хореографического искусства и педагогики балета. Наша Академия является также престижным международным образовательным центром: известная за рубежом как Moscow State Academy of Choreography, а больше как The Bolshoi Ballet Academy. В 2019 году Академия в числе 10-ти ведущих российских



МОСКОВСКИЙ ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ДОМ
со стороны Большого Пудовья



вузов вошла в топ-100 престижного мирового предметного рейтинга QS World University Rankings.

В 2019 году в рамках поставленной нашим Президентом Владимиром Владимировичем Путиным задачи о создании культурно-образовательных и музейных комплексов созданы три филиала Московской государственной академии хореографии в городах Калининград, Владивосток и Кемерово.

В. У.: *Расскажите, пожалуйста, подробнее о филиалах Академии.*

– В МГАХ сложился уникальный коллектив педагогов, готовых делиться своим богатым опытом с коллегами и учащимися всей страны. Как я уже сказала, мы открыли три региональных филиала нашей Академии. Способных и одаренных детей в регионах много. Я уверена, что с нашей помощью их количество в перспективе увеличится.

Калининград – первый город, где было задумано открыть филиал МГАХ. Он начал свою работу в регионе весной 2019 года. В собственное новое здание на острове Октябрьский педагоги и ученики переехали прошлой осенью в ноябре. Учебное заведение – часть культурно-образовательного кластера, куда также войдут филиалы Большого театра и Центральной музыкальной школы при Московской консерватории, Высшая школа музыкального и театрального искусства, музей, курируемый Третьяковской галереей, и многое другое. В комплексе все современное, здание полностью подготовлено под наши задачи.

В 2022/2023 учебном году в Калининградском филиале МГАХ обучаются 119 воспитанников. Из них: 48 человек – по программе среднего профессионального образования, интегрированной с образовательными программами основного и среднего общего образования, причем со всей страны (из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Омска, Севастополя, Иркутска, Волгограда и других городов); 71 человек – по программам дополнительного образования (только калининградцы). Калининградский филиал МГАХ является единственным образовательным учреждением в регионе, в котором дети могут получить предпрофессиональное и профессиональное хореографическое образование. Ребята изучают искусство танца и основы хореографии четвертый год. Уже сейчас они показывают первые успехи в конкурсах и занимают призовые места. Надеюсь, что к моменту, когда построят филиал Большого театра, дети, которые сейчас учатся, вырастут и станут в нем первыми артистами.

Второй филиал МГАХ – в Приморском крае – открыт во Владивостоке. Там также строится культурно-образовательный и музейно-театральный комплекс, в состав которого входит Приморский филиал МГАХ. Комплекс будет размещаться во Владивостоке на двух площадках. На острове Русском в культурно-образовательном комплексе построены учебные корпуса и интернаты филиалов Московской государственной академии хореографии и Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, а также инфраструктура для проживания студентов и сотрудников. Островная часть комплекса уже находится в завершающей стадии строительства и благоустройства территории.

На сопке Орлиной во Владивостоке будет создан многофункциональный театрально-музейный и образовательный комплекс, который включит в себя музей, концертный зал и филиал Русского государственного института сценических искусств.

Планируется, что филиал МГАХ в новом культурно-образовательном комплексе откроется 1 сентября 2023 года. Временно занятия пока ведутся на базе бывшего «дубининского» интерната на Чапаева, в залах Приморской сцены и Института искусств. Дети учатся шестой год, они уже заняты в спектаклях и с нетерпением ждут завершения строительства филиала. Сегодня в филиале МГАХ во Владивостоке обучаются хорео-

графы 54 ребёнка, из них 51 человек – из Приморского края, но желающих поступить гораздо больше. Мы знаем, какой огромный интерес к обучению в филиале есть во всех регионах Дальневосточного федерального округа. На просмотры к нам едут с Камчатки, из Якутии, – отовсюду. Запросы идут из Китая, Японии, Кореи. Кстати, в Москву вернулись практически все наши зарубежные студенты, которые покинули вуз после введения санкций. Видели бы вы, как рыдали японские студенты, когда уезжали, и как они счастливы сегодня! Мы с большим нетерпением ждем переезда в наше собственное здание и открытия общежитий, потому что желающих обучаться в нашей балетной школе очень много и недостатка в студентах не будет. Свои кадры в Приморском филиале МГАХ уже есть, здесь работают замечательные специалисты. Воспитанники Приморского филиала, начиная со второго года обучения, уже выходят на Приморскую сцену Мариинского театра в «Щелкунчике», «Лебедином озере», «Корсаре» и других спектаклях. В прошлом театральном сезоне они участвовали в 56 спектаклях. Да что там! На зимних каникулах в этом году они оттанцевали 27 «Щелкунчиков»! Как мы ими гордимся!

Основная цель образовательного учреждения – подготовить профессиональные кадры для Приморской сцены Мариинского театра, но это не исключает возможности талантливым приморцам попасть и на московскую сцену Большого театра.

Третий филиал МГАХ – Сибирский – в столице Кузбасса, в Кемерово. Он входит в состав Сибирского культурно-образовательного комплекса. Его строительство началось в 2019 году. В состав образовательной части входят хореографическая академия для учащихся и интернат на 150 мест, музыкальная школа на 150 учеников с концертным залом и интернат на 75 учеников, общеобразовательная школа с двумя бассейнами на 300 учащихся. Общая площадь комплекса зданий составляет более 33 тыс. кв. м. В 2021 году в эксплуатацию были введены здания образовательного комплекса, в которых сейчас обучаются воспитанники филиала МГАХ. Учатся у нас здесь дети также из разных городов: Норильска, Красноярска, Томска, Барнаула, Новосибирска, Яфы, Абакана, Омска, Краснодара, Санкт-Петербурга, Кемерово и городов региона.

Здания образовательного комплекса – грандиозное сооружение, настоящий дворец для детей. Два Филиала – МГАХ и ЦМШ – под одной крышей. Хореографическая академия с интернатом и зеркально расположена в противоположном крыле комплекса ЦМШ со своим интернатом соединены переходами с образовательной школой. Здесь также располагаются два бассейна, спортзалы, библиотека, отдельный медицинский блок.

В филиале, где ученики находятся на полном государственном обеспечении, есть все необходимое для профессиональных занятий и досуга. Когда разрабатывался проект, мы старались ничего не упустить. Досконально продумывали балетные залы: от качества линолеума и высоты потолка – до мест расположения рояля и зеркал, от размера окон – до материала, из которого сделан станок. В процессе строительства были учтены все наши пожелания. Интернат для проживания построен по принципу квартир. В квартире две комнаты, каждая рассчитана на двух учеников, просторная прихожая со шкафами для верхней одежды, гардеробная, раздельный санузел.

В этом учебном году воспитанников еще немного – два класса, но каждый год будут появляться новые первоклашки и число учеников увеличится. Обучающиеся смогут участвовать в мастер-классах на базе образовательного центра «Сириус», в спектаклях на сцене Большого театра и Сибирского филиала Мариинского театра – Театра оперы и балета, который строится в Кемерово. На сегодняшний день произведен монтаж несущих металлоконструкций филиала Русского музея, Театра оперы и балета и Кузбасского центра искусств. Выпускники Сибирского филиала МГАХ через несколько лет станут первыми

артистами Театра оперы и балета, а также педагогами и хореографами детских школ искусств.

В заключение хочу сказать, что таких балетных школ, как наши филиалы в Кемерове, Владивостоке и Калининграде, нет нигде в мире. Это – настоящие дворцы! Здесь мы растим кадры для театров региона и всей страны, они приобретают опыт и мастерство. Артист балета должен быть интеллектуально развит: хорошо знать историю, музыкальную литературу, чтобы понимать, что он танцует и к какой эпохе это относится. Наши учащиеся играют на фортепиано, владеют иностранными языками.

Скоро в наших филиалах откроются подготовительные отделения (как у музыкантов – начальная школа), где мы отбираем и смотрим детей, которые могут поступить в первый класс. Будем принимать детей с 7 лет и будем их обучать до 10 лет. У нас на это выделяется больше бюджетных мест. Если в Москве мы имеем 4-6 мест, то в трех городах, где у нас филиалы, выделено по 24 бюджетных места. Начинать всегда трудно, но я уверена в успехе.

В. У.: А кто руководит филиалами?

– Во Владивостоке филиалом руководит Евгений Бахтеев. Он по образованию строитель, участвовал в разработке разных зданий приморской столицы, в том числе и филиала Мариинки. Благодаря его энергии наш корпус уже построен.

Директор филиала МГАХ в Калининграде – Артём Шпилевский, в прошлом – солист Большого театра, получил второе образование на юридическом факультете МГИМО. Он – человек знающий, грамотный, профессиональный.

В Кемерове руководит школой замечательный энергичный местный директор Инга Пузырева. До назначения руководителем кемеровского филиала МГАХ она преподавала на факультете хореографии в Кемеровском государственном институте культуры, являлась доцентом кафедры классической и современной хореографии. Она – труженица, не знающая покоя, и профессионал. У меня к ней не было ни одного замечания. Кемеровские художественный руководитель филиала Алексей Савин и педагог Маргарита Прокопченко – выпускники Московской академии, сейчас они собираются продолжать учиться в аспирантуре, но работать хотят только в Кемеровском филиале.

В. У.: А педагоги, откуда они?

– Многие педагоги, работающие в наших филиалах, окончили обучение или сейчас обучаются в нашей академии, и мы им доверяем. Педагоги приезжают на обучение в головной вуз и, повысив квалификацию, возвращаются в свои филиалы.

Мы также практикуем целевое обучение, когда преподаватели филиалов могут пройти обучение в Москве и вернуться в свои города. Вообще из всех филиалов нам присылают балетных профессионалов для получения высшего образования, потом они вернутся к своим ученикам. Такой процесс уже налажен во всех трех филиалах-спутниках.

Хочу подчеркнуть особо, что в каждом городе есть куратор МГАХ, который посещает экзамены, проводит мастер-классы для преподавателей и контрольные уроки. Это обязательно, потому что обучение во всех трех филиалах проходит по единому стандарту и программам МГАХ.

В. У.: Вы рассказали о работе филиалов Академии. Интересно услышать Ваш рассказ о торжествах, посвященных 250-летию Академии.

– Торжества, посвященные 250-летию Московской государственной академии хореографии, охватывают весь 2023 год. Обширная программа наших праздничных мероприятий утверждена Министерством культуры России и включает в себя концертные выступления, проведение фестивалей, творческих школ, мастер-классов, интенсивных курсов по хореографическим дисциплинам, научно-практических конференций.

Мы начали готовиться к юбилею заранее, работу вели и продолжаем ее вести по нескольким тематическим направлениям. У нас запланированы телевизионные программы и художественные выставки на разных экспозиционных пространствах, среди них – фойе Большого театра и Музей имени Алексея Бахрушина. Мы проведем большой форум «Балетная школа и балетный театр», который продлится весь год. План – огромный, и мы обязаны его выполнить. Это мастер-классы, встречи с педагогами, круглые столы, научно-практические конференции аспирантов и студентов – все мероприятия пройдут в Академии в очном формате и также будут доступны в режиме онлайн. Нашими собеседниками и оппонентами станут представители хореографических училищ, театров, детских школ искусств (ДШИ) из российских регионов и стран СНГ.

В рамках подготовки к празднованию 250-летия – в академии подготовили специальный знак, а также издали четырехтомник «Из истории Московской балетной школы» и подарочные буклеты.

В год 250-летия Московской школы мы посчитали своим долгом проехать по всем городам, где есть наши филиалы: посмотреть как они построены, как они работают; провести мастер-классы и творческие лаборатории; посмотреть, какие успехи у наших детей и показать свое творчество. У наших детей, в том числе из дальних регионов, что особенно для меня важно, теперь есть уникальная возможность, не уезжая из родного региона, прикоснуться к искусству хореографии и стать частью большой балетной семьи. Стать настоящими профессионалами, и я очень надеюсь, блистать на подмостках наших театров.

Ученики старших и выпускных классов Академии проехали с выступлениями (по сути – с гастроями) по трем городам, где расположены наши филиалы-спутники: Кемерово, Владивосток, Калининград. И везде встретили теплый прием. Мы даже не бжидали такого успеха!

В. У.: С какой программой концерта вы поехали на гастроль и по какому принципу она была составлена?

– Концертную программу, посвященную 250-летию МГАХ, мы начали готовить еще с сентября прошлого года. Она составлена так, чтобы показать все достижения академии: ее лучших выпускников – тех, которые заканчивают обучение именно в этом году, самые яркие номера и также дать возможность заявить о себе юным воспитанникам филиалов-спутников. Это была наша цель.

Программа включает школу русского классического балета, фрагменты постановок выдающихся хореографов Лавровского, Фокина, Петипа, Горского и других. Обширную про-





грамму наши педагоги и юные исполнители, которых более 70 человек, готовили с середины сентября, оттачивая ее в рамках профессиональной практики на сцене Учебного театра МГАХ в Москве. Для некоторых номеров специально шили костюмы по эскизам художников Большого театра.

Концертная программа гастрелей составлена из двух отделений, в которую вошли фрагменты из балетов:

«Классическая симфония» С. Прокофьева (хор. Л. Лавровского специально для московской школы, 1966 г.); **Па де тра из балета «Щелкунчик»** П. Чайковского (хор. В. Вайнонена); **Па де де из балета «Раймонда»** А. Глазунова (хор. М. Петипа); **Танец «Форбан» из балета «Корсар»** А. Адана (хор. М. Петипа); **Дует Зобеиды и Золотого раба из балета «Щехеразада»** Н. Римского-Корсакова (хор. М. Фокина); **Сюита из балета «Миллионы Арлекина»** (хор. М. Петипа. Специально для Московской школы восстановил сюиту знаток старинной хореографии Юрий Бурлака); **Картина «Сон Дон Кихота» из балета «Дон Кихот»** Л. Минкуса (хор. А. Горского); **Номер «Куклы»** А. Лядова (хор. В. Вайнонена); **Па де сис из балета «Эсмеральда»** Ц. Пуни (хор. М. Петипа); **Танец с барабаном из балета «Баядерка»** Л. Минкуса (хор. М. Петипа); **Па д'аксон из балета «Баядерка»** Л. Минкуса (хор. М. Петипа); **«Рапсодия» из балета «Конек-Горбунук»** Ф. Листа (хор. Л. Иванова).

В гастрольных концертах мы показали шедевры классического балета, признанные во всем мире, которые доступны в исполнении только тем учащимся, кто имеет безупречную подготовку. Мы привлекли маленьких воспитанников, чтобы показать, с чего мы начинаем, как развивается путь артиста. Привезли и старших ребят – лауреатов международных балетных конкурсов. Кузбасс стал первым регионом, в котором начались юбилейные мероприятия.

В. У.: Почему именно с далекой Сибири вы начали череду юбилейных торжеств вуза?

– Как я уже сказала ранее, что согласно поручению нашего президента по созданию региональных культурно-образовательных кластеров от 2019 года, во Владивостоке, Калининграде и Кемерове развернулись грандиозные стройки. В каждом из этих городов открылись наши филиалы-спутники. Они работали в арендованных помещениях. Кузбасс вошел в президентский проект последним регионом, а ввел в эксплуатацию Филиал МГАХ, Филиал ЦМШ и жилой дом для педагогов и сотрудников самым первым – первыми завершили стройку. Ученики уже переехали в прекрасный дворец для детей из Института культуры, в залах которого они занимались два года. Поэтому в середине января именно в Кемерово прибыла

наша творческая делегация из 90 человек: воспитанников, педагогов, костюмеров, режиссеров, звуко- и светорежиссеров. Творческая школа МГАХ прошла в Кемерове с 11 по 15 января. Педагоги и наставники МГАХ, прибывшие в Кузбасс, поделились своим опытом с коллегами и учащимися кемеровского филиала академии, провели творческие школы и мастер-классы для хореографических образовательных учреждений и ДШИ региона. Завершающими мероприятиями стали большие концерты 13 и 14 января в Музыкальном театре Кузбасса имени Александра Боброва.

Концерт в Музыкальном театре Кузбасса открылся «Классической симфонией» в исполнении студентов Академии и дуэта солистов – Полины Нецветовой-Долгалевой и Макара Михалкина. Сюиту из балета «Миллионы Арлекина» исполнили юные артисты во главе с Марией Докучаевой и Ратмиром Джумалиевым. В па-де-сис из балета «Эсмеральда» танцевали Ксения Трохова в заглавной партии и Данила Клименко в партии Гренгуара. В Па д'аксьоне из «Баядерки» солировали Таисия Коновалова и Макар Михалкин. В картине «Сон Дон Кихота» из балета «Дон Кихот» танцевали: Радомир Манохин – Дон Кихот, Анастасия Мalyарова – Амур, Дэйманте Паранда – Повелительница дриад, Мария Докучаева – Дульсинея. Зрители увидели полноценные картины с развернутыми кордебалетными танцами, ансамблями, дуэтами и разнообразными игровыми эпизодами.

Помимо классической хореографии зрители увидели народно-сценические танцы: знаменитый «Форбан» из балета «Корсар»; Танец с барабаном из «Баядерки»; «Рапсодия» из «Конька-Горбунка».

Детским задорным танцем из балета «Шурале» в хореографии Леонида Якобсона порадовали учащиеся младших классов Кемеровского филиала МГАХ. Детский репертуар из наследия хореографа Василия Вайнонена представили ученики младших классов из Москвы. Они исполнили программное па-де-тра из «Щелкунчика» и номер «Куклы».

По окончании концерта заполненный до отказа зрительный зал Музыкального театра Кузбасса стоя приветствовал юных артистов. На следующий день концерт повторили, и вновь – полный аншлаг! Хочу также отметить, что мы заранее приняли решение не преследовать коммерческих целей при проведении юбилейных концертов на Кузбассе – 40 семей мобилизованных и 52 семьи опекаемых детей получили бесплатные благотворительные билеты.

Мастер-классы опытных педагогов МГАХ, совместные репетиции и концерты учеников – москвичей и сибиряков – сложились в формат творческой мастерской, все участники которой получили новые знания и приобрели новый опыт.

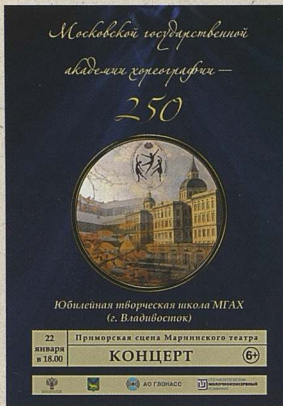


Фото — Елизавета Емельянина

После Кемерово мы отправились в Приморье. Владивосток стал вторым городом, где с 20 по 22 января была организована Творческая школа МГАХ, в рамках которой ведущие педагоги МГАХ провели мастер-классы для учащихся профессиональных хореографических образовательных учреждений и ДШИ Приморья.

20 января прошел мастер-класс для учащихся хореографического отделения ДШИ №6 Владивостока и где наши преподаватели МГАХ встретили знакомых юных приморцев – учащихся ДШИ, с которыми они в сентябре прошлого года занимались по программе «Хореография» в образовательном центре «Сириус», созданном по инициативе Президента РФ Владимира Путина в Краснодарском крае на базе олимпийской инфраструктуры. Приморские педагоги и юные артисты балета внимательно слушали столичных преподавателей и старательно повторяли все показанные движения. Четыре педагога параллельно провели мастер-классы по народно-характерному и классическому танцу для воспитанников всех возрастов хореографической школы. Как отметила заведующая хореографическим отделением ДШИ №6 Владивостока Надежда Дроздова, такие мастер-классы имеют большую ценность и для педагогического коллектива, и для детей. Еще один мастер-класс состоялся в филиале МГАХ во Владивостоке 21 января. «Приезд педагогов МГАХ – для нас огромное событие, потому как это не только теоретические знания, а наглядный практический пример. Для нас важно видеть ребят со стороны: над чем нужно рабо-

тать, где больше уделить внимания», – так оценила наш приезд преподаватель владивостокского филиала Елена Лырчикова.

В завершение юбилейных мероприятий во Владивостоке 22 января на Приморской сцене Мариинского театра с большим успехом состоялась праздничная концертная программа, в которой перед гостями и жителями краевой столицы выступили студенты МГАХ и учащиеся младших классов приморского филиала, которые показали свои умения зрителям в «Гран Тарантелле» Готшалка в хореографии педагога филиала Елены Лырчиковой. Отмечу, что билеты на концерт разлетелись мгновенно. Они были доступны также по Пушкинской карте.

Для того, чтобы побывать на концерте и мастер-классах, хореографические студии и ансамбли из самых отдаленных уголков края приехали во Владивосток с ночёвкой.

Гастроли МГАХ продолжились в Калининграде. Творческая школа МГАХ прошла в калининградском филиале академии с 7 по 11 февраля. Педагоги МГАХ, прибывшие из Москвы, также, как и в двух других филиалах, поделились своим опытом с коллегами и учащимися калининградского филиала академии, провели творческие школы и мастер-классы для хореографических образовательных учреждений и ДШИ региона.

Серия открытых уроков опытных наставников – это творческая школа. Помимо уроков классического танца для юных и взрослых танцовщиков, ведущие педагоги академии провели мастер-классы и по народно-характерному танцу. В них приняли участие ученики ДШИ области. Творческие открытия



Фото — Алина Асланова

Афиша юбилейного концерта МГАХ во Владивостоке. М.К. Леонова на поклонах с юными артистами. 21 января 2023 г. Афиша юбилейного концерта МГАХ в Калининграде. После концерта в театре эстрады «Янтарь-холл», 10 февраля 2023 г.

уроки в филиале МГАХ, где хореографы из головного учреждения проводили занятия для детей, одновременно помогли повысить квалификацию преподавателей школ. Череда мастер-классов, с которыми приехала Московская академия хореографии, завершилась 11 февраля.

Также нельзя не отметить положительный результат от репетиций концерта. Первоклассники филиала наблюдали за будущими звездами балета со скамеек, а вместе с ними и педагоги филиала академии запомнили замечания уважаемых коллег. Профессиональными навыками обменивались не только московские преподаватели, но и воспитанники филиала. Вместе с учениками вторых и третьих классов филиала репетировали и воспитанники академии из столицы. Будущие артисты показывали друг другу своё мастерство и делились впечатлениями.

репертуаре Театра балета Бориса Эйфмана. Я съездила в Петербург, посмотрела спектакль и договорилась с хореографом. Работа над балетом «Мусагет» уже началась.

Юбилей академии решили провести своими силами. На Историческую сцену Большого театра выйдут нынешние воспитанники академии и ее выпускники последних лет – те, кто еще во время учебы стал лауреатом Гран-при и золотым медалистом международных балетных конкурсов: Денис Захаров и Дмитрий Смилевский, Ева Сергеенкова и Арина Денисова, Лиза Кокорева и Алексей Путинцев. Конечно, я назвала не всех.

В мае пройдут выпускные концерты – на сцену Большого театра выйдут те, кому посчастливилось начинать профессиональную жизнь в юбилейный год школы. Сейчас репетируем новую программу и надеемся, что она будет необычной и яркой.

Фото – Елизавета Емельякина



Фото – Елизавета Емельякина



Праздничный концерт, который состоялся 10 февраля в Театре эстрады «Янтарь-холл» (г. Светлогорск Калининградской области), стал финальным аккордом региональных гастролей МГАХ в честь 250-летия академии. Вместе со столичными студентами выпускных и старших курсов МГАХ в этот вечер на сцену «Янтарь холла» вышли ученики 2 и 3-го классов калининградского филиала академии. Десять юных балерин (пока это были только девочки) танцевали в картине «Сон Дон Кихота» из балета «Дон Кихот» в роли амуриков и в номере «Куклы». Калининградские зрители были в восторге. Аплодисменты не стихали, зал долго не отпускал юных артистов со сцены.

Региональные гастролы завершились, но празднование юбилея продолжается. Впереди еще много предстоит.

В. У.: Какие еще мероприятия по случаю юбилея нас ждут?

Кульминацией станет гала-концерт в ноябре в Большом театре, а также постановка Бориса Эйфмана балета «Мусагет», который он поставил в Нью-Йорке к празднованию 100-летия со дня рождения Джорджа Баланчина. Сейчас «Мусагет» в

Поверьте, я перечислила далеко не все мероприятия.

Торжественный гала-концерт состоится в Большом театре 25 ноября. Конечно, было бы идеально провести его 23 декабря – в этот день два с половиной столетия назад императрица Екатерина II подписала Поручение об открытии «классов танцевания» в Московском Воспитательном доме, которые и стали основой Московской профессиональной балетной школы – МГАХ. Но, увы, в декабре начинается традиционная пора «Щелкунчиков» в Большом.

23 декабря, в день рождения, мы все же соберемся на торжественный вечер в Учебном театре, где у нас замечательная сцена и прекрасный зал. Пригласим коллег из Ассоциации вузов культуры и искусства: ВГИКа и ГИТИСа, Щепкинского и Щукинского театральных институтов, Московской консерватории и Академии музыки имени Гнесиных. Надеемся на запоминающийся, красивый и искренний финал всего года.

*Материал подготовила Наталья Мохина.
Фото предоставлены пресс-службой МГАХ.*



Фото – Дамир Юсупов / Большой театр

СВЕТЛАНА АДЫРХАЕВА

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ЮБИЛЕЕМ НАРОДНУЮ АРТИСТКУ СССР, БАЛЕТМЕЙСТЕРА-РЕПЕТИТОРА БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА И НАШЕГО ЛАУРЕАТА ПРИЗА «ДУША ТАНЦА» – 2009 ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» В НОМИНАЦИИ «МЭТР ТАНЦА»! 12 МАЯ СВЕТЛАНЕ ДЗАНТЕМИРОВНЕ АДЫРХАЕВОЙ ИСПОЛНИЛОСЬ 85 ЛЕТ!

Светлана Адырхаева – балерина из плеяды «золотого века» Большого театра, на сцене которого наиболее ярко раскрылось ее артистическое дарование. Солисткой балетной труппы Большого она стала в 1960 году, через пять лет после выпуска из Вагановского училища (1955; педагоги – Е.В. Ширипина, В.П. Мэй). К тому времени юная «черкешенка», как называл Светлану худрук Вагановского училища Федор Лопухов, успела побывать солисткой двух балетных трупп – Челябинского театра оперы и балета (1955–1958) и Одесского театра оперы и балета (1958–1960). Ее судьбу решил счастливый случай: на декаде осетинского искусства и литературы в Москве 22-летнюю Светлану заметила и пригласила в театр Галина Уланова, и уже 11 сентября 1960 года она дебютировала на сцене Большого театра с Николаем Фадеечевым в «Лебедином озере». Сцене Большого театра, с успехом исполняя почти все главные партии репертуара, Светлана Адырхаева посвятила 28 лет, где всю свою артистическую жизнь занималась в классе М.Т. Семёновой, а партии готовила с Г.С. Улановой.

Уже много лет, с 2001, она – балетмейстер-репетитор балетной труппы Большого театра, педагог-рекордсмен по количеству учениц. Под ее руководством сегодня репетируют две примы – Екатерина Крысанова, Анастасия Сташкевич, солистки – Ксения Жиганшина, Ольга Марченкова, Елизавета Крутлева, Мария Мишина, Элеонора Севенард и другие. Некоторые из учениц Светланы Дзантемировны, закончили свою артистическую карьеру и сами стали педагогами: Анна Антоничева преподает классику школьникам, Анна Леонова и Анастасия Яценко – педагоги-репетиторы в Большом.

Юрий Николаевич Григорович высоко ценил безупречный академизм и яркую индивидуальность балерины.

«Светлана Адырхаева, – сказал в одном из своих интервью Ю.Н. Григорович, – из той уже легендарной плеяды звезд большого балета 1960-х годов, воспоминания о которых не перестают волновать и сегодня, – так прекрасны были они в целом как поколение и так индивидуальны, взяты каждый по отдельности.

О прелестной и грациозной девушке-балерине столица узнала раньше, чем Адырхаева была принята в труппу Большого. Поэтому, когда в 1960 году она вышла на эту сцену как наша солистка, это стало продолжением ее успеха и интереса к ней. Ее деятельность в Большом театре на протяжении всех лет, пока она здесь танцевала, была сомасштабна великой сцене. Она овладевала репертуаром Большого с какой-то удивительной точностью и трепетом. Вдохновение балерины соединялось с пиететом к классическим и современным хореографическим текстам. Это всегда отражалось на самом ее артистическом облике – филигранной отделке роли, своеобразии линий и их «пропевании». Всем этим и были наполнены партии, мне запомнившиеся – Одетта-Одиллия, Хозяйка Медной горы, Эгина, Мехменэ Бану, Китри и Уличная танцовщица, Флорина.

Сегодня Светлана Адырхаева репетирует то, что когда-то получила от своего педагога Галины Улановой, от балетмейстеров, с которыми сводила ее судьба. Это создает ощущение надежности, защищенности балетной классики, балетного академизма, всего репертуара Большого театра, что созидался здесь десятилетиями и поколениями артистов».

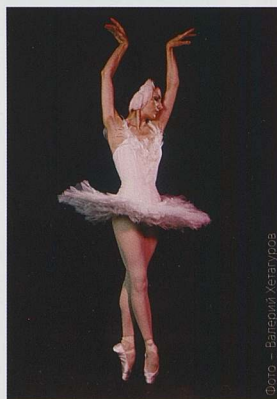


Фото – Валерий Хетагуров

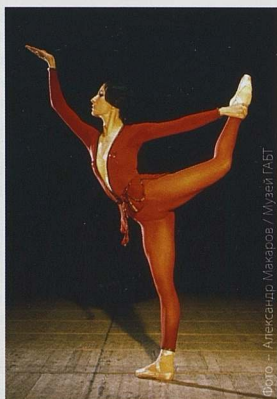


Фото – Александр Макаров / Музей ГАБТ



Фото – Дамир Юсупов / Большой театр

Слева направо: Одетта. «Лебединое озеро»; Мехменэ Бану. «Легенда о любви»; Класс Светланы Адырхаевой. 2013

ИРИНА КОЛПАКОВА

22 МАЯ ПРАЗДНУЕТ СВОЙ 90-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ «ХРУСТАЛЬНАЯ БАЛЕРИНА», ОДНА ИЗ САМЫХ ЯРКИХ ЗВЕЗД ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА, ВЫСТУПАВШИХ НА СЦЕНЕ КИРОВСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА, НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР, БАЛЕТМЕЙСТЕР, ХОРЕОГРАФ И ПЕДАГОГ – ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА КОЛПАКОВА.



Имя Ирины Колпаковой знают все любители балета старшего поколения. Творческий путь Ирины Колпаковой стал воплощением безукоризненного рисунка танца, сочетанием интеллекта, одухотворенности и мастерского владения техникой.

Любимая ученица последнего выпуска Агриппины Вагановой, она воплотила в своем творчестве лучшие черты ленинградской балетной школы. В 1951 году, сразу после выпуска из училища, была принята в балетную труппу Кировского театра. Сначала – кордебалет, изредка сольные партии, а скоро – только первые и статус прима-балерины. Она блистала на сцене театра до 1989 года, став признанной исполнительницей партий классического репертуара. Ее Сильфиду в «Шопениане», Раймонду и Жизель, Одетту-Одиллию и Золушку, Марию и Джульетту называли образцовыми. И, конечно, Аврора из «Спящей красавицы»! После этой партии Ирину Колпакову нарекли «принцессой сцены», «хрустальной балериной». «Только ей была свойственна эта "хрустальность". Ее танец у меня ассоциируется со звоном серебряного колокольчика. Потрясающее удовольствие для глаз от ее танца», – вспоминала народная артистка России Татьяна Терехова. После гастролей балета Кировского театра в Париже и Лондоне в 1961 году зарубежные критики писали о таланте Колпаковой: «Трудности партии просто исчезают перед ее легкими ногами, воздушными прыжками, мягкими руками», «Она великолепная танцовщица, такая сильная и легкая, что это редкость даже в советском балете. Ее прыжки, стрекотина быстрота движений ее ног, ее позы в воздухе – все исполнено забываемой красоты». Не менее восторженными были отзывы о ней и американской прессы после гастролей ленинградского балета в США и Канаде.

Ирина Колпакова стала первой исполнительницей в балетах Юрия Григоровича «Каменный цветок» (Катерина) и «Легенда о любви» (Ширин). На нее также ставили балеты Игорь Бельский, Олег Виноградов, Наталия Касаткина и Владимир Василёв. Ее партнером по сцене часто был супруг – Владилен Семёнов. Она также танцевала в дуэтах с Михаилом Барышниковым и Рудольфом Нуреевым до их эмиграции.

В 1971–1991 годах Колпакова работала педагогом-репетитором в Кировском театре, а с 1995 – преподавала в Академии русского балета имени А.Я. Вагановой (профессор кафедры классического танца). В 1982 году, еще не завершив сценическую карьеру, она получила диплом балетмейстерского факультета Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Поставила балеты: «Жизель» А. Адана, редакция М. Петипа; «Шопениана» на музыку Ф. Шопена, хореография М. Фокина; картина «Тени» из балета «Баядерка» и гран па из балета «Пахита», хореография М. Петипа; «Пахита» Э. Дельдеве и Л. Минкуса; «Сильфида» А. Бурнонвиля (София, Болгария); «Спящая красавица», хореография М. Петипа (Минский театр оперы и балета); «Шопениана» на музыку Ф. Шопена («Гранд-опера», Париж).

Всю жизнь Ирина Александровна посвящает сцене – и отечественной, и зарубежной. Почти 35 лет она работает балетмейстером-репетитором в Американском театре балета в Нью-Йорке (ее пригласил Михаил Барышников), стремится привить американским танцовщикам понимание великих традиций русской балетной школы. Каждый год она бывает в России и своим домом считает Санкт-Петербург. Ее творчеству посвящен документальный фильм «Ирина Колпакова. Балерина – Весна» (режиссер С. Босенко, сценарист К. Урманова, 2013).

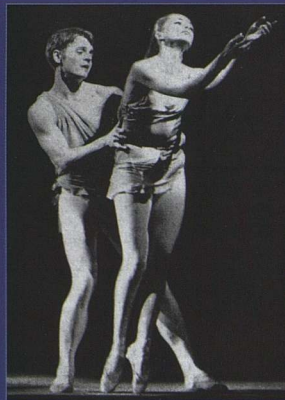


Фото – Архив журнала «Балет»

Слева направо: Титульная роль. «Золушка», 1964; «Шопениана», 1964; Принцесса Аврора. «Спящая красавица», 1964; Ева. «Сотворение мира». Адам – Михаил Барышников. 1971

ТЕАТР БАЛЕТА БОРИСА ЭЙФМАНА В КРЕМЛЕ



4 апреля на главной театрально-концертной площадке страны – в Кремлевском дворце – состоялся праздничный гала-концерт Санкт-Петербургского государственного академического театра балета Бориса Эйфмана, посвященный 45-летию юбилею коллектива. Праздничный гала-концерт собрал полный 6-тысячный зал ценителей балетного искусства легендарного и непревзойденного мастера «театра открытых эмоциональных переживаний» Бориса Эйфмана. В своем интервью прессе перед концертом Борис Эйфман сказал, что за всю историю коллектива это – второе выступление на сцене ГКД. Первое состоялось 24 марта 1980 года. Московской публике тогда были представлены одноактные балеты «Жар-птица», «Под покровом ночи», «Только любовь», «Искушение», «Прерванная песня», «Ковбои», «Вечное движение», «Поединок», «Бумеранг» и «Двухголосие». Борис Яковлевич отметил также, что московский зритель дал ему путевку в жизнь, первые настоящие успехи были у коллектива именно в Москве. Так, 24 августа 1980 года в Москве состоялась неформальная премьера балета по роману Ф.М. Достоевского «Идиот» с Марисом Лиепой в роли Рогожина. «И, конечно, – сказал Борис Эйфман. – я ожидаю сегодня встречу со зрителем, который знает и любит наше искусство».

43 года спустя знаменитая петербургская труппа отметила на сцене ГКД свое 45-летие. Двухактную программу концерта Эйфман представил как ретроспективу из фрагментов своих культовых балетов: «Анна Каренина», «Роден, ее вечный идол», «По ту сторону грехов», «Чайковский. Pro et contra», «Эффект Пигмалиона», «Страсти по Мольеру, или Маска Дон Жуана», «Чайка. Балетная история» и другие. Всего – фрагменты из 11 балетов. Кроме того, особым сюрпризом стали восстановленные специально для московского концерта фрагменты старых балетов «Двухголосие» (1977) и «Мастер и Маргарита» (1987). Как подчеркнул Борис Эйфман, «это дар тем, кто знал нас еще в давние годы». – Многие зрители увидели их впервые.

Борис Эйфман, на счету которого более 40 постановок, создал Русский психологический балетный театр или театр балетной психодрамы. Его спектакли – современные в техническом и художественно-выразительном отношении сценические произведения. Они всегда эмоционально и интеллектуально насыщенные, поднимают извечные темы добра и зла.

В условиях тотального ценностного и духовного кризиса XXI века он обращается к незбытым нравственным основам. Создание балетов по произведениям русской литературной классики Эйфман считает своей миссией. Сейчас он работает над новым пластическим прочтением романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». «Достоевский с его желанием проникнуть в суть человека, – поделился с журналистами Борис Яковлевич. – не отпускает меня. Он будто бы пишет один огромный, бесконечный роман, в котором существуют все его герои и он сам».

Сегодня, как и 45 лет назад, Борис Яковлевич ведет созидательную жизнь, направленную на создание нового, не имеющего аналогов хореографического репертуара, который является хореографическим репертуаром современной России. «Мы представляем наше искусство в мире на престижных сценах Америки, Европы и Азии, и по нашему искусству мир узнает, что такое современный русский балет», – в заключении общения с прессой сказал Борис Эйфман.

В гала-концерте кроме выдающихся, работающих в театре почти 20 лет и давно полюбившихся зрителям солистов труппы – Любви Андреевой, Марии Абашовой, Олега Габышева, Сергея Волобуева и Дмитрия Фишера – участвуют и молодые артисты: Артем Лепков (в театре 3 года), Владимир Афоничкин и другие. В этом сезоне в труппу пришли выпускники Академии Эйфмана.

В финале гала-концерта под энергичный балабриль из балета «Эффект Пигмалиона» на заднике сцены сменялись коллажи из афиш за 45-летнюю историю коллектива. Под заключительный фейерверк афиши заменила видеопроекция будущего Дворца танца – дома театра, который строится на Петроградском острове и планируется к открытию в 2024 году.

Переполненный зал ГКД долго стоя аплодировал артистам Театра балета Бориса Эйфмана.

Впереди у труппы – гастрольный тур по городам России. Этой весной «Евгения Онегина», «Анну Каренину», «По ту сторону грехов» и «Чайку. Балетную историю» увидят зрители Красноярска, Новосибирска, Омска и Тюмени. Гастроли пройдут при поддержке Президентского фонда культурных инициатив.

Материал подготовила Наталья МОХИНА.

Фото – Андрей Степанов



Мария Абашова и Олег Габышев в балете «Страсти по Мольеру, или Маска Дон Жуана».



Мара Тудосе и Владимир Афоничкин в балете «Чайка. Балетная история».



Дарья Резник и Игорь Субботин в балете «Красная Жизель».



Мария Абашова и Олег Габышев в балете «Эффект Пигмалиона».



Любовь Андреева и Артем Лепков в балете «Двухголосие».



Борис Эйфман с артистами его театра на поклонах.

«ОЙРАТЫ» В МОСКВЕ



21 МАРТА В МОСКВЕ НА СЦЕНЕ ВЕГАС СИТИ ХОЛЛ С БОЛЬШИМ УСПЕХОМ ПРОШЕЛ МАСШТАБНЫЙ КОНЦЕРТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ТАНЦА КАЛМЫКИИ «ОЙРАТЫ», ПРИУРОЧЕННЫЙ К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ОСНОВОПОЛОЖНИКА КАЛМЫЦКОЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ, ПЕРВОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА КАЛМЫКИИ, ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РСФСР, ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ И ГЛАВНОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ТЕАТРА И НАШЕГО ЛАУРЕАТА ПРИЗА «ДУША ТАНЦА» – 2016 ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» В НОМИНАЦИИ «РЫЦАРЬ НАРОДНОГО ТАНЦА» – ПЕТРА ТИМОФЕЕВИЧА НАДБИТОВА.
ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» ПОЗДРАВЛЯЕТ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ЮБИЛЯРА!

Государственный театр танца Калмыкии «Ойраты» под управлением Петра Тимофеевича Надбитова – визитная карточка калмыцкого танцевального искусства. Он входит в число лучших профессиональных коллективов искусства в жанре народно-сценического танца. Коллектив привез в столицу специальную концертную программу «Ойраты в Москве», в которую вошли лучшие, ставшие уже легендарными, музыкально-хореографические композиции Петра Надбитова – «Золотой фонд калмыцкого танца», такие как «Журавли», «Дамжг», «Улан Залата», «Дербетовский тавшур», «Чичирдг», «Калмыцкая свадьба в вихре танца» и другие работы мэтра. Также театр представил новые постановки балетмейстера Владимира Надбитова – сына Петра Тимофеевича.

На концерт поздравить с юбилеем Петра Тимофеевича Надбитова в Москву приехали его коллеги – балетмейстеры, руководители и педагоги ведущих хореографических коллективов и учебных заведений страны. Первым поздравил юбиляра генеральный директор ансамбля танца Дагестана «Лезгинка», председатель Союза национальных профессиональных творческих коллективов России, заслуженный деятель искусств России Джамбулат Магомедов. Он отметил уникальность и самобытность творчества Петра Надбитова, который не просто создал свой театр, а основал новую форму в калмыцкой хореографии, соединив прошлое с настоящим. «Каждый танец – это красочный рассказ, живое

повествование, страница истории калмыцкого народа. Петр Тимофеевич Надбитов и сегодня полон творческих идей и новых замыслов», – выступил Магомедов. В числе почетных гостей присутствовал Глава Калмыкии Бату Хасиков, который специально прибыл в Москву, чтобы принять участие в концертной программе. «Для нас было важно поддержать Петра Тимофеевича. Нашего, во всех смыслах, героя. В любом государстве, в любом регионе все начинается с культуры. Для нас было, есть и будет приоритетным – поддерживать калмыцкую культуру и делать

Каждое выступление коллектива в концертной программе – отдельный сюжет, отдельная история, рассказанная на языке танца, – музыкально-хореографический спектакль. Анонсируя предстоящий концерт в Москве, Петр Тимофеевич сказал: «Зрителей ждёт соприкосновение с уникальным культурным наследием калмыцкого народа, сложившегося на протяжении истории. Мы привезём вам кусочек бескрайней степи, дух кочевников, бесконечное синее небо и дуновение ветра, наполненного ароматом полыни...». Парные, сольные и групповые выступления профессиональных танцоров, где движение артистов отточены до совершенства, разнообразное великолепие костюмов заставляли смотреть на сцену, не отрываясь. Впечатление от увиденного усиливала национальная музыка, погружая зрителей в мир ярких художественных образов. Уникальный народный колорит, мощная энергетика, завораживающие музыка и хореография никого не оставили равнодушными и вызвали восторженную реакцию у пришедших зрителей. Национальные танцы в исполнении виртуозных артистов надолго останутся в памяти. Прошедший концерт – один из множества, запланированных в честь 85-летия Петра Тимофеевича, мероприятий. В числе других – гастрольный тур по десяти городам России.



все для ее развития», – сказал Глава республики. «Шедевры Петра Тимофеевича Надбитова – гордость не Калмыкии, России! Отрадно отметить, что великое дело мастера продолжается в его сыне, Владимире Петровиче, постановка которого "Старинная фотография" произвела на меня особое впечатление», – поделился Бату Хасиков. Он выразил благодарность Джамбулату Магомедову за внимание к творчеству Петра Надбитова, а также поблагодарил РОСКОНЦЕРТ за поддержку гастрольных туров коллективов из Калмыкии.

Каждое выступление коллектива в концертной программе – отдельный сюжет, отдельная история, рассказанная на языке танца, – музыкально-хореографический спектакль. Анонсируя предстоящий концерт в Москве, Петр Тимофеевич сказал: «Зрителей ждёт соприкосновение с уникальным культурным наследием калмыцкого народа, сложившегося на протяжении истории. Мы привезём вам кусочек бескрайней степи, дух кочевников, бесконечное синее небо и дуновение ветра, наполненного ароматом полыни...». Парные, сольные и групповые выступления профессиональных танцоров, где движение артистов отточены до совершенства, разнообразное великолепие костюмов заставляли смотреть на сцену, не отрываясь. Впечатление от увиденного усиливала национальная музыка, погружая зрителей в мир ярких художественных образов. Уникальный народный колорит, мощная энергетика, завораживающие музыка и хореография никого не оставили равнодушными и вызвали восторженную реакцию у пришедших зрителей. Национальные танцы в исполнении виртуозных артистов надолго останутся в памяти. Прошедший концерт – один из множества, запланированных в честь 85-летия Петра Тимофеевича, мероприятий. В числе других – гастрольный тур по десяти городам России.

*Материал подготовила
Наталья ЧЕРНИЦА
Фотографии предоставлены
театром танца Калмыкии «Ойраты»*





БАЛЕТНЫЙ ВЕК ТАТЬЯНЫ ЛЕСКОВОЙ

Продолжение. Начало в №1 (237) 2023

ФРАНЦУЖЕНКА – ПО РОЖДЕНИЮ, БРАЗИЛЬЯНКА – ПО МЕСТУ ЖИТЕЛЬСТВА, РУССКАЯ – ПО ДУШЕ

Интервью историка культуры и культуролога Елены Серебряковой с выдающейся балериной и педагогом Татьяной Юрьевной Лесковой в предверии предстоящего 100-летнего юбилея нашей героини в июне 2022 года в Рио-де-Жанейро специально для журнала «Балет». 3 апреля в Москве в Книжном клубе Библиотеки иностранной литературы им. М.И. Рудомина (ВГБИЛ, «Иностранка») открылась выставка, приуроченная к 100-летию Т.Ю. Лесковой, – «Я – балерина».

Татьяна Юрьевна Лескова – человек, охвативший всю эпоху, последняя из прямых потомков классика отечественной литературы – Николая Семёновича Лескова, последняя из артистов «Русских балетов», знавшая Сергея Лифаря и наследников Сергея Дягилева, последняя представительница русской артистической эмиграции в Южной Америке.

Елена Серебрякова: Почему балет? Кто сделал такой выбор?

– Моя мама, Елена Александровна Лескова, урождённая баронесса Медем, работала манекенщицей, а папа, Юрий Николаевич Лесков – внук моего прадеда писателя Лескова, был переводчиком. После развода родителей я жила с мамой и бабушкой Ниной. Я думаю, что на меня в то время большое влияние оказала моя бабушка Ольга, жена Андрея Николаевича Лескова, сына моего прадеда, писателя Лескова. Она была известной пианисткой в России, а в Париже работала аккомпаниатором в балетной школе Нестеровской. Каждую пятницу я приходила на её уроки и ждала папу, который забирал меня на выходные. Я сидела на полу и смотрела занятия по балету, пока не заканчивался урок. Это меня эстетически воспитывало. Мне было 9 лет, когда моя мама умерла от туберкулёза легких и я сама была слабым, болезненным ребёнком. Врачи рекомендовали заниматься каким-нибудь спортом или гимнастикой, но поскольку мой папа был страстным балетоманом, а бабушка работала в балетной школе, то было решено, что я буду заниматься балетом. Тогда в Париже были три знаменитые школы бывших балерин императорских театров – школа Матильды Кшесинской (рядом с Rue de la Faisanderie), Ольги Преображенской и Любви Егоровой. Меня привели

к Егоровой, потому что её муж, князь Никита Трубецкой, знал моего папу ещё по России, они служили в одном полку Нижегородском и были друзьями. Денег у семьи не было и Егорова согласилась меня взять бесплатно. Она поставила меня в класс с Андре Эглевским. Я была такой маленькой и худенькой, что он, смеясь, взял меня на руки и сделал пируэт. Егорова хотела меня взять сразу, но у неё не было класса для детей, она только через год его открыла и меня отправили заниматься к Николаю Кремневу из дягилевского балета, который работал с детьми. Тоже бесплатно. Он занимался со мной индивидуально полтора года. Я занималась у него ежедневно кроме субботы и воскресенья. Он мне давал для поощрения какую-нибудь мелочь: «Если сделаешь два пируэта, я тебе дам сантим, купишь конфетку». Каких-то особенных физических данных у меня по началу не было. Занятия с Кремневым дали хорошие результаты и когда я вернулась к Егоровой, то попала сразу во второй класс. Знаете, кого я встречала на уроках у Кремнева? Киру Нижинскую – дочь Вацлава Нижинского. Она приходила репетировать соло её отца в балете «Видение розы». После смерти моей мамы Любовь Николаевна, по сути, стала для меня второй мамой. Она научила меня всему – привила любовь к танцу и уважение к артистам, дала мне профессию, обеспечивая меня средствами.

Е. С.: Вы же занимались и с Князевым?

– Когда Егорова перед войной уехала в Пти-Кламар, я занималась с Борисом Князевым. Мне очень его уроки были интересны, потому что у него был уже более современный стиль работы, не тот метод старой императорской школы, а более продвинутый.



Е. С.: *С чего началась ваша карьера? Первый раз на сцене где это было и сколько вам было лет?*

– Я была ещё в школе и танцевала одну из крыс в балете «Золушка». *(Улыбается)* Мне тогда было 8 лет. А уже серьезно, когда занималась у Егоровой. В 14 лет я уже работала в кордебалете «Опера-Комик». Работать в кордебалете можно было с 16 лет, а мне было только 14, поэтому меня оформили стажёром. Я проработала там год и семь месяцев. Платили половину ставки или даже меньше, но все равно это была помощь семье.

Е. С.: *Это она помогла Вам попасть в «Опера-Комик»?*

– Нет, я сдала экзамен и прошла второй по конкурсу из 200 человек, но Егорова очень помогла мне подготовиться к конкурсу, научив меня танцевать мазурку. На экзамене я выполнила задания у станка, затем в середине зала, потом попросили импровизацию, а затем мазурку. С мазуркой у меня не было проблем! В «Опера-Комик» я танцевала ежедневно во всех операх, которые там шли – «Богема», «Тоска», «Лакме» и других, а иногда и в балетах, которые давались в дни коротких опер. Моим сценическим именем в то время было Татьяна Леско. От театра до Тринити было недалеко, и в обеденный перерыв, который длился с 11 до 14 часов, я ещё успевала к 11:30 на урок к Егоровой. Параллельно я танцевала в труппе «Балет юности» (Les Ballets de la Jeunesse) до моего перехода в «Балле Рус» в 1939 году.

Е. С.: *Труппу «Балет юности» создала Любовь Николаевна Егорова?*

– Любовь Николаевна составляла труппу из своих лучших юных учеников, 15–16-ти лет, максимум до 18 лет. Кроме меня, в ней начинали Женьевва Мулин, Людмила Черина (Моник Чемерзин) и её будущий муж Эдмон Одран (внук композитора Одрана), Волода Мешков, Олег и Вася Тупины, Раймон Франкетти, Юлий Алгаров, Жорж (Юра) Скибин – моя первая любовь. Юре тогда было 17 лет, а мне – 14. Первое выступление, состоявшееся в концертном зале Плейель, имело большой успех. Газеты писали о нас как о «будущем танца». После нескольких представлений труппой заинтересовалась Мадемуазель Дезомбрэ. Она и учредила компанию.

Чтобы расширить репертуар, Егорова пригласила Биргера Бартолина, который поставил спектакль «Классическая симфония» на музыку 1-й симфонии Сергея Прокофьева, а также Бориса Романова для постановки «Выбора невесты». Труппа просуществовала до 1939 года.

Е. С.: *Татьяна Юрьевна, чем для вас стала компания де Базиля?*

– О, это была чудная школа! Я там научилась балету. Не танцам, а именно балету. Научилась живописи, литературе. В 1938 году антреприза полковника Базиля выступала вначале под названием «Русский балет Ковент-Гардена» (Covent Garden Russian Ballet), затем «Образовательный балет» (Educational Ballet), а с конца 1939 года «Оригинальный русский балет» (Original Ballet Russe). Я попала в труппу в 1939 году. Сергей Григорьев и его жена Любовь Чернышева выбрали меня и Женьевву Мулен в классе у Любови Егоровой, и уже в мае мы уехали в Лондон. До начала войны директором труппы был Виктор Дандре, муж Анны Павловой.

Первая репетиция была «Хореартуиум» Леонида Мясина, и меня сразу поставили в число четырёх солисток. В первый же день. Там я танцевала балеты Фокина, Мясина, Балачина, даже один балет Нижинской и балет Лишина, который потом поставил балет на меня – «Бал кадетов». Я была одной из главных, Рябушинская была первой, а я – после неё.

Е. С.: *Расскажите о Брониславе Нижинской, пожалуйста.*

– Бронислава Нижинская поставила балет «Сто поцелуев» по сказке Г.Х. Андерсена «Свинопас» с музыкой Фредерика д'Эрланже. Либретто написал друг Дягилева Борис Кохно. Премьера этого балета состоялась в 1935 году в театре Ковент-Гарден с Ириной Бароновой в роли принцессы и Давидом Лишиным в роли принца. Эти же артисты были солистами и в 1939 году, когда я стала работать в труппе в Лондоне. У Бароновой была длинная чёрная полупачка, и она выразительно ходила на пальцах в четвёртой позиции. Помню, что кордебалет делал много заносок и батманов. Нас было 12 девочек: по 6 с одной и другой стороны. Нижинская была очень ко мне благосклонна, потому что я прыгала выше всех. Потом Нижинская мне дала роль нимфы в «Послеполуденном отдыхе Фавна», той самой, в которой когда-то выступала она сама. В последней части выходили три балерины, потом две и в конце выходила одна – и это была я. А ещё, она дала мне танцевать половчанку в «Половецких плясках».

Танцевала я и в «Паганини», но это уже хореография Михаила Фокина, на музыку рапсодии Сергея Рахманинова. Там я танцевала Зависть. Этот балет очень важен для меня. Премьера «Паганини» состоялась в Лондоне в театре Ковент-Гарден 30 июня в 1939 году. Фокин только что вернулся из гастролей по Австралии и Новой Зеландии. Я думаю, что он уже там, во время гастролей, начал репетировать этот балет с солистами и, в первую очередь, с Дмитрием Ростовым, которого Фокин поставил на

Татьяна Лескова о методе обучения Любови Николаевны Егоровой:

«Егорова была очень артистичной, элегантной и очень музыкальной. Её концертмейстеры были такого уровня, что могли быть солистами. Она придавала очень большое значение выбору музыки для уроков.

С технической стороны мадам Егорова давала старый русский класс балета, основанный на методике Павла Гердта, восходящей к Бурновиллю и французской школе танца и обогащённый итальянской системой преподавания Чекетти. Её станок был простой и недолгий. Его целью было хорошо растянуть и согреть мускулы и сухожилия, размять пальцы ног и коленные суставы.

Делались плие во всех позициях (demi plie, grand plie), затем батманы (batterments tendus, batterments jete) и круговращения ног (rond de jambe par terre, rond de jambe en l'air). Конечно, не забывались и эзерсисы для красоты рук, пор-де-бра (port de bras).

В середине начинали с маленького адажио: гранд-плие из четвёртой и пятой позиции, тан-лие (temps lie), релевелан (releve lent), равновесия (balance) и гранд пор-де-бра. Потом делали батман тандю, батман жете, глissад (glissade), туры андеор и андеан (tours en dehors e en dedans) из пятой и четвёртой позиций. Следом разучивали большое хореографическое адажио: developpe dans route les positions effacee, ecartee devant et derriere, grands croisee tours de promenade, tours releves, tours chaines, grands jetes. Все движения должны были быть выразительными (epaulement) и под такт музыки.

Потом отработывались прыжки. Сначала маленькие: тан-леве (temps leves), эшанпе (echappes), шанжман-де-пье (changements de pieds), assemblees, glissade, малые жете (petit jete); большие шанжман-де-пье (grands changements de pieds). Затем средние прыжки: сиссон (sissonnes), ronds de jambeior sautes, fouettes sautes, кабриоль (cabrioles), бризе (brises diagonales, brises telemeaque), autessaus moyens.

Заканчивали прыжковые занятия большими прыжками: антраша (entrechate), большие жете (grand jete), со-де-баск (saut de basque) и другими.

Затем мы надевали пуанты и начинали с релеве (releves), эшанпе, релеве пассе (releves passes), фондо релеве (fondus releves), переходя затем на туры из разных позиций, фуэте и тур-пике.

Заканчивали класс большими батманами, пор-де-бра и реверансами.

На уроках Егоровой кроме музыкальности большое внимание уделялось выразительности, гармоничности и чистоте исполнения.



Тане Лесковой 12 лет



С Юлием Алгаровым в балете «День рождения инфанты» / «O Aniversario da infanta». Труппа «Балет юности», 1937

Юной балерине труппы «Балет юности» 14 лет. После выступления в концертном зале Плейель. 1937



С Володей Мешковым. Труппа «Балет юности», 1937



С Жоржем Скибиним. Труппа «Балет юности», 1937



Балерина антрепризы полковника де Базилля (фото из альбома «Covent Garden Russian Ballet Company. June-August, 1939»)

партию Паганини. В этом балете Ростов не танцевал, а только играл драматическую роль. Он был очень хорошим актёром и музыкантом, играл на пианино и гитаре. Это было важно для роли Паганини, где он должен был достоверно изображать игру на скрипке и гитаре. Ирина Баронова исполняла роль Божественного гения, а партию Флорентийской красавицы – Татьяна Рябушинская. Я в мае 1939 года уже была в труппе и получила партию Зависти.

Сценографию в условиях цейтнота сделал Сергей Судейкин. Когда мы впервые увидели сцену, то перепугались. Поверх основной сцены была сооружена другая – высотой около одного метра и размерами примерно 8 метров ширины и столько же глубины. На этом возвышении балерины должны были танцевать и прыгать. В первом действии молодой Паганини поднялся на сцену, где играл свой концерт на скрипке. Затем в действие вступали персонажи Сплетня, Ложь, Клевета и За-

висть, которые, воздействуя на «коллег-критиков», представленных прислонёнными к бокам авансцены деревянными фигурами, заставляли поверить, что рука скрипача направляется дьяволом. Сцена модифицировалась в интервале, и во второй картине в живописном флорентийском саду Паганини играл на гитаре очаровывал толпу юношей и обольщал Флорентийскую красавицу. Я была юная в то время, танцевала небольшую роль Зависти, а позже партию Флорентийской красавицы, когда Рябушинская ушла из труппы и я стала солисткой.

Е. С.: *Очень интересно услышать от вас про Михаила Фокина.*

– Ой, Боже мой! Он так на меня накричал! Помню, что я танцевала в «Половецкой пляске» в числе других восьми девушек и мне нужно было сделать сутеню и упасть на пол. Вдруг, он подходит ко мне и спрашивает: «Как ваше имя, Вы давно

здесь?» «Нет, я приехала вчера», – отвечаю. «Вы видите, где сидит эта барышня? Так вот: ваша голова, должна быть в её направлении, а не туда!» А еще я помню, что мы проходили через сцену передеться после репетиции, а Фокин сидел на сцене с женой Верочкой, и они разговаривали. Я прохожу мимо, а он говорит: «Татьяна, подождите, подойдите сюда». Я тогда только вошла в компанию и подумала, что он опять будет меня ругать. «У вас очень хороший прыжок! Работайте! Вы будете танцевать мазурку в «Сильфидах»». И я танцевала, но уже в Австралии.

Изредка мы давали «Тамар». Чудные костюмы Бакта и декорации были замечательные. Кордебалет под лезгинку танцевал. Любовь Чернышева танцевала Тамару. Какого-то значительного танца солистов не было, больше кордебалет носился по сцене. Я в своей роли лежала на ступеньке перед ложем царицы-обольстительницы Тамар и, увидев путника, показывала ей, что едет новый кавалер. Вы ведь знаете, что по легенде безжалостная соблазнительница заманивала юношей, а после любовных наслаждений убивала их. Жаль, что хореография не сохранилась.

Когда я была в Стокгольме в Музее танца, то была очень тронута, увидев там множество наших костюмов, в которых мы выступали в «Тамар», «Спящей красавице» и других балетах. Они были, как правило, без пачки, потому что обычно мы использовали пачки белые для всех балетов, а верх менялся в зависимости от спектакля. У некоторых костюмов были утеряны детали, неверно подписаны авторы и названия балетов. Директора музея не оказалось на месте, поэтому я оставила записку с правильными названиями. А ещё я там нашла свой костюм из балета «Балюстрада» 1940 года, уже далеко не голубого цвета. Меня в этом костюме ещё рисовал Борис Шаляпин, который в 50–60-е годы рисовал обложки для журнала Time Magazine. Шаляпин был настолько хорошим портретистом, что на обложку ставили только портреты, написанные им. Каждую неделю – новый портрет. Галину Уланову он тоже писал, когда в Америке проходили гастроли Большого театра.

А вы слышали о художнике Алексее Гарде? Он рисовал карикатуры на балетных артистов. Он окончил морское военное училище, поэтому взял псевдоним Алекс Гард – гардемарин Алексей Кремков. Помимо шаржевых карикатур на известных людей Америки он публиковал в журнале Time Magazine балетные карикатуры. У меня есть один из его альбомов карикатур, «Ballet Laughs» называется. Там есть шарж и на меня.

Е. С.: Расскажите, пожалуйста, каким образом барон Фредерик д'Эрланже присоединился к «Ballets Russes»?

– Появление Фредерика д'Эрланже в судьбе русского балета было связано с его посещением балета «Предзнаменования» в лондонском театре «Альгамбра» в июле 1933 года. Он был очарован выступлением Ирины Бароновой в партии Стрости. Его меценатство имело очень важное значение для укрепления компании в то время. Свои первые произведения он сочинял под псевдонимом Реньяль. Первым его балетом был «Сто поцелуев» на либретто Бориса Кохно по мотивам сказки Г.Х. Андерсена «Свинопас». Балет, о котором я Вам уже рассказала, был представлен в постановке Брониславы Нижинской. Позже д'Эрланже написал музыку к балету «Золушка» и в 1938 году Фокин осуществил эту постановку. Он финансировал сценографию всех своих балетов, привлекая к работе известных театральных художников. Восхитительно красивым был костюм Натальи Рябушинской в «Золушке». Сценография в «Золушке» была восхитительная! Декорации были такие большие, а костюмов так много, что на гастроли этот балет решили не брать. Еще в «Золушке» Фокина была роль Кота – белого кота, которого играла Наташа Собинова. Она ходила по сцене как кот или сидела справа от Золушки, когда та грустила и гладила кота. А ещё в этом балете злых сестёр играли мужчины: Харсурт Алжеранов и Мариан Ладре. Фокин очень хорошо сумел показать контраст между добром и злом. Я танцевала во втором акте в числе девушек, приглашённых для выбора невесты. Как сейчас помню громкий голос Фокина во время мазурки: «Шаг – прыжок, шаг – прыжок, шаг – прыжок...»

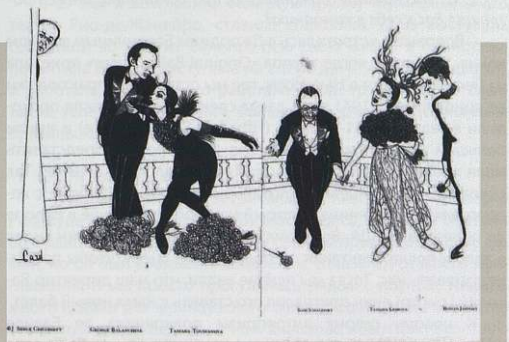
Из фокинских постановок вспоминаются еще выступления в «Жар-птице», «Золотом петушке», «Петрушке», «Шехерезаде», из мясинских, конечно, его симфонические балеты, из работ Баланчина – «Балюстрада», «Котильон» и много других. Очень я любила балет «Женские причуды» на музыку Доменика Чимароза. Меня сразу поставили на роль одной из четырёх девочек. Декорации написал испанец, который был женат на польке, подруге Коко Шанель, Мисе Серт – в девичестве Марии Годабеской.

Е. С.: Расскажите, пожалуйста, как Михаил Фокин и Леонид Мясин работали с артистами? В чём они отличались и как они относились друг к другу?

– Так как Фокин был постарше Мясина и первым хореографом Дягилева, то к нему как к ветерану все должны были относиться уважительно, в том числе и Мясин. Конечно, могла быть какая-то ревность артистическая – это у всех бывает. Но оба, будучи воспитанными людьми, не позволили бы себе каких-либо недоброжелательных действий по отношению друг к другу.



Сцена из балета Джорджа Баланчина «Балюстрада» на музыку Игоря Стравинского с декорациями и костюмами Павла Челищова. Слева направо: Татьяна Лескова, Роман Ясинский, Тамара Туманова, Пол Петров и Гаяла Разумова. 1941 г.



Карикатура Алекса Гарда к балету Д. Баланчина «Балюстрада». Слева направо: Серж Григорьев, Джордж Баланчин, Тамара Туманова, Игорь Стравинский, Татьяна Лескова и Роман Ясинский. Рисунок, опубликованный в Нью-Йоркской прессе, 1941 г.

Что касается работы с артистами, то Фокина все уважали и, наверное, боялись. Во всяком случае мы, новенькие, точно боялись – за строгость и резкость. Дело в том, что он мало что показывал, не переодевался, иногда только снимал пиджак. Артисты знали его хореографию, и мы, новобранцы, учились у них, а он или Григорьев только поправлял.

Мясин был гениальный балетмейстер, но как человек довольно холодный.

Е. С.: Татьяна Юрьевна, расскажите про Ваши первые гастроли.

– Это был мой первый профессиональный сезон в антрепризе полковника де Базиля, в которой я дебютировала в Лондоне в мае 1939 года. После летнего отдыха нас ожидали гастроли в Берлине, но из-за начавшейся в сентябре войны, мы отправились в Австралию. Мы плыли целых 6 недель, зигзагами из-за мин, и прибыли в Сидней в конце декабря 1939 года. Во время путешествия мы ежедневно занимались нашими экзерсисами на палубе, опираясь на поручни и ограждения парохода. С утра делали барре, а днём, когда пассажиры расходились по каютам, репетировали в полноги. Важно было не забыть репертуар.

Во время этих гастролей балетмейстерами были Серж Лифарь и Давид Лишин, но Лифарь добирался до Австралии по воздуху, а Лишин вместе с Татьяной Рябушинской, Тамарой Тумановой и некоторыми своими учениками плыл из США, где их застало начало войны. С нами на пароходе находились: Василий Григорьевич де Базиль, режиссёр Сергей Григорьев, его сын Всеволод Григорьев – секретарь антрепризы; хореографами были Нина Вершинина и Вера Немчинова, а педагогом – Анатолий Обухов. Наши гастроли в Австралии продолжались до конца августа 1940 года. Оттуда мы уехали в Америку.

В США мы отправились на пароходе «Монтеррей» до Сан-Франциско и затем в Лос-Анджелес, сделав по пути заходы в Оклэнд, Самоа и Гавайи. Во время плавания каждое утро, до пробуждения остальных пассажиров, мы также тренировались на палубе, используя ограждение в качестве станка. В Лос-Анджелесе мы выступали 2 недели, а потом поездом – со всеми нашими декорациями, костюмами и багажом, а также оркестром из 17 музыкантов – поехали через всю Америку – от западного побережья до восточного – до Миннеаполиса. В Миннеаполисе мы выступали в сопровождении знаменитого оркестра Миннеаполиса, отсюда – в Чикаго, где танцевали в течение 2-х недель в театре «Аудиториум» и затем отправились в Нью-Йорк, куда прибыли в последних числах ноября.

Е. С.: Расскажите, пожалуйста, про Баланчина, он же пригласил Вас к себе в компанию?

– Впервые я встретилась с Джорджем Баланчиным в самом конце 1940 года, когда труппа «Original Ballet Russe» приехала из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк, где мы оставались практически до конца января 1941 года, давая спектакли. Спектакли проходили в театре на 51-й улице (Fifty-first Street Theatre) и имели большой успех. Импресарио Сол Юрок решил представить меня публике как юную звезду. Мне не было ещё и 18 лет. Так совпало, что я танцевала «Котильон» на музыку Шабрие с хореографией Баланчина, который маэстро ставил ещё в Европе до переезда в США. Во время представления Баланчин сидел в зале и после спектакля он поднялся на сцену, чтобы поприветствовать нас. Тогда мы ещё не знали, что наш директор Василий Григорьевич пригласил его ставить с нами новый балет.

К новому сезону антрепризы полковника де Базиля в Нью-Йорке в 1940 году Баланчин поставил балет «Балюстрада» на музыку скрипичного концерта Игоря Стравинского в исполнении скрипача Самуила Душкина. Премьера состоялась 22 января 1941 года. Участие самого автора скрипичного концерта маэстро Игоря Стравинского, дирижировавшего оркестром, и скрипача С. Душкина, для которого был написан этот концерт,

уже гарантировали балету успех. Баланчин не хотел отвлекать внимания зрителей от хореографии и музыки, и поэтому декорации были предельно простыми – низкая белая балюстрада (откуда и название балета) на чёрном заднем фоне. Костюмы сделал Павел Челищев. Постановка состояла из четырёх сцен. В первой части танцевала я с Романом Ясинским вместе с семьёю балеринами кордебалета, вторую часть должна была танцевать Марина Светлова, но она заболела ещё в начале репетиций и была заменена сестрой Тамарой Григорьевой Галей Разумовой, которая выступила в паре с Полом Петровым, третью часть танцевала Тамара Туманова с Петровым и Ясинским, а четвёртую танцевали все солисты, мы втроём с восемью артистами кордебалета. Конечно, с Баланчиным и Стравинским вместе этот спектакль стал событием и был обречён на успех. К сожалению, этот балет мы не могли взять в турне, потому что нужен был солист-скрипач.

В 1942 году наш балет был в Буэнос-Айресе, и там же был Баланчин. Мы заканчивали сезон, и за ужином в ресторане он пригласил меня танцевать в его сезоне в Театре Колон. Разумеется, я с большой радостью согласилась и на следующий день собиралась рассказать эту новость де Базилю и предупредить, что не поеду с компанией в следующее турне. А он и сам не знал, куда поедет компания в следующий раз, ведь шла война. Я решила, что раз контракта следующего нет, возьму у де Базиля отпуск на 3 месяца. Я даже уже начала репетировать у Баланчина с Юреком Шабелевским, когда в пансион, где я жила с Аней Волковой, к моему удивлению и разочарованию пришёл адвокат де Базиля и показал письмо моего отца, согласно которому де Базиль отвечал за меня до 21 года, а мне тогда ещё не исполнилось и 20-ти. Поэтому я и не пошла к Баланчину.

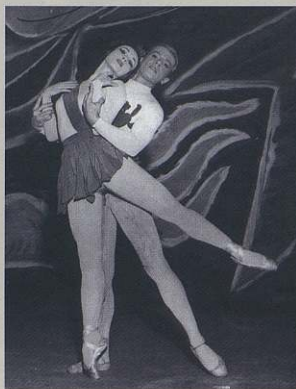
Мне вспоминается наша встреча в 1964 году в Нью-Йорке. Я остановилась тогда в гостинице напротив театра «Сити-центр». Увидев, что там будет идти спектакль «Нью-Йорк Сити Балета», я купила себе билет, а в перерыве, увидев Баланчина, подошла к нему. Он меня сразу узнал, поцеловал и неожиданно спросил: «Таня, вам нужна работа?» Я его поблагодарила за заботу и сказала, что приехала в отпуск посмотреть балеты и просто погулять по городу. Я тогда одновременно удивилась и обрадовалась – он не видел меня с 1942 года, когда мы последний раз пересекались в Буэнос-Айресе, но тем не менее сразу узнал!

Баланчин вообще был очень добр и внимателен к русским соотечественникам. Он посетил русские балетные школы в Париже (Ольги Преображенской, Любови Егоровой, Матильды Кшесинской и других), чтобы выбрать самых перспективных молодых артистов. И когда в 1932 году он стал главным балетмейстером новой антрепризы «Балета Монте Карло», то сразу пригласил на работу Туманову, Баронову, Рябушинскую, Еглевского. Но он брал не только русских, но и других талантливых танцовщиков. Баланчин создал американский балет, создал новый стиль в балете. У американок длинные ноги, широкие бедра, очень твёрдые руки. Из-за этого он придумал новое движение рук и координацию корпуса. Техника его в несколько джазовом стиле: новые положения корпуса, новые стиливые решения. Другое время наступило – другая музыка, другой характер, другое десятилетие уже наступило.

В «Балле рюс» в 1942–1945 годах, не поверите, мы давали в неделю по 9 спектаклей. В субботу и воскресенье – матине и суаре; в понедельник – отдых, со вторника начинались спектакли: матине и суаре со вторника по четверг и только в пятницу был один. Так что мы очень много танцевали. Поэтому у меня такая хорошая память. Сейчас все балерины хорошо танцуют, но они плохо знают, что танцуют. У них хорошо поставлена школа и техника, но нет индивидуальности. Каждый арабеск нужно знать для чего.

Е. С.: Какие причины побудили Вас остаться в Бразилии?

– Во-первых, я оказалась здесь в 1944 году с очередными гастролями. Шла война и нужно было работать, чтобы посылать



Верхний ряд, слева направо:
В балете Л. Мясина «Лавка чудес» (*La Boutique Fantasque*), 1955.
С Альдо Лотуфо в балете Л. Мясина «Предзнаменования» (*Les Présages*), 1956.
В партии Одиллии. «Лебединое озеро», 1963

Нижний ряд, слева направо:
В па-де-де из балета «Дон Кихот», 1962.
В гран па из балета «Пахита», 1960.
Аврора. «Спящая красавица», 1962

деньги моим родным в Париж. Мы тогда не знали, что происходит во Франции, что с нашими родными. Было очень тяжело от этой неопределённости. О том, что папа умер, я узнала только год спустя. Вторая причина – в Аргентине я встретила бразильца, в которого влюбилась, а он полюбил меня. Как раз в это время мне с подругами Анной Волковой и Тamarой Григорьевой предложили выгодный контракт на 4 месяца с казино «Копакобана», а де Базиль отказался предоставить нам отпуск. Поэтому мы оставили «Балле Рио» и выступали с представлениями в Golden Room – так назывался концертный зал казино «Копакобана». В этот период нас изредка приглашали танцевать классический балет. Так, в 1945-м мы выступали на организованном для нас и других молодых артистов балета танцевальном фестивале Студенческого союза Бразилии. В том же году в Муниципальном театре Рио я танцевала в «Сильфидах», где у меня был партнёр, которому мне приходилось помогать вести меня.

В эти же годы я начала заниматься преподаванием, основав собственную школу танца, которая проработает более 50 лет. Сделала, выучила хороших танцовщиков – Марсия Хайде, например, тоже училась у меня, но немного. Всё же, нашел и сделал её как танцовщицу – Кранко. Он на ней сделал своё имя, а она на нём.

В 27 лет я возглавила балетную труппу Муниципального театра Рио-де-Жанейро, ставила спектакли, сама выступала солисткой во многих балетах. Всю свою жизнь я полностью посвятила балету, выступала на сцене до 42 лет, учила других, и работала, очень много работала. Были трудности, но были также успехи и свершения, большие творческие достижения бразильского балета тех лет.

Е. С.: А когда Вы виделись с Сержем Лифарем?

– В последний раз я встречалась с ним в морском порту Рио, куда зашёл пароход из Буэнос Айреса, которым он плыл во Францию. Я решила встретить Сержа и пригласить к себе домой, но он был в плохом настроении, отказался от моего приглашения и мы просто прогулялись рядом с портом. Лифарь много сделал для французского балета, фактически возродил его былую славу. Ведь он очень молодым возглавил балетную труппу Парижской оперы, став одновременно главным балетмейстером, хореографом и ведущим танцовщиком. Я танцевала с ним в балете «Сильфида» в 1939-м, когда он организовал в Лувре выставку и музыкальный вечер в память 10-й годовщины смерти Дягилева. Кстати, в анонсе того спектакля я впервые появилась как Таня Лескова. Эту афишу я храню. Оставшись



Татьяна Лескова, Серж Лифарь и солистка балетной группы Парижской оперы Мадлен Лафон, 1950-е



С Рудольфом Нуреевым и артистами балета в Муниципальном театре Рио-де-Жанейро, 1967

в годы войны в оккупированном немцами Париже, Серж Лифарь не только уберёт балет от гибели, но и помог спасти многим французам.

Е. С.: *Вы – признанный специалист по восстановлению мясиных балетов. Расскажите, пожалуйста, подробнее.*

– В 1960 году я случайно встретилась с Мясиным перед Театром Елисейских полей. Я выходила из такси, а он пытался поймать свободное. Даже не поздоровавшись, он неожиданно спросил: «Вы помните хореографию «Хореартиума»?» «Да», – не раздумывая, ответила я. Он сразу дал адрес и пригласил меня вечером к себе домой в Неи-сюр-Сен под Парижем показать ему, что я помнила. Сразу после показа он пригласил меня быть его ассистенткой на V Международном фестивале балета в Нерви, который должен был проходить в марте того же года. Когда я сообщила ему, что у меня отпуск только до марта и я должна вернуться в Рио-де-Жанейро к началу сезона, он позвонил директору Муниципального театра, который продал мой отпуск без каких-либо взъёсаний до конца августа.

В Нерви я жила в том же доме, что и семья Мясиных. Мы репетировали 3 раза в день: с 10 часов утра до 12:30, с 15:30 до 17:30 и ещё с 20:30 до 22 часов. Поздно вечером мы возвращались домой очень уставшие, и Мясину ещё нужно было пешком подниматься на четвёртый этаж, так как в доме не было лифта. В те годы ему уже было под 65. Мы тогда возобновили балеты «Прекрасный Дунай», «Хореатриум» и «Шехеразаду» Фокина, а также осуществили 3 новых постановки, в которых я участвовала и как исполнитель.

Е. С.: *А как Вы познакомились с Рудольфом Нуреевым?*

– Сначала я познакомилась с Марго Фонтен, ведь они стали выступать вместе только с 1961 года после «бегства» Нуреева из СССР. Я видела её выступления в Лондоне в 50-х годах, а наше личное знакомство состоялось в 1959 году, когда она приезжала в Рио-де-Жанейро со своим мужем, послом Панамы в Великобритании Тито Ариасом. Марго тогда посетила наш театр и присутствовала на моём уроке, где мы и познакомились.

В 1967 году я ставила «Жизель» с участием Марго Фонтен и Рудольфа Нуреева. Это устроила импресарио Далал Ашкар, которая пригласила их в Рио, чтобы популяризировать балет в Бразилии и поднять уровень балетного искусства в стране. Это был их первый совместный визит в Бразилию. Далал рассчитывала использовать кордебалет Муниципального театра Рио-де-Жанейро, но директор театра отказал ей. Мне пришлось собирать новую труппу исполнителей из других студий и даже учеников. Помню, довелось тогда поучиться с набором и, если с девочками было проще, то танцовщиков удалось найти только 6 вместо 12-ти. Я вынуждена была менять хореографию

вальса первого акта, ставя двух балерин на каждого танцовщика. В ролях ведущих персонажей согласились участвовать солисты театра, для которых было честью выступить вместе с Марго и Рудольфом.

Как я познакомилась с Рудольфом Нуреевым? Я репетировала на сцене с кордебалетом, зная, что Марго с Нуреевым должны приехать на следующий день. Неожиданно позади меня послышалось громко по-русски: «Какое говно!» Это был Нуреев, который повторил это ещё несколько раз, прежде чем я успела повернуться и сказать: «Здравствуйте, я – русская, но не привыкла слышать такие слова». Он удивлённо повернулся ко мне и, поняв, кто я, обнял и поцеловал. Таким было наше знакомство. Ему не понравились наши декорации. Бенуа, к сожалению, у нас не было, а наш декоратор был очень слабый, но он был выбран дирекцией театра... Хотя я уже была опытным балетмейстером, проводя 10-й сезон в театре, Далал представила спектакль как «The production of Dalal Achkar», не упомянув меня. Тогда на следующий день в своём интервью Нуреев похвалил меня за постановку «Жизели», сказав, что всё было сделано так профессионально, что не пришлось ничего менять. После этого мы с ним подружились. Впрочем, быть друзьями с Нуреевым было сложно, потому что то он вас мордой об стол, то целует.

А в 1975 году я по предложению Марго поехала в Гонконг ставить детский спектакль «Щелкунчик». Я не была готова работать с непрофессиональной труппой – для меня это была полная неожиданность. Танцовщицы в основном были китаянками, и я не могла их различить, так что пришлось клеить на них номера. Костюмы я выдумала. Марго пригласила пару солистов из шотландского балета, но они в последний момент отказались. Слава богу, что моя бывшая ученица Нора Эстевес находилась в Париже, ожидая контракта у Ролана Пети. Я вызвала её, и Нора приехала с партнёром Жан-Клодом Руизом. Марго одолжила ей 2 собственные пачки – белую и розовую. А ещё Марго выдумала как-то послать меня в Сан-Сальвадор, аккурат перед их тогдашней революцией. *(улыбается)*

Моя жизнь целиком и полностью была связана с балетом и участие Нуреева в ней было значительным. В 1989 году он пригласил меня в Парижскую оперу восстановить балет-симфонию «Предзнаменования» Леонида Мясина. Мы использовали для этой работы оригинальные макеты костюмов и декораций Андре Массона, взятые напрокат из фонда Мясина. Сделанные с них копии, загадочным образом исчезли, что обнаружилось через год, когда меня пригласили в Нью-Йорк поставить «Предзнаменования» для «Балет Джюффри».

Помню, в Париже, куда Нуреев был приглашён танцевать «Лебединое озеро», директор Парижской оперы Пьер Берже организовал ужин в ресторане «Максим», и Рудик пригласил

меня на этот ужин. Там были также поклонники Нуреева и Эрика Бруна. За столом я оказалась напротив Рудика. Он спросил меня по-русски: «Как я станцевал?» Я ответила: «Ты сам видел, какой грандиозный был успех! Овации и аплодисменты не смолкали». А Эрик подошёл ко мне зади и говорит: «Это был очень плохой спектакль, ты танцевал недостаточно чисто». Вот так: отношения профессиональные ничего общего не имели с личными отношениями.

Е. С.: Татьяна Юрьевна, расскажите о балете в Бразилии сегодня.

– Искренне и честно – на данный момент ничего положительного насчёт будущего бразильского балета сказать не могу. Ещё до ковида, до пандемии, здесь было сложно с балетом. Не существует абсолютно никакой поддержки искусства в целом, а про балет, который нуждается в реформировании, вообще забыли. Я очень сожалею, что все костюмы, сценарии, декорации к важным масштабным спектаклям, все утратилось. Не осталось ни одного следа от сценариев, костюмов, постановок, и даже танцовщиков не осталось. На мой взгляд, балету здесь лучше умереть окончательно, чтобы потом вновь воскреснуть. В балете должны работать не государственные служащие, а артисты. Каждые 2 года необходимо проводить экзамены по профессиональной пригодности и не держать танцовщиков до пенсии, выплачивая им зарплату.

Я рада, что есть много трупп, где есть замечательные балеты. В Парижской опере и в Большом театре – каждый раз лучше и лучше. Может быть сейчас нет таких индивидуальностей, как раньше, все так похоже друг на друга! Вы смотрите «Лебединое озеро» с одной, с другой, а потом не можете вспомнить, кого вы видели. В Марининском этого меньше, там не так стараются поднять выше ногу или скрутить больше туров. Там больше артистического, индивидуального. Мне кажется, это идёт всё из прошлого: Петербург всегда был столицей хороших манер, а Москва – больше купеческая, щедрая. Но, это моё субъективное мнение.

Е. С.: А школа Большого в Санта Катарине?

– Это очень хорошо! Школа работает, школа хорошая, а сам Павел (Павел Казарян, директор Школы Большого в Жоанвилле – прим.ред.), хоть сам и не танцовщик, он пианист, но очень хорошо руководит школой. Есть даже артисты, выпускники школы, которые работают в России.

Е. С.: Какие чувства в Вас вызывает Россия?

– Конечно, у меня есть чувства к России, но в основном к старой России, которую я знаю по рассказам бабушки. Я об этом написала в своей книге мемуаров. Она издана на английском языке, и мне очень бы хотелось, чтобы её прочитали в России. Пока была жива бабушка, я даже не думала о том, что когда-нибудь смогу поехать в Россию. Мы потеряли всю семью в тех страшных событиях – бабушка потеряла двоих сыновей, была арестована, бежала из страны, а отец потерял брата. И многих из нашей родни постигла та же участь. Поехать в Россию при жизни бабушки я не могла – это как предать её. Но визит, к счастью, случился и не один. Во-первых, я очень благодарна и всегда тепло вспоминаю Ольгу Лепешинскую. Мое первое посещение Советского Союза получилось в 1985 году только благодаря ей. Познакомилась мы на Кубе на конкурсе, когда смотрели урок Алисии Алонсо. Она обратила внимание на мои кольца. Я ношу отцовские кольца, которые ему достались ещё во времена учёбы в Царскосельском лицее. На одном из них написано имя императора. Ольга Лепешинская спросила у меня, была ли я в Советском Союзе. Я сказала что, меня не пустили. Музей Николая Лескова (Дом-музей писателя в Орле – прим.ред.) пригласил меня в конце 1970-х годов, но визу мне не дали. Лепешинская сказала: «Не беспокойтесь, я организую



Вам визу». Она сдержала своё обещание, мне дали визу, и я ездила в СССР в 1985 году, была на международном балетном конкурсе в качестве почётного гостя.

Спустя несколько лет после первой поездки в 1989 году я снова приехала в Россию. С визой тоже были сложности, но мне тогда очень помог писатель Юрий Нагибин, большой поклонник Николая Лескова. В тот приезд мне удалось передать в музей письмо от моей бабушки со стороны отца и его личные кольца. Я и потом не раз приезжала, а в 2001 году добралась до Орла, родного города своего прадеда, и побывала в том самом доме-музее. Так сложилась наша дружба с музеем Николая Лескова. Мы до сих пор на связи. И это единственное, что у меня есть в России. Для меня эта дружба очень многое значит. Моя бабушка – жена единственного сына Николая Семеновича – рассказала про семью. Я уехала из дома работать, когда мне еще не было 16 лет. К тому моменту знала, что прадедушка великий писатель, но, пока не оказалась в России, не понимала масштаба личности Николая Лескова. Когда в 1985 году я сказала в туристическом автобусе о том, что я правнучка Лескова, ко мне потянулись за автографами.

Когда я разъезжала по миру с постановками восстановленных балетов Леонида Мясина, я получала большие деньги. И часть я посылала в музей. Я завещала музею всё своё имущество, которое у меня есть в Бразилии.

Е. С.: Татьяна Юрьевна, в заключение – 100 лет – это много? Как это чувствуется?

– Не знаю, это как-то далеко. Где-то там, не со мной! Я же работала до 85 лет, а когда мне напоминают о возрасте, сама удивляюсь – это точно не про меня! Я не чувствую свой возраст! Я, может быть, плохо хожу, у меня спина болит. Но спина болит у всех, даже у тех, кто не танцевал. (улыбается) Я перегрузила свою спину, сама всё показывая артистам, даже мальчикам туры. Так всё быстро прошло и так интересно.

В роли балерины я посвятила балету относительно немного, с 14 до 42 лет. Основная моя деятельность началась потом, с 42 до 85 лет. Я представляла бразильский балет как внутри страны, например, в Сан-Паулу, так и за рубежом – в Англии, Франции, а также ездила с гастролями в США, Австралию, Италию, Китай и Гонконг.

Я была счастлива, когда танцевала и когда ставила спектакли. Я была счастлива, когда смотрела удачное выступление артистов нашей труппы. Это мое дело, которому отдана вся жизнь. Мне кажется, что это было вчера... Надо жить и не думать о возрасте – это важно.

*Материал подготовила Наталья МОХИНА.
Все фото из личного архива
Татьяны Лесковой и Елены Серебряковой*



НА ПЕРЕПУТЬЕ ДИРЕКТОРОВ И ЖАНРОВ



Орели Дюпон



Жозе Мартинез

После досрочного ухода по собственной инициативе Орели Дюпон с поста руководителя балетной труппы (1 августа 2022) на замещение вакантной должности был объявлен конкурс.

В нём приняли участие 23 кандидата – 11 французов и 12 иностранцев. 28 октября Александр Неф, Генеральный директор театра, назначил худруком труппы 53-летнего Жозе Мартинеза, звёздного танцовщика и одаренного хореографа – экс-директора Национальной компании танца Испании (2011–2019) и экс-этуали балета Парижской национальной оперы.

Именно здесь у Мартинеза блистательно сложилась артистическая карьера (1988–2011) и успешно проявился талант хореографа. В 2009 году за постановку для Парижской оперы двухактного балета «Дети райка» ему на сцене Большого театра России был вручён Международный приз Benois de la Danse. С 2019 года Мартинез работал как независимый педагог и хореограф. К своим новым обязанностям в Парижской опере Кавалера французского ордена искусств и литературы приступил 5 декабря после премьеры его балета «Корсар» в Таллинне. В 2023 году у Мартинеза запланированы постановки балетов в Бордо (июнь) и Стокгольме (октябрь). Следует отметить, что новый руководитель балетной труппы полностью получит директорские права лишь со следующего сезона, который сформирует в соответствии со своими творческими устремлениями. В настоящее же время он должен следовать репертуарному плану, который ранее был составлен Дюпоном.

Нынешний сезон включает 8 спектаклей (среди них 2 – премьерных, 3 – новых в репертуаре) и 5 хореографических триптихов, включая программу гастрелей бельгийской труппы Peering Tom, которая выступает в жанре танц-театра. Среди четырёх триптихов программы: произведения Джорджа Баланчина, Мориса Бежара и шести хореографов, объединённых в два ансамбля. Первый – в честь 90-летия Клод Бесси – экс-этуали, директора труппы (1970–1971) и Школы танца Парижской оперы (1972–2004); второй – в честь Патрика Дюпона – экс-этуали

и директора труппы (1990–1995), скоропостижно скончавшегося 5 марта 2021 года. Кроме того, 6 января 2023 года исполнилось 30 лет со дня смерти, а 17 марта – 85 лет со дня рождения Рудольфа Нуреева – знаменитого танцовщика, хореографа и директора труппы (1983–1989), благодаря которому балет Парижской оперы приобрёл особенно высокую репутацию. Однако театр не планирует оказывать почести легендарному Нурееву, но покажет 16 представлений в его постановке и хореографии «Лебединое озеро» (по М. Петипа и Л. Иванову) с 10 по 31 декабря 2023.

Несмотря на то, что в 2022 году исполнилось 190 лет со дня парижской премьеры «Сильфиды», открывшей эру романтического балета, к сожалению, в этом сезоне приоритетным является современный танец. Наряду с известными балетами Кеннета МакМиллана – «История Манон» (1974) и «Майерлинг» (1978), только что вошедший в репертуар Парижской оперы, – будут показаны постановки пяти современных хореографов. Это новые для труппы «The Dante Project» Уайна МакГрегора (Ковент-Гарден, 2021) и «Kontakthof» Пины Бауш (Танц-театр Вуппертала, 1978), а также уникальный спектакль «Знаки» (1997) хореографа Каролин Карлсон и художника Оливье Дебре – чудотворный осмос живописи, музыки и танца.

Два зарубежных автора впервые получили возможность поставить свои спектакли для балета Парижской оперы. Это малоизвестные Алан Льюсен Оуэн – норвежский режиссер и хореограф, работающий в жанре танц-театра, и Бобби Джен Смит – американская танцовщица и актриса, одержимая чувственной коммуникацией тела. На свой первый танцевальный перформанс «Урок усердия» Бобби Джен вышла полностью обнаженной, а кульминацией представления стала публичная мастурбация. «Моя цель – показать людям физическую радость» – заявила Смит. Трудно представить, что покажут артисты балета на её премьерном спектакле с музыкой Яна Сибелиуса и 32-летнего Селесте Орама, который будет исполнен 11 раз с 17 по 30 марта.

Привилегия открытия сезона была предоставлена постановке «Крик сердца» Алана Льюсена Оуэна, представленной 18 раз с 20 сентября по 13 октября. Дебют 44-летнего норвежца в Парижской опере внес в её творческий арсенал новый для неё жанр танц-театра, сочетающий текст и танец, хотя это противоречит профессиональной ориентации балетной труппы.



МОЗАИЧНЫЕ ВИДЕНИЯ ПРЕДСМЕРТНОГО «КРИКА СЕРДЦА»

ПРЕМЬЕРА НОВОГО СЕЗОНА
БАЛЕТА ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ



Алан Люсьен Оуэн

БЛАГОДАря ОРЕЛИ ДЮПОН, ЭКС-ДИРЕКТОРУ БАЛЕТА ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ, В РЕПЕРТУАРЕ ТЕАТРА ПОЯВИЛСЯ ДВУХАКТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ «КРИК СЕРДЦА» В ПОСТАНОВКЕ АЛАНА ЛЮСЬЕНА ОУЭНА. НОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ ОРГАНИЧНО ВЫСТРОЕН ИЗ МНОЖЕСТВА МОНОЛОГОВ И ДИАЛОГОВ, ИНКРУСТИРОВАННЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫМИ НОМЕРАМИ, ИСПОЛНЯЕМЫМИ ПОД МНОГОЛИКУЮ ФОНОГРАММУ. ЗАТЕЙЛИВОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ, ИСКУСНО СПЛЕТЁННОЕ ИЗ ДРАМАТИЧЕСКИХ КАРТИН И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ, ДИНАМИЧНО И ОБРАЗНО РАЗВОРАЧИВАЕТСЯ БЛАГОДАря ТРАНСФОРМАЦИЯМ ПОДВИЖНОЙ ДЕКОРАЦИИ, А ТАКЖЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ВИДЕО-ПРОЕКЦИЙ С ПРЯМОЙ ТРАНСЛЯЦИЕЙ ЦЕНТРАЛЬНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ НА ОГРОМНОМ ЭКРАНЕ.

По своей сценической и драматургической композиции новая постановка Оуэна напоминает спектакль «Счастливого пути, Боб», показанный в разных странах. Над созданием двухактного «Крика сердца» режиссер работал с той же постановочной группой, состоящей из его единомышленников, которые сотрудничают с ним уже многие годы. Это Даниэл Пройетто – хореограф, Гуннар Инваер – автор звуковой композиции, Александр Эалес – сценограф, Стайн Жорген – автор сценических костюмов, Мартин Флак – автор освещения и видео, Эндрю Уэйл – автор текста и драматург. На постановку «Крика сердца» Оуэна вдохновили мемуары нейрохирурга Пауля Каланити, наблюдавшего развитие рака легких у пациента, опубликованные после смерти больного в 2016 году. Работая в студии Парижской оперы над «Криком сердца», Оуэн

использовал в качестве литературного материала книгу американского писателя Осеана Вьонга «Time is a Mother» («Время – это мать»), изданную в 2022 году. В соавторстве с драматургом Э. Уэйлом постановщик спектакля сочинил большой текст, который мозаично выражает множество идей, надежд и страхов, однако, не имеет сюжетной линии. Свой драматургический подход Оуэн высказал так: «Мне кажется, что я одержим смертью. Это повторяющаяся для меня тема. Конечно, она присутствует в новой постановке и является главным элементом моего подхода: ты видишь что-то нереальное и решаешь в это верить. Здесь я сопоставляю реальность и фикцию. Я люблю начинать с реальности, чтобы её свернуть и открыть новые перспективы... Я создаю театр и танец вместе, что трудно. Но мне это удается, потому что театр и танец





дополняют друг друга. Слова открывают мир понятий, а танец намекает на то, что не могут выразить слова. Я всегда стараюсь отразить человеческое, а не абстрактное. Работать в Парижской опере – это как войти в диалог с легендой».

В новом спектакле среди множества обычных и странных персонажей есть Героиня – молодая танцовщица, которую разжигает смертельная болезнь, подобная внутреннему монстру. «Болезнь – это один из элементов, влияющих на нашу идентичность и роль в мире, которую мы выбираем», – уточнил автор «Крика души».

Многоплановое, многослойное представление органично выстроено из драматических и хореографических сцен, однако лишено линейного развития и драматургической стройности, что весьма характерно для специфического творчества норвежского режиссера. Многоликие кратковременные сценические эпизоды мозаично проистекают без какой-либо связи между собой и обрываются, не достигнув логического завершения.

Спектакль идёт с антрактом 2 часа 50 минут и тягуче развивается в сопровождении сложной звуковой композиции. Её составляют магические шумы и многочисленные фрагменты музыки. Мелодическая и ритмическая, ностальгическая и лирическая, она формирует эмоциональную атмосферу и является аккомпанементом для демонстрации танца. Тщательно разработанная световая партитура позволяет наполнить спектакль доверительной интимностью, столь необходимой для раскрытия его драматургии. Сценические костюмы, отвечающие замыслу постановки, иллюстрируют повседневную жизнь артистов и выглядят достаточно блёкло. Исключение составляет одевание лишь некоторых персонажей, среди них балетная шестерка в светлых комбинезонах с красочной аппликацией, человекообразная ящерица в зелёном чешуйчатом комбинезоне и крылатый монстр, олицетворяющий смертельную болезнь.

Театральное действие плавно разворачивается в разных интерьерах, которые зримо выстраивают техники, периодически передвигаемые блоки с фрагментами жилых комнат, служебных помещений и репетиционных залов. Важным компонентом сценографии является подвижная диорама, состоящая из двух больших золоченых рам с приставными пейзажами, которые используются для разыгрывания ряда сцен. Диорамы обычно применяют в музеях природы для размещения в них чучел животных, чтобы представить их в естественной среде обитания. В «Крике сердца» диорамы служат для сценического исследования состояния человеческой души. С той же целью постановщик спектакля практикует прямые телетрансляции крупных планов центральных персонажей, проецируя их на большом панорамном экране, который вначале стоит вдоль периметра сцены, затем часто над ней зависает. На экране возникают не только лица артистов, транслируемые сценическим телеоператором, но и заранее снятые видео-зарисовки, представляющие то закулисы Парижской оперы, то оживленный Монмартр, то снежные горы, то американские каньоны...

Театральное действие непрерывно скачет из будничной реальности в фантамные миры, рождённые воображением режиссера. Одни сцены наполнены бурлеском и банальными рассуждениями, другие – меланхолией и смертельным страхом, третьи – наивностью и чёрным юмором.

Для иллюстрации сказанного кратко опишем три сценические картины. В интерьере приемной врача на стульях молчаливо сидят пациенты; открывается дверь и появившийся доктор приглашает Мадемуазель Леви. Она нервно вскакивает и, охваченная паническим страхом, устраивает жуткую истерику. Девушка дико и долго кричит, но врачу удается её успокоить. Наконец, она идёт в кабинет и, улыбаясь говорит доктору: «Рада знакомству».

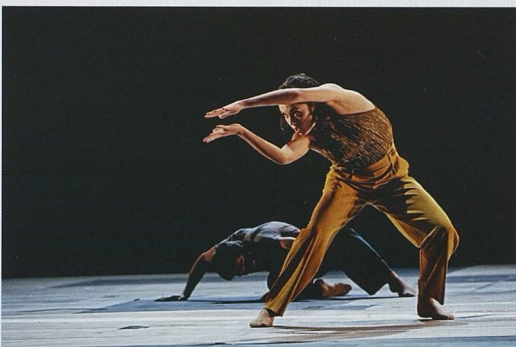
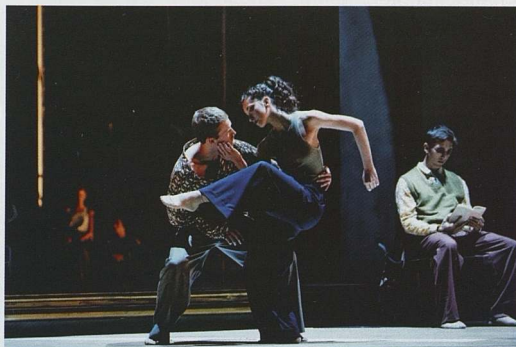
В другой картине разыгрывается профессиональный конкурс танцовщиков, ежегодно проводимый в балетной труппе Парижской оперы. На сцене стоят две диорамы: в одной – находятся три артиста в масках животных, поодаль на стульях сидят 5 членов жюри; в другой – на фоне пейзажа появляется Дама, как бы директриса-укротительница. Она выходит на сцену, а когда на неё выпрыгивает танцовщик в звериной маске, Дама стреляет из пистолета, и артист замертво падает. Так происходит трижды. Затем из диорамы с пейзажем выбегает Жульен. Ведя диалог с Дамой, он подходит к жертвам, поочередно вынимает из костюма каждого убитого его смартфон, звонит и сообщает матери погибшего: «Я говорю из Парижской оперы. Ваш сын умер в результате несчастного случая». Но публика в зале не смеется.

Более неудачно предстаёт собрание труппы. На пустую сцену выходят 28 артистов со стульями, ставят их по периметру большого кольца и надолго замирают в тишине. Безмолвие труппы нарушают лишь несколько артистов, которые делают краткие и невнятные заявления, встав на свои стулья. Столь наивная мизансцена, к сожалению, не смогла выразить ни смысл, ни значимость этой важной акции в жизни балетной труппы Парижской оперы.

Спектакль «Крик сердца» исполняют молодые артисты кордебалета – 16 танцовщиц и 16 танцовщиков. Весьма показательно, что Оуэн не пригласил высокотехничных этуалей и солистов труппы. Исключение составила Марион Барбо, удостоенная звания «первой танцовщицы» в 2019 году. Именно она и получила партию Героини, что неслучайно. Необычайно пластичная и музыкальная Барбо идеально подошла для «Крика сердца», так как она великолепно владеет стилистикой современного танца, которую недавно освоила, исполнив главную роль в драматической комедии Седрика Клапиша «En Corps» – «В теле» (2021).

Двухчасовой фильм рассказывает судьбу прима-балерины парижской труппы: из-за травмы стопы она покидает театр и становится танцовщицей знаменитого хореографа Хофеша Шехтера, одного из ярких представителей современного танца. Барбо, получив в труппе Шехтера большой профессиональный опыт, превосходно справилась со своей партией в «Крике сердца». Важный вклад в успех спектакля внесла также приглашенная исполнительница центральной драматической роли – 66-летняя актриса Хелен Пикон, которая 28 лет работала с Пиной Бауш и приняла участие в 33-х из 43-х её постановок. В «Крике сердца» Пикон замечательно играла, произносила тексты и воплощала одного из персонажей театрального действия, а также являлась символом незабвенного творчества Пины Бауш и современной жизни её танц-театра.

Несмотря на старания и несомненные успехи Оуэна, как театральные, так и хореографические, ему всё-таки не удалось в полной мере воссоздать танц-театр Бауш. Причина в том, что великая немка, будучи талантливым психологом, умела не только выявить потаённые эмоции, сокровенные желания своих артистов, но и выразить их языком тела. В «Крике сердца» артисты часто и долго произносят текст, однако он не получает достойного отражения и развития в танце, как и музыка, звучащая с фонограммы. Танцевальные номера предстают вполне самостоятельно и по своей стилистике напоминают произведения разных хореографов, прежде всего бельгийца Сиди Ларби Шеркауи, что неслучайно. Постановку танцев Оуэн осуществил в тандеме с Д. Проьетто, плодотворно сотрудничавшего с Шеркауи. Хореографические зарисовки, инкрустированные в театральные сцены, включают соло, дуэты и ансамбли. Небогатую танцевальную лексику составляют легкие и текучие движения с глубокими прогибами тела в сочетании с пластической акробатикой и свободной жестикуляцией. Артисты балета Парижской оперы,



имеющие опыт работы с выдающимися современными хореографами, вполне успешно исполняют разнообразие номера, среди которых наибольшее впечатление производят танцевальные монологи Героини, некоторые мужские соло и крупные ансамбли. В ряде хореографических композиций Оуэн использует излюбленные им быстрые семенящие шажки, похожие на классические *pas de bourrée*, но выполняемые не на жёстких пуантах, а на мягких полупальцах полусогнутых ног. Оригинальная лексическая находка Оуэна особенно рельефно проявляется в развёрнутых ансамблях, в которых семенящие группы танцовщиков украшают синхронно исполняемые каскады воздушных жестов. Наиболее эффектно это выглядит в финальной сцене, в которой участвуют 30 артистов.

Последняя картина спектакля начинается в искусно воссозданном на сцене живописном лесу: под звуки романтической мелодии идёт диалог Героини с партнёром, олицетворяющим её смертельную болезнь. Разговор переходит в необычайно интересное и самое лучшее в спектакле па-де-де. Стройные, гибкие тела пластично сплетаются в чувственном дуэте. Под магические звуки шумов Героиня отбрасывает партнёра, но он вновь увлекает её в свою колдовскую акробатику с пленительными связками. Появляются артисты, они взирают на этот предсмертный прекрасный дуэт, в котором Героиня постепен-



но увядает. Наконец, партнёр волочет опавшее тело Героини через всю сцену в Фойе танца – архитектурную жемчужину Парижской оперы во Дворце Гарнье. Фойе танца расположено за сценой, но разделяющую их стену иногда убирают, и тогда публика в зале может видеть его дивный интерьер с золочёными зеркалами и старинной живописью, сверкающий в свете огромной хрустальной люстры. По ходу спектакля «Крик сердца» один из диалогов происходит в ярко освещённом Фойе танца. В заключительной картине этот роскошный интерьер затянут полиэтиленовой пленкой и зловещим сумраком, а на сцене царит кровавое световое море. В Фойе танца Героиня погибает от кинжального удара партнера-смерти, при этом на сцене постепенно появляются три десятка артистов. Под ностальгическую мелодию они объединяются в группы, из которых формируется огромный ансамбль. Все его участники плавно семят с трепетными и синхронными жестами, пленяя красотой и лиризмом музыкальных движений и причудливых метаморфоз. Наконец, чудесная танцевальная феерия завершается и ансамбль распадается. Все артисты исчезают кроме одной танцовщицы. Она бежит через всю сцену к Фойе танца, но видение исчезает, ибо опускается занавес.

В заключении нужно сказать, что, получив уникальную возможность поставить спектакль для прославленной Парижской

оперы, Оуэн, к сожалению, не сумел полноценно использовать высокий потенциал её балетной труппы. Несмотря на то, что Оуэн отказался от высокотехничных этюдов и солистов, но воспользовался артистами кордебалета с меньшим танцевальным мастерством, следует признать, что он всё-таки не смог предложить исполнителям спектакля хореографию, достойную их уровня. В то же время постановка всё-таки позволила им полноценно проявить своё артистическое дарование. Что касается Марион Барбо, то её врожденный артистизм первым разглядел известный хореограф Бенжамен Мильпье, экс-директор балета Парижской оперы, доверивший 25-летней танцовщице центральную партию Маши в балете П.И.Чайковского «Щелкунчик», объединённого с оперой «Иоланта» в одну программу, которую поставил Дмитрий Черняков в 2016 году.

По своей драматургии спектакль «Крик сердца» представляет как бы коллективный портрет балетной труппы Парижской оперы. Он отражает помыслы и переживания, желания и тревоги её артистов, что содержится в произносимом ими большим и сложном тексте. К сожалению, трудно процитировать наиболее важные его фрагменты, так как их нет в специально изданном к спектаклю буклете. В нём нет даже краткого изложения драматургической структуры представления и перечня авторов музыкальных произведений, звучащих с фоно-



граммы. Видимо, эти упущения связаны с отсутствием директора балетной труппы. После отставки Орели Дюпон театр занят поисками нового худрука. Раньше выбор претендента на эту должность осуществлял генеральный директор Парижской оперы. Нынешний руководитель театра Александр Неф решил провести конкурс, и для этого была создана отборочная комиссия. Её составили известные хореографы – Шарль Жюд – экс-этуаль балета Парижской оперы, Каролин Карлсон и Анжелен Прельжокаж, недавно ставшие членами Академии изящных искусств Франции. В августе месяце комиссия принимала заявки, в сентябре проходили собеседования, в конце октября А. Неф сделал выбор и объявил новым директором балетной труппы её экс-этуаль Жозе Мартеза. Будем надеяться, что он оправдает оказанное ему доверие и возложенные на него обязанности, а также внесёт должный вклад в дальнейшее развитие прославленного балета Парижской национальной оперы, которая в 2022 году отметила своё 353-летие.

Виктор ИГНАТОВ,
лауреат «*Души танца*» – 2015
в номинации «*Рыцарь танца*». Париж.
Фото – Agathe Poupeney/ONP

ВСТРЕЧА СОЮЗНИКОВ



ФЕСТИВАЛЬ ПОДДЕРЖКИ МОЛОДЫХ РОССИЙСКИХ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФОВ

В КОНЦЕ ЯНВАРЯ В КАЛУГЕ ПРОШЕЛ ПЯТИДНЕВНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ «ТАНЦСОЮЗ». СМОТР, ОРГАНИЗОВАННЫЙ КОМАНДОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ЦЕНТРА ДЭНСХЕЛП (РУКОВОДИТЕЛЬ – ЕЛЕНА ПАНАСЕНКО), ИННОВАЦИОННЫМ КУЛЬТУРНЫМ ЦЕНТРОМ (ИКЦ) КАЛУГИ И ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ПРЕЗИДЕНТСКОГО ФОНДА КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ, БЫЛ УСТРОЕН С ЦЕЛЬЮ ПРОДВИЖЕНИЯ МОЛОДЫХ ХОРЕОГРАФОВ И ВЫБОРА ПОСТАНОВЩИКА НОВОГО СПЕКТАКЛЯ ДЛЯ КАЛУЖСКОЙ ТРУППЫ ИННОВАЦИОННОГО ТЕАТРА БАЛЕТА (РУКОВОДИТЕЛЬ – КСЕНИЯ ГОЛЫЖБИНА). НО РЕЧЬ НЕ ТОЛЬКО ОБ ОЧЕРЕДНОМ РОДИВШЕМСЯ ФЕСТИВАЛЕ ТАНЦА И ОТБОРЕ ЛИДЕРА ДЛЯ НОВОЙ ПОСТАНОВКИ В КАЛУГЕ, А О БОЛЕЕ ГЛОБАЛЬНОМ НАЧИНАНИИ. НА САМОМ ДЕЛЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА НЕ ТАК УЖ И МНОГО – ЭТО МОСКОВСКИЙ СМОТР DANCEINVERSION, КОТОРЫЙ КУРИРУЕТ ИРИНА ЧЕРНОМУРОВА, ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФЕСТ OPEN LOOK ВАДИМА КАСПАРОВА И ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ «НА ГРАНИ», ВЕДОМЫЙ ЛАРИСОЙ БАРЫКИНОЙ. К НИМ ПРИМЫКАЮТ ОТДЕЛЬНЫЕ ПРОДЮСЕРСКИЕ ПРОЕКТЫ, В РАМКАХ КОТОРЫХ ПРОХОДЯТ ВЕЧЕРА СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ. И КОГДА С СЕРЕДИНЫ ПРОШЛОГО СЕЗОНА ИНОСТРАННЫЕ УЧАСТНИКИ ВЫШЛИ ИЗ ИГРЫ, ВКЛЮЧАЯ И ПОДДЕРЖИВАЮЩИЕ РАЗНЫЕ СОВМЕСТНЫЕ ПРОЕКТЫ ЗАПАДНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ИНСТИТУТЫ, ПРОГРАММНЫМ ДИРЕКТОРАМ СМОТРОВ НИЧЕГО НЕ ОСТАВАЛОСЬ ДЕЛАТЬ, КАК СОВМЕСТНЫМИ УСИЛИЯМИ ИСКАТЬ СОЗДАТЕЛЕЙ БУДУЩЕЙ ФЕСТИВАЛЬНОЙ ПРОДУКЦИИ НА РОССИЙСКИХ ПРОСТОРАХ. КАЛУГА ОКАЗАЛАСЬ ИДЕАЛЬНЫМ «МЕСТОМ СБОРА» СОЗДАТЕЛЕЙ СПЕКТАКЛЕЙ (ХОРЕОГРАФОВ, ХУДОЖНИКОВ ПО СВЕТУ, ВИДЕОРЕЖИССЕРОВ, САУНДДИЗАЙНЕРОВ), ПРОДЮСЕРОВ, КУРАТОРОВ, ТАНЦКРИТИКОВ И ТАНЦОВЩИКОВ-ФРИЛАНСЕРОВ. ИКЦ ОБЛАДАЕТ НЕ ТОЛЬКО ОСНАЩЕННЫМ ПО ПОСЛЕДНЕМУ СЛОВУ ТЕХНИКИ ТЕАТРАЛЬНЫМ ЗАЛОМ-ТРАНСФОРМЕРОМ, НО ТАКЖЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫМИ ПЛОЩАДКАМИ, ГДЕ МОЛОДЫЕ ХУДОЖНИКИ МОГУТ СОЗДАВАТЬ ПРОЕКТЫ «В РЕЗИДЕНЦИИ». И, ЕСЛИ ПРЕЖДЕ В ИКЦ ЧАЩЕ ПРОХОДИЛИ КОНФЕРЕНЦИИ И ЛАБОРАТОРИИ, ВРОДЕ ВЫЕЗДНОЙ СЕКЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ DANCEINVERSION В 2021 ГОДУ, ТЕПЕРЬ ЗДЕСЬ ПОЯВИЛСЯ СВОЙ ФЕСТИВАЛЬНЫЙ СМОТР, ОБЕЩАЮЩИЙ СТАТЬ ЕЖЕГОДНЫМ, И ДОБАВИЛИСЬ ПИТЧИНГИ. НА НИХ ХОРЕОГРАФЫ ПРЕДСТАВЛЯЛИ ВИДЕОПРОЕКТЫ СВОИХ ВОЗМОЖНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ ПРОДЮСЕРАМ, ЧТОБЫ ТЕ, В СВОЮ ОЧЕРЕДЬ, ИСКАЛИ СПОНСОРОВ. ЕЩЕ ПРОХОДИЛИ ПЕРЕГОВОРЫ О СОВМЕСТНОМ ФИНАНСИРОВАНИИ ПОСТАНОВОК – ПРАКТИКЕ, ДАВНО РАСПРОСТРАНЕННОЙ НА ЗАПАДЕ И В АМЕРИКЕ, И УЖЕ ПРИЖИВШЕЙСЯ У НАС НА ТЕРРИТОРИИ ОПЕРЫ.



ФЕСТИВАЛИ



ФЕСТИВАЛИ





«Запах полыни».
Хореография Анастасии
Мироновой (г. Екатеринбург)



«Вместе поодиночке».
Хореография Виктории Арчая
(г. Москва)



«Ты чё, Мать?!»
Хореография Анны Хакиайнен
и Оксаны Воробьевой
(Москва–Барнаул)

На стр. 51:
«Это всего лишь ВЕЩИ».
Хореография Александра
Могилева (г. Москва)

Для рассмотрения заявок был создан экспертный совет, состоявший из десяти практиков и теоретиков contemporary dance. Из 98 заявок для участия в программе «Танцсоюза» были отобраны 16 работ. Все фестивальные показы, а также обсуждения спектаклей транслировались online. Живыми зрителями в зале были представители танцевального сообщества из Калуги. Важным событием стало присутствие главного редактора журнала «Балет» Валерии Уральской, чьи обстоятельные и взвешенные резюме, завершавшие иные из обсуждений, позволяли взглянуть на происходящее в более широком контексте исторического опыта мировой танцевальной культуры.

Среди отобранных работ в приоритете оказались проекты исследовательского формата: перформативный жест, соматические практики, пластический и физический театр, пост-фолк-концепты, постмодерн-коллаж. Так, системно развивая возможности движущего партнеринга (заранее заданная импровизация для двоих, основанная на технике силовых поддержек – *прим.ред.*), Иван Сачков в спектакле «Туман» словно превращает пластику двадцати юных исполнителей (студенты программы «хореографическое искусство» Петербургской консерватории) в единую аморфную субстанцию. В этом состоянии «не-тела», словно в клубящихся парах тумана, то возникают, то вновь рассеиваются обрывки воспоминаний или предчувствий, неясных событий.

Авторы contemporary dance не стремятся что-то объяснять зрителю, они ценят возможность субъективного высказывания, поводом к которому может стать любая тема. Парадокс великого поэта в спектакле «Кольбельная для Маяковского» простыми и сложными физическими действиями стремятся вскрыть Виктория Янчевская и Александр Исаков из московской танцевальной компании «Ятеатр». Под гипнотический напев «Баю-баюшки-баю» хрупкая Она обвивается вокруг шеи Его, затем Он несет Ее к авансцене. Снова и снова повторяется интимное, но и целомудренное прикосновение тел друг к другу. Хрупкая Она берет Его себе на плечи и самоотверженно несет от авансцены вглубь, в темноту. Поэт жил, поэт любил, поэт умер: все просто и непостижимо.

В отличие от режиссера или балетмейстера, у художника contemporary dance может изначально не быть ни пьесы, ни либретто, ни музыкальной партитуры, опираясь на которые можно выстраивать собственный спектакль. Тогда всё – от структуры до смыслов – он должен найти и извлечь из себя самого. Телесная саморефлексия и поиск смысла существования в разворонном мире – такова проблематика многих опусов. Весьма «жестуален» (это когда, по выражению культуролога Н.Б. Маньковской, «артистический жест становится демонстрацией "авторского Эго"») спектакль Ильи Манылова «Право доступа» (Москва). В макабрическом дуэте «Stay solo» Елены Чуриловой и Ольги Васильевой (Санкт-Петербург) тоже все решает эффектный и самодостаточный жест. Танцевание спиной к зрителю на протяжении доброй трети спектакля делает событием уже сам по себе разворот «на зал», каждая «гримаса» тела и лица имеет скрытый подтекст.

В иных работах, вместе с личным сопрягается социальная повестка. Апокалиптический ландшафт спектакля Александра Могилева «Это всего лишь вещи» (Москва) – свалка. Персонажи возникают, взаимодействуют и вновь исчезают в ворахах тряпья, которым завалена сцена, цепляя насущную тему экологии. Его танцовщики в драматичных соло и партнерингах, жестких сценах насилия и откровенных рассказах про себя, изживают травмы и ненужные воспоминания, избавляясь от связанных с ними, ненужных вещей. Даже музыканты струнного трио, создающего живой меланхоличный звуковой орнамент, включены в этот коллективный сеанс самоочищения.

Пластика девяти персонажей спектакля «Белое на черном» Руслана Летунова (Москва–Тамбов), проникнутого состоянием отчаяния и безысходности, основана на наблюдениях автора за телесным поведением человека с ДЦП. В «Хрупких связях» о встречах, расставаниях, попытках новых встреч и мучительной невозможности «крепких связей» в современном мире размышляет Софья Горлова (Екатеринбург). В финале на музыку «Херувимской песни» Чайковского, как бы преобразившись, пятеро «просветленных» танцующих иконически берутся за руки. А в пронзительном дуэте Александры Столяровой и Любви Савчук «Reservoir» (Екатеринбург) даже этой надежды нет. В их спектакле лишь искаженные страданием тела, испуганное лицо, мелькнувшее в просвете тяжелых цепей, разделивших мир.

В поисках новых смыслов молодые хореографы не могут пройти мимо архетипов и фольклорных основ. Спектакль Анастасии Мироновой «Запах польни» (Екатеринбург) повествует о связи человека со своими корнями и землей. Столкновения и примирения, ломающая предрассудки страсть, жесткие мужские стычки и неизменный «собор» вокруг стола. А на том столе – ничего, кроме сосуда с торчащими побегими горькой травы, и нет. В магической реальности спектакля «Ты чё, Мать?!» Анны Хакиайнен и Оксаны Воробьевой (Москва–Барнаул) в отношении матери и дочери постоянно вторгается, словно античный хор, виртуозный дуэт исполнительницы на домре. Глубинное и сиюминутное, смешное и трагическое сходится, когда в финале, за спинами героинь из темноты встают бесчисленные тени прашуров.

Темой цифровой реальности объединены работы Екатерины Стегний (Москва) и Евгении Сизминой (Санкт-Петербург). В «Сейсмозащитных устройствах» Стегний команда жизнерадостных персонажей, комично-нелепых, как некие межгалактические «асисьи», ищет спасения от жизненных бурь и лишений. Пройдя множество перипетий – от обнадеживающих деклараций, танцев и песен вневесомости до полного коллапса, – люди-боты превращаются в обычных людей, не способных разрушить гравитационные связи с близкими.

Поэтика «Loor» («Петля») Елизаветы Тарабановой (Санкт-Петербург) выдержана в духе рейв-вечеринки. Свет, звук (действующие эйфорически низкие частоты брейкбитов EDM – электронной танцевальной музыки) и время – величны, с которыми работает автор. Зритель видит происходящее фрагментарно – только то, что попадает в световые лучи и решетки, которыми расчерчивают пространство ловко двигающиеся исполнители, орудующие ручными фонарями.

Лидером смотра стала Виктория Арчая (Москва) с проектом «Вместе поодиночке». Особенность сочиненного ею танца заключена в его способности расширить временную емкость одного душевного состояния до протяженного фрагмента. Неостановимый поток движений, перемещений, взаимодействий между танцовщиками ее спектакля не только транслирует текущий момент. В этом потоке, как в луле, собирается то, что предшествовало моменту, и что за ним последует. Подсказкой зрителю были поэтические метафоры, например, доска на веревках. То она символизировала качели, несущие ввысь человека, переполненного чувством, то протез, заменяющий часть тела, когда чувства уже нет. Виктория стала безусловным победителем всех трех голосований – экспертов, зрителей и артистов калужской труппы, для которых иscalся хореограф.

Наталья КУРЮМОВА
Фотографии предоставлены
организаторами Фестиваля

В МОСКОВСКИЙ ОТКРЫТЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА «ТАНЕЦ.РУ»



21 марта на сцене большого зала КЦ ЗИЛ состоялась торжественная церемония награждения и гала-концерт лауреатов V Московского открытого фестиваля хореографического искусства «ТАНЕЦ.РУ».

Фестиваль проводился с января по март по трем номинациям (классическая хореография, народный танец, современная хореография) и в трех возрастных категориях: 7–11 лет (эта категория включена для ДШИ), 12–14 лет и 15–18 лет. Его цель – создание условий творческой самореализации молодежи, обмена опытом и сотрудничества между обучающимися и преподавателями, а также поощрение талантливых детей. Организаторы фестиваля: департамент культуры г. Москвы, МГХУ им. Л.М. Лавровского и КМТИ им. Г.П. Вишневской при участии Центра профессионального мастерства. В смотре участвовали детские хореографические школы, детские школы искусств и профессиональные образовательные учреждения Москвы и субъектов РФ. Впервые на участие в фестивале были поданы заявки из Саратовской, Липецкой, Ростовской, Курской, Московской, Вологодской, Новосибирской областей, Республики Татарстан и города Санкт-Петербург. Всего – 287 заявок. В рамках фестиваля прошла олимпиада «Искусство-детям» по направлениям: классическая хореография, народный танец и современная хореография. Победители олимпиады получили право участия в III туре грантов мэра Москвы

в сфере культуры и искусства в 2023 году, минуя участие в I и II турах. В жюри фестиваля входили педагог-репетитор Большого театра, народный артист СССР Борис Акимов, заведующая структурным подразделением хореографического отделения «Детская школа искусств им. С.Т. Рихтера» Ольга Савинкова, директор хореографического колледжа «Школа классического танца» Лариса Ледаха, художественный руководитель ансамбля танца «Русские сезоны» Николай Андросов, хореограф Софья Гайдукова. Председатель жюри – директор МГХУ им. Л.М. Лавровского и КМТИ им. Г.П. Вишневской, руководитель Центра профессионального мастерства ГБУ по направлению «хореографическое искусство», народный артист Республики Татарстан Айдар Ахметов.

На гала-концерте 21 марта очень высокий уровень мастерства в номинации «классическая хореография» продемонстрировали учащиеся МГХУ им. Л.М. Лавровского и МХУ при МГАТТ «Гжель». Вероника Реснянская блеснула в Прелюде из фокинской «Шопенианы» (педагог – Людмила Новикова), органично перевоплотившись в романтическую силуфиду. Виктория Соколова изящно и точно станцевала вариацию из «Феи кукол» братьев Легат (педагог – Лилия Васильева). Традиционными лидерами в номинации «современная хореография» стали студенты КМТИ им. Г.П. Вишневской, показавшие хит Елизаветы Протасовой «Птицы летят на север». Первое отделение гала-кон-

церта украсил и номер Ульяны Синетар из Казанского хореографического училища «От себя не убежишь» в хореографии Романа Мустафина (педагог – Марина Усанова). Во втором отделении самые яркие выступления принадлежали разным коллективам зеленоградской «ДШИ им. С.П. Дягилева» в номинациях «народный танец» и «современная хореография». Ученик седьмого класса Дмитрий Шутов станцевал заливхатское соло «Камаринская», выходил вместе с коллегами из коллектива «Зеленый град» в белорусском народном танце «Крутуха», не забывая о важном критерии «постоянного присутствия на сцене», за что особая благодарность педагогу и хореографу Елене Михайловой (она же поставила показанную в этом отделении динамичную Коми Удорскую плясовую). Отличный номер «Хрупкость» на музыку Баха об отношениях в закрытом женском сообществе показали ученицы седьмого класса школы имени Дягилева (хореограф – Елена Соминская). В классической номинации хороший уровень обнаружили ученицы балетной школы «Армида» при ДМШ им. Г.В. Свиридова (педагог – Елена Тимофеева), а также учащиеся хореографического ДМШ им. С.Т. Рихтера («Вальс» на музыку Делиба в хореографии Елены Ивановой).

*Материал подготовила
Екатерина БЕЛЯЕВА
Фото предоставлены
организаторами фестиваля*

На странице 55 слева направо, сверху вниз:

Хореографическое отделение. «Вальс». ДШИ имени С.Т. Рихтера (Москва) – лауреат I степени / классическая хореография.

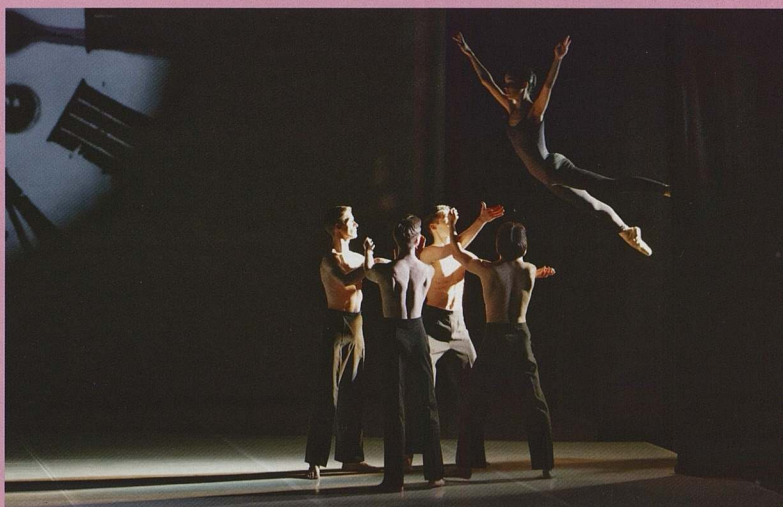
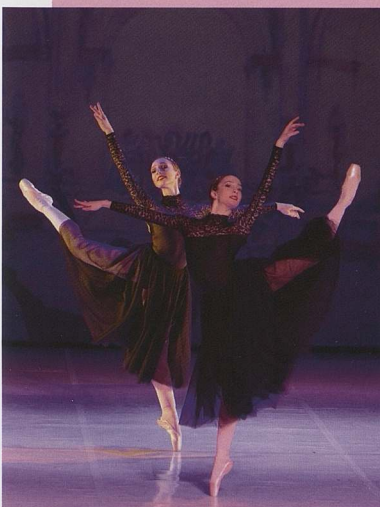
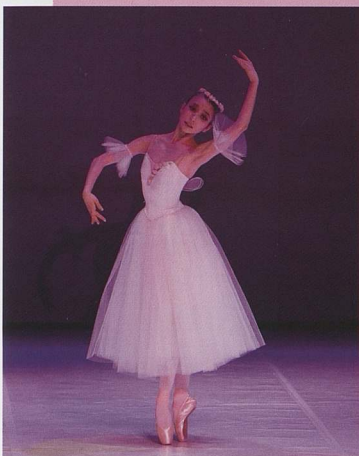
«Полонез». МГХУ им. Л.М. Лавровского (Москва) – лауреат I степени / классическая хореография.

Реснянская Вероника. Прелюд. МГХУ им. Л.М. Лавровского (Москва) – лауреат I степени / классическая хореография.

Соколова Виктория. Вариация из балета «Фея кукол». МХУ при МГАТТ «Гжель» (Москва) – лауреат I степени / классическая хореография. Шутов Дмитрий. Камаринская. ДШИ имени С.П. Дягилева (Москва) – лауреат I степени / народный танец.

Студенты I курса. «Балет Симфония». МГХУ им. Л.М. Лавровского (Москва) – лауреат I степени / классическая хореография.

Студенты III курса. Время. МГХУ им. Л.М. Лавровского (Москва) – лауреат I степени / современная хореография.



IX ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ КОНКУРС DANCEMOSCOW



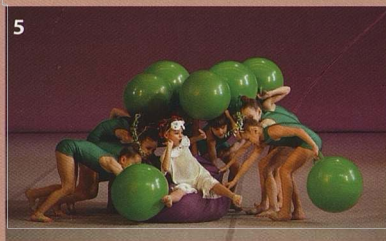
В середине февраля в Москве прошел IX ежегодный Международный конкурс молодых исполнителей в области классической, современной сценической и народно-сценической хореографии «DanceMoscow». В этом году он прошел под девизом «Россия – надежда Мира». Бессменный организатор конкурса – Институт театрального искусства имени народного артиста СССР Иосифа Кобзона и культурный фонд «Кобзон».

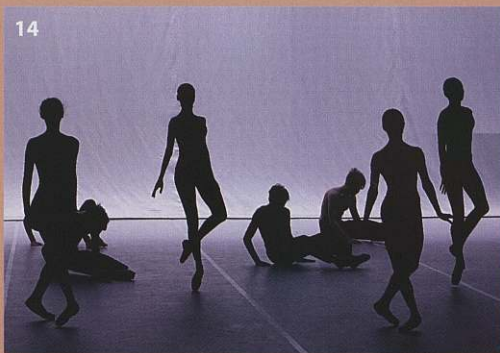
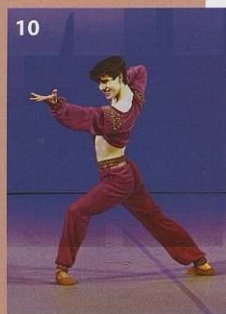
В конкурсе принимали участие молодые танцовщики – воспитанники хореографических школ и колледжей, профессиональных и любительских коллективов, танцевальных студий, школ искусств, ансамблей, театров танца, танцевальных компаний и объединений со всей России, Беларуси, Армении, Китая, Индии и других стран. Соревновались они за призовой фонд в 1 миллион рублей в трех номинациях («сольный танец», «парный танец» и «ансамбли») по трем возрастным категориям (8–11 лет, 12–15 лет и 16–25 лет), в трех танцевальных направлениях: классический танец, народно-сценический танец и современный танец (модерн). По традиции конкурс прошел на сценах КЦ ЗИЛ и Учебного театра МГАХ.

В составе жюри IX «DanceMoscow 2023»: ректор МГАХ, народная артистка России Марина Леонова; педагог-репетитор ГАБТ, народный артист СССР Борис Акимов; директор театра «Имперский русский Балет», заслуженный деятель искусств Гедиминас Таранда; президент благотворительного фонда «КОБЗОН», заслуженный работник культуры РФ Нелли Кобзон; ректор Института театрального искусства имени народного артиста СССР И.Д. Кобзона и директор конкурса Дмитрий Томилин; главный редактор журнала «Балет», заслуженный деятель искусств РФ Валерия Уральская, а также другие известные деятели культуры РФ.

В этом году кроме звания Лауреатов I, II и III степеней во всех номинациях были присуждены звания Дипломантов I, II и III степеней. Завершился конкурс награждением и гала-концертом победителей конкурса на сцене Учебного театра МГАХ.

*Материал подготовила
Наталья ЧЕРНИЦА*





1. «Впервые на концерте» (Балетная студия «Класс Гоголевой Ю.Б.», г. Москва).
2. Вальс из балета «Лебединое озеро» (Студия балета Татьяны Карпушиной, г. Саратов).
3. Наталья Замалдинова в номере «Озорная» (Пермское хореографическое училище).
4. Алена Зюзина и София Василенко в номере «Бабочки» (Академия балета Вяхиревых, г. Ростов-на-Дону).
5. «Принцесса на горошине» (Детский хореографический коллектив «Серпантин», г. Москва).

6. Мария Белугина в вариации из балета «Пахита» (Детская школа искусств имени С.Т. Рихтера, г. Москва)
7. Камила Султангареева в вариации из балета «Лауренсия» (АРБ имени А.Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург).
8. Анна Былкова в вариации из «Па де де Чайковского», хореография Дж. Балланчина (СПО МГАХ, г. Москва).
9. Мария Полунина в вариации из балета «Пробуждение Флоры» (СПО МГАХ, г. Москва).
10. Гектор Мур в вариации из балета «Корсар» (СПО МГАХ, г. Москва).

11. Мария Ерёмина в номере «Малая-удалая» (Ансамбль Театра-студии танца «Жар-Птица», г. Москва).
12. Василиса Фролова в национальном монгольском танце «Танец с чашами» (Орловская детская хореографическая школа имени Э.М. Панковой).
13. «На перекрёстке». Анна Скрипниченко и Юрий Гончаров (Ансамбль танца «Рондо» Луганской академической филармонии).
14. «Время». (Московское хореографическое училище имени Л.М. Лавровского).
15. Фрагменты из балета «Пушкинский венок» (Школа-студия «Арабеск», Москва)

Фоторепортаж гала-концерта – Андрей Степанов

В ЧЕСТЬ ПЕТИПА!

В АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я. ВАГАНОВОЙ 10 И 11 МАРТА – В 205-Й ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ВЕЛИКОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА МАРИУСА ИВАНОВИЧА ПЕТИПА – ПРОШЛА ДЕВЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЕЖЕГОДНАЯ НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ *HOMMAGE À PETIPA* (ПОСВЯЩЕНИЕ ПЕТИПА).



Утро 11 марта выдалось морозным и необычно снежным, но это не помешало участникам конференции и студентам Академии собраться в Некрополе мастеров искусств Александрово-Невской Лавры, чтобы, как всегда, по сложившейся традиции, возложить цветы к могиле Мариуса Петипа.

Уникальный музей Академии Русского балета гостеприимно распахнул двери, чтобы в течении двух дней здесь прошли четыре научных сессии. После приветственных слов ректора Николая Цискаридзе началась интенсивная работа. Первый доклад главного редактора журнала «Балет» Валерии Иосифовны Уральской «О направлениях исследований искусства танца» сразу задал серьезный на-

строй. Участники конференции выразили солидарность с Валерией Иосифовной, сказавшей: «В течение всего времени существования журнала "Балет" на его страницах публиковались не только фактологические материалы о балетной деятельности, практике и истории, на его страницах ставились и обсуждались теоретические аспекты нашего искусства. А став журналом, включенным в список ВАК, это приобрело постоянную систематизацию публикаций статей по материалам диссертационных работ. Иными словами, мы имеем определенную картину об уровне и качестве исследовательских работ в области хореографического искусства. Почему именно на конференции в Академии имени Вагановой я ставлю этот вопрос? Потому что сегодня – это единственное высшее учебное заведение, готовящее балетоведов и проводящее систематизированные научные форумы. <...> Скажу свое мнение о необходимости централизации ныне разрозненных, подчас случайных тем исследований в целях защиты диссертации. Только система позволит наконец снять вопрос о достойной нашей

хореографической практики теории. Взять на себя это должен объединенный ученый совет вузов страны, что позволит разрабатывать программу исследований хореографического искусства».

Всего прозвучало 24 доклада. «Спящая красавица» стала героиней докладов профессора Калифорнийского университета Мариуса Водзицкого и зав. кафедрой балетоведения Академии Вагановой Натальи Зозулиной, «Пахита» – профессора Академии Вагановой Ольги Розановой и старшего научного сотрудника РИИ Андрея Галкина. «Законодатели хореографической формы: от Ж. Перро до М. Петипа» – тема высту-

пления доцента ГИТИСа, аспирантки Академии Елены Андриенко. Украшением доклада доцента кафедры балетоведения Ирины Пушкиной «Танцы М. Петипа в операх» стала серия малоизвестных фотографий балетных артистов. Профессор кафедры балетоведения Лариса Абызова рассказала о развитии традиций Мариуса Петипа в балете «Щелкунчик» Василия Вайнонена, а темой молодой коллеги той же кафедры Карины Козловой стал «Датский и испанский взгляд на балет «Дон Кихот»: Й. Кобборг и Н. Дуато». Знаток старины хореограф Юрий Бурлака поведал о забытом балете Р. Дриго «Лазурный берег» в постановке А. Ширяева на сцене Монте-Карло. Кандидат искусствования Аркадий Соколов-Каминский в докладе «Балет: вновь о классическом наследии», в соответствии с названием, в очередной раз привлек внимание к проблемам балетного театра. Важные вопросы по оцифровке архивных, библиотечных, музейных фондов прозвучали в выступлениях директора ЦГАЛИ Людмилы Николаевой, директора Санкт-Петербургской театральной библиотеки Анастасии Гай, сотрудницы РГИА Татьяны Богдановой, начальницы отдела Президентской библиотеки имени Б. Ельцина Валерии Ересовой.

В рамках конференции прошла презентация виртуального музея Академии Русского балета, над проектом которой работают Елена Адаменко, Елена Байгузина и Евгений Галанин. В ближайшем будущем все пользователи интернета смогут заглянуть в фонды музея, познакомиться с экспонатами балетной коллекции.

Старейшина балетного сообщества доктор искусствования Игорь Висильевич Стульников рассказал, как много лет назад началась работа над балетными справочниками, которых немало вышло из-под его пера. Последний (в соавторстве с Арсеном Дегеном) – «Петербургский балет» вышел в 2021 году в издательстве «Планета музыки».

Лариса АБЫЗОВА

Участники конференции и студенты Академии у могилы Мариуса Петипа в Некрополе мастеров искусств Александрово-Невской Лавры.

Главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская и профессор кафедры балетоведения Лариса Абызова

Фото – Андрей Лушча



Фото – Виктор Васильев





В ЧЕСТЬ ЛОПУХОВА!

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А.А. ВАГАНОВОЙ ОТМЕТИЛА ПАМЯТНУЮ ДАТУ, СВЯЗАННУЮ С ФЕДОРОМ ВАСИЛЬЕВИЧЕМ ЛОПУХОВЫМ – 100-ЛЕТИЕ ПРЕМЬЕРЫ ЕГО ТАНЦСИМФОНИИ «ВЕЛИЧИЕ МИРОЗДАНИЯ». 17 МАРТА В ИСПОЛНЕНИИ ВОСПИТАННИКОВ АКАДЕМИИ В ЭРМИТАЖНОМ ТЕАТРЕ ПРОШЁЛ КОНЦЕРТ «В ЧЕСТЬ ФЕДОРА ВАСИЛЬЕВИЧА ЛОПУХОВА». А 27 МАРТА КОНФЕРЕНЦИЯ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ «В ЧЕСТЬ ТАНЦСИМФОНИИ» ЗАВЕРШИЛА ЦИКЛ СОБЫТИЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ 100-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ПРЕМЬЕРЫ ПЕРВОЙ В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ ТАНЦСИМФОНИИ «ВЕЛИЧИЕ МИРОЗДАНИЯ». 100-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ ПОСТАНОВКИ ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» ОТМЕТИЛ ЕЩЕ В ПЕРВОМ НОМЕРЕ ЭТОГО ГОДА – №1 (237) 2023 – ВЫХОДОМ ПУБЛИКАЦИИ ФЕДОРА ЛОПУХОВА-МЛАДШЕГО «ТАНЦСИМФОНИЯ ФЕДОРА ВАСИЛЬЕВИЧА ЛОПУХОВА».

Отсчет ведется с 7 марта 1923 года, когда произошел единственный показ этого образца нового жанра, придуманного, подкрепленного теорией (в книге «Пути балетмейстера») и сценически воплощенного балетмейстером, стоявшим тогда во главе Мариинского балета. Известна драматическая судьба лопуховской идеи, не прижившейся и забытой на советской сцене почти на сорок лет – до «Ленинградской симфонии» И.Д. Бельского (1961). И еще четверть века понадобилось, чтобы интерес к первой танцсимфонии всплынул заново. В 1986 году, уже без Лопухова, но в дни празднования его 100-летия со дня рождения, в балетной труппе ленинградской Консерватории, под руководством Н.А. Долгушина, была реконструирована Вторая часть «Величия мироздания». С этой даты начинается история современных воссозданий утраченной танцсимфонии, тщательно записанной рукой своего автора.

Научным изучением рукописи, полученной от самого Лопухова, занимался критик А.А. Соколов-Каминский, защитивший по этой работе кандидатскую диссертацию. Но появились и энтузиасты-практики – после Долгушина новым постановщиком танцсимфонии (уже в полном виде) стала московский балетмейстер Н.Н. Воскресенская. Однако ее реконструкция состоялась в далекой Японии. Только в 2003 году «Величие мироздания» предстало глазам петербургской публики – вновь на сцене Консерватории в исполнении труппы Долгушина. Символичным было то, что автором возобновления выступил Федор Лопухов-младший (внук), танцовщик Мариинского театра, выпускник балетмейстерской кафедры Консерватории, организованной, к слову сказать, его дедом.

Хотя 100-летие Танцсимфонии пришлось на середину насыщенного учебного процесса Академии Вагановой, руководство в лице ректора Н.М. Циска-

ридзе и художественного руководителя Ж.И. Аюповой решило отметить столь историческое событие – и отметить «не для галочки», а с полным осознанием его значения для Петербурга, для русского балета. Разработанная юбилейная программа включила в себя возобновление и представление в Эрмитажном театре Первой части «Величия мироздания» (17 марта), выпуск буклета¹ и научную конференцию кафедры балетоведения «В честь Танцсимфонии» (27 марта). Более того, творческая часть была расширена – за счет нескольких миниатюр из цикла «Картинки с выставки», 60 лет назад поставленного Ф.В. Лопуховым в московском Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (тоже юбилей). Таким образом, учащиеся Академии приобщились к разностороннему творчеству Лопухова-хореографа, возобновленному для школы Ф. Лопуховым-младшим.

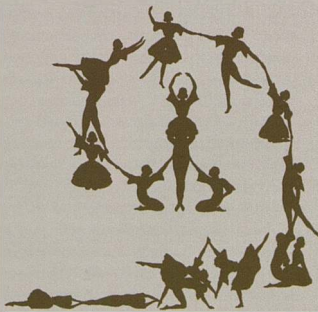
...Волнующим было начало концерта, когда зазвучало вступление Четвертой симфонии Бетховена и на сцене появилась цепочка юношей, одна рука которых закрывала глаза, а другая указывала путь вперед – этот символ блуждания во тьме и упорного устремления к свету... Части сонатного аллегро в исполнении восьми девушек, затем – в репризе – восьми юношей выглядели отчетливо артикулированными, музыкально точными, с подчеркнутыми акцентами и нюансами пластики. Но главное, что учащиеся (дети всего лишь средних классов) танцевали с большим старанием, можно сказать, с вдохновением, очевидно проникнувшись торжеством момента.

Завершала празднование юбилея конференция «В честь Танцсимфонии». В течение дня практики и теоретики освещали различные темы, связанные с первой танцсимфонией и историей развития жанра. Тон обсуждению задал концептуальный доклад Ф. Лопухова-младшего

«Танцсимфония – творческое кредо Федора Васильевича Лопухова». В докладах балетоведа А.А. Соколова, балетмейстеров Н.Н. Воскресенской и А.В. Тихомировой раскрывалась тема возобновления «Величия мироздания». Из других тем отметим рассказ Е.Н. Байгузиной о Павле Гончарове, авторе рисунков к «Танцсимфонии», и выступление Л.И. Абызова – о продолжении исканий Лопухова в творчестве Игоря Бельского. В докладах звучали имена и зарубежных балетмейстеров, ставивших танцсимфонию: Леонида Мясина, Мориса Бежара, Джона Ноймайера. Развил концентрацию научной мысли живой «мемуар» профессора Академии, в прошлом артистки балета Кировского театра, М.А. Васильевой – о творческих встречах с Федором Васильевичем Лопуховым при возобновлении им в начале 1960-х гг. балета М.М. Фокина «Египетские ночи».

Каким может быть вывод из прошедших событий? Хотелось бы, чтобы проспавший их Мариинский театр счел необходимым почтить память великого хореографа, работавшего в его стенах, единственно верным способом: возвращением на его сцену танцсимфонии «Величие мироздания». Она того достойна.

Наталья ЗОЗУЛИНА



¹ «100 лет танцсимфонии "Величие мироздания" в постановке Ф.В. Лопухова» / сост. Г.Л. Петрова, текст Л.И. Абызова. СПб., АРБ им. А.А. Вагановой, 2023.

ПОСЛАНИЕ БУДУЩЕМУ

100-ЛЕТИЕ ТАНЦСИМФОНИИ Ф.В. ЛОПУХОВА НА МУЗЫКУ ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ Л. БЕТХОВЕНА



Танцсимфония «Величие мироздания». Концерт в честь Ф.В. Лопухова в Эрмитажном театре 17 марта 2023

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я. ВАГАНОВОЙ СНОВА ПОРАЗИЛА НЕОЖИДАННОЙ И ОЧЕНЬ СМЕЛОЙ ИНИЦИАТИВОЙ: ЗДЕСЬ ЕДИНСТВЕННЫЙ ПОКАЗ ТАНЦСИМФОНИИ Ф.В. ЛОПУХОВА «ВЕЛИЧИЕ МИРОЗДАНИЯ» 6 МАРТА 1923 ГОДА ОБЪЯВИЛИ СОБЫТИЕМ ЗНАЧИМЫМ, ИСТОРИЧЕСКИМ, УДОСТОИЛИ ЧЕСТВОВАНИЯ И КОНЦЕРТА В ЭРМИТАЖНОМ ТЕАТРЕ, НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ И ВЫПУСКА ПАРАДНОГО ИЗДАНИЯ.

Действительно, замечательный повод вспомнить о необычном художнике, одной из ключевых фигур в истории хореографического искусства XX века. Это при том, что созданное Лопуховым практически в репертуаре не сохранилось. По случаю, к юбилеям, вспоминаются крохи. И только единственному произведению мастера уготовано сохраниться в веках. Это Танцсимфония. Она записана авторской рукой и чудом сохранилась (Рассказ Ф.В. Лопухова: Соколов-Каминский А. Где танец музыкою венчан... Лирические заметки. СПб.: Агентство «Визит», 2002. С. 31. – *Прим.авт.*).

Вторая жизнь произведения, своим временем отвергнутого, даже ославленного, началась в 1960-е годы. Тому было несколько причин.

Хрущевская «оттепель» воочию явила нам западное театральное искусство, балет в том числе: гастрольи посыпались как из рога изобилия. Творчество Баланчина ошеломило. Наше сердце билось с ним в такт! Эта вечная мечта о совершенстве, уверенность, что оно

достижимо, настойчивость в достижении прекрасного – как это близко нашей национальной культуре! Создатель американского балета Джордж Баланчин – тогда, в начале 1920-х наш соотечественник Георгий Баланчивадзе – впитал всё это здесь, в России! Его гений взращен высшими достижениями нашего отечественного искусства, музыкального и хореографического.

Снова вспомнился Достоевский, его прозрение: «Красота спасет мир!». Да ведь у Лопухова этим же завершилась Танцсимфония! Причудливая спираль, вязь человеческих фигур в танцевальных позах, уверенно взметнулась ввысь, утверждая торжество красоты, идеала. Эту завораживающую гармонией композицию завершила танцовщица Лида Иванова: в те годы с ее именем связывали будущее нашего балетного искусства.

Баланчин – участник той далекой премьеры Танцсимфонии – жанр, открытый Лопуховым, довел до совершенства. Родился новый тип балетного спектакля, счастливо процветавший за

рубежом. В практику отечественного балетного театра он вернулся позднее. Восхищение Баланчиным этот интерес подогрело. Но главным был поворот советского хореографического искусства в сторону своей музыкальной природы, и тут опыт Лопухова и его практика оказались основополагающими.

И предложенный им жанр танцсимфонии возродился. Игорь Бельский своей «Ленинградской симфонией» (1961) дерзко обратился к музыке Д.Д. Шостаковича, к Первой части его Седьмой симфонии, и создал с начинающей молодежью – как, впрочем, в свое время и Лопухов – спектакль, хочется верить – на века, славя победную мощь нашего народа, непокорный насилию дух, любовь к Родине.

И Бельский, и Юрий Григорович, таланту которых мы обязаны расцветом отечественного балета 1960–1980-х годов, называют Ф.В. Лопухова своим Учителем, формально не учась у него; согласно вторит им Баланчин, к творчеству мастера приобщившись. Наш герой

обладал редким даром пробуждать дух творчества в остальных: творчество полыхало в нем самом, словно олимпийский огонь – эстафетой передавалось другому. И тот становился ХУДОЖНИКОМ. А ведь об этом Танцсимфония!

Вот начало действия. Оно замечательно зафиксировано Павлом Гончаровым, артистом балета и талантливым графиком одновременно (См.: Величие мироздания. Танцсимфония Федора Лопухова. Муз. Л. Бетховена [Четвертая симфония] с автोलитосилуэтами Павла Гончарова. Пб.: Издание Г.П. Любарского, 1922. Б/п. – прим.авт.). Юноша сосредоточен на собственных мыслях: творец, демиург, в воображении которого рождается новый мир. Этот мир возникает в сознании погруженного в размышления человека как образ, определенная тема – идеальная, возвышенная, поэтическая: она преобразуется, разрастается, принимает затем новые облики. Зовет дух ввысь, воспарить над обыденностью. Сверхается акт творчества. Итог материализован в облике девушки. Это – предвестье красоты, росток, которому предстоит развернуться в полной мере в последующем.

В центральной адажио (Вторая часть) образ красоты станет главным, в финале, в заключительной группе, окончательно утвердится победным итогом.

Переключка с ветхозаветным мифом рождения Евы из ребра Адама явственна. Лопухов поведал нам свою историю Сотворения мира: великого мира всеохватного торжества танца. А творец, художник? Да ведь это он сам! Танцсимфония, гимн танцу – неоспоримое свидетельство о рождении нашего героя как балетмейстера. Памятник этому событию.

Сочинение Лопухова действительно автобиографично. Карандашная запись на хореографической партитуре обретает глубокий смысл: «Кто хочет знать, что я за человек, смотри Танцсимфонию» (Личный архив автора).

Теперь о личном. Встреча с Лопуховым стала для меня в выборе профессии решающей. Сначала дипломная работа о нем, потом диссертация. Общение с Федором Васильевичем обогащало, захватывало. Его доверие ко мне росло. Последовал царский подарок: разрешение скопировать – единственному – хореографическую партитуру Танцсимфонии – бесценный материал для анализа. К моим текстам он относился серьезно: добросовестно читал, делал пометы, дополнял свои замечания возникшими позже соображениями. Мой начальный анализ одобрил, подтвердил автографом на вышедших тогда мемуарах: «На добрую и значительную память Аркадию Андреевичу Соколову в знак

же – была восторженно встречена и реализована по имевшимся у меня записям. Так началась вторая жизнь этого произведения. Интерес к нему проявила также Н.Н. Воскресенская – мастер реконструкции балетного прошлого. «Величие мироздания» было показано целиком в Японии на местной труппе (2001), имело успех: экзотическое зрелище было признано лучшей балетной постановкой года. В том же году Н.Н. Боярчиков, возглавлявший Фонд Лопухова, решил восстановить Танцсимфонию силами руководимой им труппы Малого оперного (тогда – Театра оперы и балета им. М. Мусоргского). Осуществляла это имевшая уже опыт Воскресенская – дотошно, вьедливо, на мой взгляд, успешно.

Я убедился в том, побывав на одной из заключительных репетиций. К сожалению, в связи с вопросом об авторских правах, премьера не состоялась. Следующий опыт воссоздания Симфонии (автор возобновления – Федор Лопухов мл а д ш и й , 2003. – прим.ред.) на сцене Консерватории силами труппы Долгушина также не сделали ее репертуарным спектаклем.

Можно ли все-таки это произведение Лопухова сделать репертуарным? Не уверен. А вот изучать его сочинение, уверен, стоит. Прежде всего тем, кто учится танец ставить. Исследователям, конечно, тоже. В этом убеждает такой признанный знаток как Ю.И. Слонимский, участник многих начинаний той далекой эпохи. Спустя 40 лет после премьеры Танцсимфонии, обогащенный собственным опытом и опытом мирового балета минувших десятилетий, мудрый наставник так характеризует нашего героя: «Он – поэт танца не столько даже для зрителей, сколько для деятелей советской (подставим – отечественной. – Прим. авт.) хореографии».

Творчество Лопухова, его интеллектуальный багаж по-прежнему живы. Праздник в его честь – подтверждение тому.

Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ



ИТАК, ТАНЕЦ – ШАГ БОГА, – С МУЗЫКОЙ – ЯЗЫКОМ БОГА, – ВОТ ВСЕ ЧТО НУЖНО ДЛЯ НОВОЙ ОСВОБОЖДЕННОЙ ФОРМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА, НАЗЫВАЕМОГО МНОЙ “ТАНЦСИМФОНИЯ”.

Федор Лопухов, 1922 год

благодарности понятой мной в прошлом охаянной работы по Танцсимфонии» (Личный архив автора).

Партитура его детища, скопированная с оригинала, лежала у меня и заставляла к себе возвращаться. Я не был уверен, что давние попытки разобраться в ней удались вполне. Затертая тетрадь жгла память, а после смерти Федора Васильевича – всё сильнее.

В 1986 году отмечалось 100-летие со дня рождения мастера. А почему бы не возобновить хотя бы одну часть Танцсимфонии? Такая идея, предложенная мною Н.А. Долгушину – он тогда заведовал балетмейстерской кафедрой в Петербургской консерватории и одновременно руководил балетной труппой там

ВРЕМЯ ОБМАНА

«ДОН КИХОТ» VS «ИДАЛЬГО ИЗ ЛА-МАНЧИ»



14 ОКТЯБРЯ 2022 ГОДА В МИХАЙЛОВСКОМ ТЕАТРЕ СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА «ИДАЛЬГО ИЗ ЛА МАНЧИ» В ПОСТАНОВКЕ НАЧО ДУАТО, ЗАМЕНИВШЕГО В АФИШЕ ПРЕЖНИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ «ДОН КИХОТ». НАКАНУНЕ ВЕЧЕРОМ, 13-ГО, ПРОШЛА ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ, НА КОТОРОЙ ПОБЫВАЛИ ПЕДАГОГИ И СТУДЕНТЫ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А.Я. ВАГАНОВОЙ. ИСХОДЯ ИЗ ТОГО, ЧТО СПЕКТАКЛЬ УЖЕ НА СЛЕДУЮЩИЙ ДЕНЬ ПРЕДСТАЛ ПЕРЕД ПУБЛИКОЙ, МЫ СОЧЛИ ВОЗМОЖНЫМ ОБСУДИТЬ НОВЫЙ БАЛЕТ НА ОСНОВАНИИ ПРОСМОТРЕННОЙ «ПРЕДПРЕМЬЕРЫ».

На кафедре балетоведения Академии русского балета им. А.Я. Вагановой с прошлого года действует дискуссионный клуб «Голос молодых», в котором обучающаяся балетной критике молодежь получает трибуну для высказывания в случае заметных или будоражащих общественность балетных событий. «Идальго из Ла-Манчи», безусловно, относится к последним. Обсуждение состоялось 8 ноября и заняло более полутора часов. Дуато в Петербурге отсутствовал, но на встрече присутствовала ассистентка балетмейстера Маюми Сакамото, дававшая разъяснения по возникшим вопросам к постановке.

Открыла обсуждение Елизавета Колодина, бакалавр (3 курс):

– Театр объявил, что хореограф создает «собственную версию знаменитого балета», «по-настоящему аутентичный спектакль». Будучи испанцем, Н. Дуато обещал передать в нем атмосферу Кастилии, а также превратить Дон Кихота в полноправное действующее лицо.

Впрочем, что-то сказал и сам хореограф – еще до премьеры – в интервью разным СМИ. Главный посыл его работы – «показать Испанию такой, какой ее никогда не видели на русской сцене», перенести действие на родину Дон Кихота, в Кастилию, «где нет Андалузии, как в балете Петипа». «В моем «Дон Кихоте» у девушек не будет никаких цветов в волосах, никаких кастаньет, вееров и таких сцен, где они танцуют и пьют целыми днями, бросая бокал на пол после каждого тоста. Весь этот набор стереотипов об Испании я хотел избежать». Участники обсуждения вспомнят и другие обещания хореографа, но прежде, чем перейти к са-

В многочисленных репортажах премьеры характеризуется как «новое слово в мировом балете», «грандиозное культурное событие в Санкт-Петербурге». Так ли это на самом деле?

Прежде всего, не получилось истории про благородного идальго. Н. Дуато не уделил экспозиции Дон Кихота сценического времени, не добавил в партию героя, как можно было ожидать,

мой дискуссии, отметим, что в афише театра автором новой версии балета назван Дуато («хореография и постановка»). Это не вызывало вопросов, пока никто не видел постановки. После же просмотра, вопрос авторства встал ребром, или, используя испанский образ, оказался своего рода «красной тряпкой для быка».

Ведущими круглого стола молодых балетных критиков выступили старшие коллеги – Наталия Зозулина и Игорь Ступников. Наряду с вопросами и репликами с мест, диалогами между участниками, озвучивались письменные отзывы на премьеру. В запись разговора вошли наиболее важные моменты обсуждения.

Каких-либо танцев или монологов. Его Дон Кихот – скорее, тип, а не характер. Ему очень не хватает психологизма, глубины. Почти так же пострадал и Санчо Панса. При первом появлении его едва можно отличить от горожан. После первой картины он вовсе куда-то пропадает, так что в конце балета Дон Кихот покидает сцену в одиночестве. У «Петипа-Горского» характеры Санчо Пансы

Сцена из балета «Идальго из Ла-Манчи». Дон Кихот – Марат Шемиунов.

Начо Дуато – художественный руководитель балета Михайловского театра

и Дон Кихота – яркие и выпуклые, в них выражены хитрость и добродушие слуги и душевная чуткость, отага, безрасудство рыцаря. У Дуато же образы этих героев – блеклые и стертые.

На мой взгляд, бесспорным достоинством спектакля явилось сценическое оформление Д. Чалаби. В первой сцене – это живописно-объемная декорация песочного цвета, изображающая кастильские дома на воздушном фоне. Очевидно, что художник вдохновлялся видами испанского города. По цветовой гамме эта декорация переключается с декорацией третьего акта – интерьером мавританского дворца, как будто художник переносит действие в Альгамбру. Костюмы, созданные постоянной сотрудницей Дуато А. Атаглич, также украсили балет. Они отличаются приятными на глаз цветовыми сочетаниями. Но, будучи хороши сами по себе, они с трудом позволяют различать героев между собой или выделять их из толпы, что является большим минусом для балетного спектакля.

Из оригинальной хореографии самого Начо Дуато наслаждение мне доставили танцы тореадоров в первом акте, а также удачны массовые танцы в кабачке.

Варвара Крылова, бакалавр (3 курс):

– Для меня сценография – как раз слабое место. Кажется, никто не задумывался, как костюмы будут смотреться со сцены вместе с этими декорациями. Кордебалет в платьях пастельных тонов на фоне бежево-серых стен создает впечатление не живой активной толпы, а безликой серой массы. В руки танцовщиц так и хочется раздать веера – может быть, они добавили бы красок. Гораздо ценнее вызвать у зрителя ассоциации с Испанией, чем стремиться создать аутентичную картину, обеднив во имя этого краски спектакля.

Сергей Лалетин, педагог кафедры балетоведения, балетный критик:

– Если открыть буклет, то можно прочитать, как местом действия этого балета является не Барселона, а Ла-Манча, центр Испании. Поэтому цвета, танец и пластика должны быть такими сдержанными. Мы привыкли к буйному югу, к Барселоне, где пестрят красные и оранжевые цвета, но у меня в данном случае не возникало никаких вопросов к оформлению, так как в буклете дана информация о художнике и концепции спектакля.

Игорь Ступников, доктор искусствоведения, балетный критик:

– Скажу свои два слова об оформлении. Весь балет идет в темноте, это утомляет. Так хочется яркости! Пусть Ла-Манча, пусть Барселона, но Испания у нас воспринимается солнечной и светлой, а тут декорации напоминали о временах Средневековья: прижатые к земле здания, заставляющие думать, что сейчас инквизиция повезёт кого-то в тюрьму... О костюмах заметили верно. Они все в пастельной гамме, от этого Эспада, например, теряет свой яркий выход героя толпы.

Маюми Сакамото, педагог, ассистент Н. Дуато:

– Я работала вместе с Начо, и он многое объяснял. По его словам, если брать регион Ла-Манча, то он будет сильно отличаться от декораций, представленных в Мариинском театре. Те тяготеют к южным районам (Севилья, Барселона), где родилось фламенко. Начо не нравится, когда используются слишком яркие цвета. Тот цвет, который представлен в балете, это подлинный цвет Кастилии и Ла-Манчи. В Ла-Манче – также другие танцы, более сдержанные, там нет кастаньет. В своем варианте балета Начо отказывается от пылкого фламенко. Он убрал Сегидилью. Также Дуато требовал убрать большое количество вееров. Но поскольку веер – это очень важный предмет, то для танца Мерседес он оставил его.

Наталья Зозулина, профессор кафедры балетоведения, балетный критик:

– Однако женский кордебалет в первом акте, не имея в руках вееров, имитирует размахивание веером, и для зрителей веера все равно как будто есть. Не проще ли было дать их в руки? Что касается Сегидильи, то смириться с ее потерей в первом акте очень трудно. Ведь это еще и изъятие прекрасной музыки.

Лариса Абызова, профессор кафедры балетоведения, балетный критик:

– Дуато говорит о том, что покажет нам подлинную Испанию. А я хочу, чтобы мне показали человека, который ради знакомства с подлинной Испанией ли, Индией, Турцией – неважно – идет на балет. Балет и изучение страны – разные категории. Странно, что этого не понимает хореограф. Я была в Ла-Манче. Можно ли там найти такие унылые

виды, как на сцене? При желании – конечно. Но в памяти осталось веселое место под синем небом. Там сохранились старинные мельницы – стайка белоснежных мельниц с золотистыми под солнцем крыльями – чудный, радостный вид. Как кстати они пришлись бы в «Дон Кихоте». Вместо них «демонстратор подлинной Испании» Дуато показывает нам не то вентилятор, не то беспилотник, блуждающий в черном пространстве. Типа и Горский дали образ Испании и ее народа. Дуато не дал даже зарисовки «подлинной» Испании.

Алиса Феоктистова, бакалавр (3 курс):

– После просмотра генеральной репетиции «Идадьо из Ла-Манчи» сложилось впечатление, что это был спуск по эмоциональной лестнице: предвкушение праздника в первом акте, смятение от второго и потеря интереса в третьем. На первых порах приглушенная палитра спектакля была мне близка: роман Сервантеса визуально ассоциировался у меня с песочными, пыльными цветами. Но они были бы уместной в драматическом театре. Со спецификой классического балета такие тона не соотносятся, а взаимодействие танца и сценографии формирует лицо спектакля. Если оно серое, то и впечатление от него меркнет.

В первом акте спасала четкая техника артистов. Она притягивала внимание и вовлекала в ход действия, за что стоит отдать им должное. Ярким акцентом стало появление Тореадора, вспыхнувшего, словно искра. Его характер оказался порывистым и страстным, отчего он в итоге более запомнился, нежели Дон Кихот, Санчо Панса или Базиль.

Мне показалось, что драматургическое развитие закончилось в балете в первом акте, а далее разбирать происходящее становилось все сложнее. Если в первом акте есть ощущение единого целого, то следующие картины рассыпаются на эпизоды, связь между которыми не прослеживается. В поступках героев нет предпосылок, нет мотивации. Образы Китерии и Басилио Дуато раскрывает через любовную линию, но по отдельности они никак не обрисованы. Басилио не имеет истории, указывающей на его социальное положение, хотя на этом завязан весь конфликт.

Самым показательным примером невнятицы стала метаморфоза, происшедшая с Амуром, партию которого танцевал мужчина в зеленом трико. Оказывается, это был Санчо Панса,

превратившийся в Амура в сознании Дон Кихота. Но понять, что происходит, из-за темноты второго акта было невозможно.

Е. Колодина:

– Дон Кихоту видятся чудовища, которые превращают Санчо Пансу в Амура, правда, очень похожего в зеленом трико на лягушку...

С. Лалетин:

– Несчастный амурчик, которого все называют зеленой лягушкой. Но почему? Я вижу в нем Пэка из «Сна в летнюю ночь». Это дух леса. И был ли он вообще изначально, в виде Санчо Панса? Может быть, этот персонаж – фантазия Дон Кихота? Потом же он растворяется, его нет в последнем акте. Санчо куда-то делся – то есть это все игра воображения. Мне показалось, что даже в первом акте не было никакого Санчо Пансы, а в чехарду играл просто какой-то крестьянин.

И. Ступников:

– Когда Санчо начал танцевать вариацию Амура, то сидящая рядом со мной почетная преподаватель Академии Вагановой, которая всю жизнь танцевала Амура в «Дон Кихоте», пришла в ужас, увидев мужские ноги, делающие совершенно женские па. Для меня здесь также возникла какая-то патология.

Полина Кондратова, студентка магистратуры:

– Я хотела бы заступиться за Амура. Его вариация привлекала мое внимание. В мужской версии она насыщена большим количеством прыжков. В первой части танцовщик успевает не только выполнить прыжковую комбинацию, близкую каноническому тексту, но и исполнить дополнительно *jete en tournant* по кругу. Амур практически всегда находится в полете, словно приобретает крылья, а вместе с ними легкость, резвость и неутомимость. Новый вариант вариации гармонично сочетается с образом Амура.

М. Сакамото:

– Я и все артисты сначала тоже удивились, узнав, что Амурчиком будет танцовщик, но Начо сказал, что Амур – это же на самом деле мальчик, а не девочка. Саму вариацию может станцевать только очень техничный солист, она очень трудная.

А. Феоктистова:

– На мой взгляд, то, что получилось у Дуато – наглядный пример того, что классический балет не нуждается во вмешательстве: он уже самодостаточен. Дуато сделал кальку с нашего «Дон Кихота», но попытаться подправить его в отдельных эпизодах, не улучшил, а лишь исказил проверенное десятилетиями произведение.

В. Крылова:

– Сравнение нового балета с любимой многими постановкой Петипа-Горского неизбежно. Сюжет остался неизменным. В центре – отношения Китри и Базиля (теперь Китерии и Басилио). Но все события даются очень сжато. Сокращения, во многом коснувшиеся пантомимы, привели к тому, что простой сюжет оказалось тяжело понять,



Фото – Стас Левшин

а Дон Кихот, которого нам обещали сделать полноправным героем и поставить в центр, стал еще более картонным.

Особенность постановки Дуато – пренебрежительное отношение к персонажам и драматургии. Отец Китри появляется только в первой картине, потом про него балетмейстер как будто забывает, и он так и не дает влюбленным благословения, а вместо него это делает священник, непонятно откуда взявшийся в «Кабачке». Также и Гамаш (Камачо) пропадает из поля зрения среди народа в «Кабачке». Вместе с ним исчезает и причина для притворной ярости Базиля и его театрального самоубийства. Эта сцена выглядит скромканной и странной, еще более удивляет равнодушная реакция окружающих на «смерть» и воскрешение героя.

Лучшие хореографические решения спектакля оказались при ближайшем рассмотрении номерами из балета Горского. Но если оставлять все главные танцы старого балета, то зачем его переставлять? Не стоит ли перестать мучить классическое наследие и не пытаться соревноваться с ним? Уже не говоря о том, как можно взять такое количество хореографии Петипа и Горского, поставив при этом в афише только свое имя?

С. Лалетин:

– Что такое театр? Театр – это огромный организм: художники, хореографы, пиар-служба, директор, финансовая часть, билетеры и т. д., и не всегда он работает как смазанная машина. Поэтому, например, текст про «сочную, яркую Испанию» могли запустить в СМИ смм-щики, написав то, что у них ассоциируется с Испанией, чтобы публика пришла на спектакль. Я не думаю, что господин Дуато читал этот текст. В данном случае пиар-служба ввела в заблуждение зрителей...

Н. Зозулина:

– А «хореография и постановка – Начо Дуато» на афишах и в программках тоже пишет пиар-служба? При этом мы все своими глазами видим хореографию и постановку Петипа-Горского. Я просто перечислю заимствованные танцы: в первом акте это антре Китри, танец уличной танцовщицы, танец цветочниц, адажио, вариации и кода Китри и Базиля, далее – композиция «Сна» с вариациями Повелительницы дриад и Дульцинеи, наконец, в последнем акте – весь классический блок во главе с па де де героев. Зачем понадобились Дуато эти номера из старого русского «Дон Кихота», которые ассоциируются не со «сдержанной» провинцией Ла-Манчи, а с Барселоной и Севильей с их энергией и фонтанирующим темпераментом? Разве это не нарушение принципа заявленной аутентичности? Но главное не эти эстетические противоречия, а то, что основная танцевальная начинка балета «Идадьго из Ла-Манчи» не принадлежит Начо Дуато, имя которого ей приписано. Каким образом театр и постановщик могли на это пойти? Мы знаем, как западные фонды относятся к «священным текстам» своих балетмейстеров, мог ли там кто-то выпустить хореографию Баланчина,

Роббинса, Аштона, да даже самого Дуато под чужим именем? Это просто немислимо! Каким же образом Дуато в России себе это позволил? Или почему ему это позволили? Михайловскому театру плевать на наше классическое наследие, его легко можно отдать под чужое имя?

С. Лалетин:

– Я разделяю ваш священный гнев, безусловно, но, думаю, что в этом нет воли Дуато, это все-таки служба некая.

Н. Зозулина:

– То есть сам постановщик не в курсе, как он значится на афише? Вы всерьез верите в то, что хореограф с Запада, где вся жизнь построена на контрактах и договорах, позволил без собственного ведома безвозвратно испортить ему профессиональную репутацию, превратив в элементарного плагиатора? Я думаю, что вопрос тут, прежде всего, в деньгах – ведь авторская работа и редакторская работа оплачиваются по-разному. Но как быть с обманом зрителей, большая часть которых примет указание в программке за чистую монету?

Л. Абызова:

– Я полностью солидарна с коллегами, считающими недопустимым присвоение чужой хореографии и сценария. Среди этих коллег оказался и незабвенный Федор Васильевич Лопухов, писавший в «Хореографических открытиях»: «Заимствование становится плагиатом, если прием использован без понимания его смысла и выдается при этом за собственный». Создается впечатление, что Лопухов волшебным образом очутился вместе с нами на спектакле Дуато и вынес ему самый доказательный приговор.

Карина Козлова,

преподаватель кафедры

балетоведения, балетный критик:

– С 2013 года Дуато не поставил в Михайловском театре ни одной оригинальной постановки. И здесь возникает большой вопрос к руководству, которое не предоставляет ему творческой свободы в качестве художественного руководителя балета, а навязывает свои планы. В итоге Дуато вынужден ставить редакции классических балетов, к которым он имеет весьма отдаленное отношение, поскольку воспитывался в совершенно другой хореографической эстетике. Надеюсь, ему еще выпадет возможность поставить полностью авторскую работу.

С. Лалетин:

– Позволю себе продолжить обсуждение самой премьеры «Идальго из Ла-Манчи». Мы все читали роман Сервантеса «Дон Кихот». Я ожидал, когда слышал рекламу будущей постановки, что уважаемый балетмейстер возьмет какую-то совершенно другую историю из огромной книги, например, про Люсинду, Доротею, Фернандо, Карденио... У них тоже есть любовная история: Фернандо отбивает Доротею у Карденио, а его невеста Люсинда печалится. Вот этого я ожидал. Но, к сожалению, этого не случилось. «Дон Кихот» Начо Дуато – это балет наших обманутых ожиданий. Его нужно было бы назвать «Хитроумный идальго Начо Дуато из Валенсии». Хитро так сделано – мы пришли и увидели просто балет Петипа-Горского-Анисимовой-Бельского с его самыми ударными номерами, быющими на успех, ну и рядом с ним немножко хореографии маэстро. Начо Дуато – мастер одноактных балетных спектаклей. Не все балетмейстеры могут владеть крупной формой, очень сложно поставить большой балетный спектакль. Дуато взялся за «Дон Кихот» с логикой своих прежних постановок. Он его динамизировал, и, к сожалению, ушла драматургия. Вот эта логическая нить, она, к сожалению, растворилась. И получилось так, что балет выглядит как клип. Мы знаем балет, мы его смотрели, и наш глаз цепляется за привычные картинки. Хорошо бы спросить людей, которые никогда не видели «Дон Кихота» – что они скажут. Поймут ли они сюжет – большой вопрос. Где логика? Вот все персонажи перешли с улицы в этот кабачок и всё, сюжет там разрешился; потом Дон Кихот уходит из города в поля, к цыганам, в лес, а потом появляется во дворце – каким образом? Ему что позвонили, сказали: «Дорогой друг, вернитесь, пожалуйста, в город, мы тут празднуем свадьбу, сняли для этого шикарный дворец, пошили всем замечательные дорогие костюмы, вложили кучу денег, только вас не хватает»? А как с цыганским табором? Какая-то группа цыган заночевала в поле. Проходил мимо Дон Кихот, и из чувства какого-то расового неприятия он на них набросился и всех разогнал. Так это смотрится. Вот это очень грустно, потому что остаются вопросы после просмотра спектакля именно к логическому построению. Танцы замечательные, но вот логика... Все-таки это серьезный балет, он предполагает некую логическую завершенность.

И. Ступников:

– Я рад, что все выступающие так подробно, в деталях, сумели проанализировать спектакль, сравнить, что они видели и как должно было бы быть. Я начну с «Ромео и Джульетты» Начо Дуато. Это его интересный законченный спектакль. Он его создал, он так увидел, так сделал. И если бы точно так же он относился к классическому наследию, это было бы замечательно. Но что я вижу в «Идальго из Ла-Манчи»? Массовое заимствование Петипа-Горского! В первом акте один к одному: цветочницы с выходом, серединой, кодой...

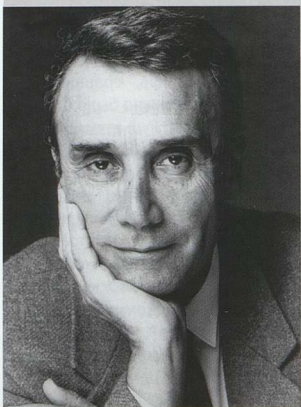
Что меня особенно удивило, так это появление Санчо Панса – тоненького как карандашик. Когда он вступал в действие вместе с толпой, то хотелось воскликнуть: «Да пожалейте мальчика! За что вы накинулись на него? Вы же просто его сломаете!». То есть драматургия образа совершенно снята. Главные герои встречаются в первом акте чрезвычайно странно. Они почему-то становились друг напротив друга и показывали то ли искусство отдельных движений, то ли искусство отдельных движений, то ли между ними шел какой-то спор. Во всяком случае, как появление влюбленных такое решение не воспринималось.

Цыганский табор произвел на меня впечатление сумятицы – кто, откуда, зачем? Я услышал, когда кончился Минкус и появился Желобинский. Я очень хорошо помню замечательный номер Голейзовского. У Дуато он другой, но получилась какая-то невнятная смесь всего. Сцена потеряла и аромат, и прелесть, и экзотику.

Последний акт... Счастливы те, кто понял его. Когда вдруг появляется крупная фигура Марата Шеминунова в роскошном черном одеянии, то первые мысли такие: «Это прием у Герцога, значит это мажордом. Или нет, это Дон Кихот? Но какой же это Дон Кихот? Он так преобразился?»

Заключая, хочу сказать свое личное впечатление. Для меня – человека, который писал почти обо всех спектаклях в Михайловском театре, в том числе о Начо Дуато – для нашей прессы и для Англии, – этот спектакль был оскорбительным. Мне показалось, что пришел человек, решил: «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Щелкунчика» я уже испортил, возьму теперь то, что осталось – «Дон Кихота», и сделаю, как хочу. Смотрите, петербуржцы, и полюбите удовольствие». Но, думается, это работает далеко не со всеми.

*Материал подготовила
Наталья Зозулина*



ПЬЕР ЛАКОТТ САМЫЙ РУССКИЙ ИЗ ФРАНЦУЗОВ XX ВЕКА

ПЕЧАЛЬНОЕ ИЗВЕСТИЕ ПРИШЛО ИЗ ПАРИЖА 10 АПРЕЛЯ 2023 ГОДА – НА 92-М ГОДУ ЖИЗНИ ССОНЧАЛСЯ ИЗВЕСТНЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ХОРЕОГРАФ ПЬЕР ЛАКОТТ. ОН НАДЕЯЛСЯ ПРИЕХАТЬ В МОСКВУ В ИЮНЕ, ЧТОБЫ ПРИНЯТЬ УЧАСТИЕ В ВОЗОБНОВЛЕНИИ СВОЕГО БАЛЕТА «МАРКО СПАДА» НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА, НО НЕ СЛУЧИЛОСЬ...



Лакотт принадлежал к легендарному поколению танцовщиков и хореографов, которые начинали свой путь в послевоенной Франции. Юные дарования – Морис Бежар, Ролан Пети, Пьер Лакотт – пересекались в одних и тех же студиях, совершенствовали мастерство танца на уроках русских балерин-иммигранток. Лакотт пришел в кордебалет Оперы в 14 лет, к 19 годам уже танцевал премьерские партии. Еще до того, как создать труппу «Балет Эйфелевой башни» в 1955, он осуществил смелый проект на телевидении. 22-летний молодой человек договорился с самим королем джаза Сиднеем Беше, что тот напишет для его фильма-балета новую композицию. В 1954 он выпускает балет про лунатика «Ночь-волшебница» для бельгийского телевидения. Фильм удостоивается премии, успех кружит голову начинающему хореографу и в 1955 он покидает Парижскую Оперу. 1960-е годы проходят для Лакотта под знаком работы в балетной компании «Музыкальная молодежь Франции», где он встречает танцовщиков Гилен Тесмар и Михаэля Денара. Они танцуют во всех оригинальных постановках Лакотта, но хореограф чувствует, что уникальная своими данными и «нездешней» романтической фактурой Тесмар заслуживает чего-то большего. Лакотт вспоминает свои юношеские увлечения балетной стариной и беседы с Любовью Егоровой, которая танцевала с Христианом Иогансоном, последним партнером Марии Тальони. В его голове рождается проект реконструкции тальониевской «Сильфиды» для Тесмар, который он надеется явить миру как настоящее чудо, поэтому готовит его для показа по телевидению полностью самостоятельно. Лакоттовская «Сильфида» завоевала сердца

миллионов зрителей, и в 1971 году после телепремьеры спектакль вошел в репертуар Парижской Оперы. Балет много раз возобновлялся в Париже и ставился в других странах. В 1979-м он перенес свою «Сильфиду» на сцену Новосибирского театра оперы и балета. В том же 1979-м Кировский (ныне Мариинский) театр представил «Вечер старинной хореографии» из реконструированных Лакоттом фрагментов забытых балетов. В 2011 «Сильфида» появится в Москве, в МАМТе. После «Сильфиды» Лакотт поставил балеты: «Коппелия» (1973), «Лебединое озеро» (1976), «Дева Дуная» (1978), «Жизель» (1978), «Марко Спада» (1981), «Натали, или швейцарская молочница» для Екатерины Максимовой (Балет Касаткиной и Василёва, 1981), «Жар-птица» (1991), «Тень» и «Гитана» (1993), «Озеро фей» (1995), «Видение розы» (1997), «Дочь фараона» (Большой театр, 2000), «Щелкунчик» (2000), «Пахита» (2001), «Унди-на» (Мариинский театр, 2006) и др. Его последним творением стал балет «Красное и черное», поставленный в Парижской Опере в 2021 году после выхода из эпидемии.

Лакотта не смущали никакие санкции против России. Он искренне любил русский балет и всегда с удовольствием приезжал в Россию на постановки. Более 20-ти лет в репертуаре Большого театра значится поставленный им по приглашению Владимира Васильева в 2000 году балет «Дочь фараона», а в июне этого года должен возродиться «Марко Спада», поставленный им в Большом в 2013.

Для редакции нашего журнала большая память встречи с Пьером Лакоттом во время подготовки балета «Дочь фараона» в Большом театре. Он рассказывал, как нашёл женскую вариацию и ещё одну не полную от носителя, исполнивших этот балет. Это подсказало ему стиль и позволило начать работу. Для любого профессионального коллектива классического балета очень важно для чистоты школы танца иметь в репертуаре развёрнутые композиции, вариации и дуэты, и тогда, выходя на сцену, артисты с тонкостью передают стиль хореографии – считал Пьер Лакотт, насыщая свои очень авторского художественного вкуса балеты всем богатством и красотой прекрасной классики. Хореограф-поэт, которым он был и останется в жизни балетных театров мира.

Вверху: Пьер Лакотт, Екатерина Максимова и Станислав Исаев на репетиции «Натали, или Швейцарская молочница». Московский классический балет под руководством Н. Касаткиной и В. Василёва, 1980.

Справа: «Марко Спада». Анжела – Ольга Смирнова. Большой театр, 2013



АНДРЕЙ ПЕТРОВ

ЯРКОЕ ИМЯ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

23 АПРЕЛЯ УМЕР АНДРЕЙ БОРИСОВИЧ ПЕТРОВ – ОСНОВАТЕЛЬ И БЕССМЕРНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ – ГЛАВНЫЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР ТЕАТРА «КРЕМЛЁВСКИЙ БАЛЕТ», НАРОДНЫЙ АРТИСТ РОССИИ, ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ, СЕКРЕТАРЬ СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИИ, ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИССИИ ПО ХОРЕОГРАФИИ СТД РОССИИ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ХОРЕОГРАФИИ И БАЛЕТОВЕДЕНИЯ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ. АНДРЕЙ БОРИСОВИЧ – НАШ ЛАУРЕАТ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА» – 1999 В НОМИНАЦИИ «РЫЦАРЬ ТАНЦА» И ЧЛЕН ТВОРЧЕСКОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ». ЕМУ БЫЛО 77 ЛЕТ.

Андрей Петров родился в семье актрисы Московского театра «Ромэн» Ольги Петровой и танцовщика Большого театра Бориса Холфина – представителя знаменитой балетной династии Холфиных. В 1965 он окончил Московское хореографическое училище и поступил в труппу Большого театра, где танцевал до 1986. Танцовщик яркой индивидуальности, он исполнял ведущие характерные и игровые партии в классических и современных балетах: Индийская кукла («Щелкунчик»), Гамаш, Джига («Дон Кихот»), Кот в сапогах, Крестьянский танец, Каталябют («Спящая красавица»), Мазурка и Краковяк («Бахчисарайский фонтан»), Боярин («Иван Грозный»), Подгулявший нэпман («Золотой век»), Фокусник («Петрушка») и другие. Всего – 37 партий.

С 1977, по окончании ГИТИСа имени А.В. Луначарского, пробует себя, как балетмейстер-постановщик. Продолжая танцевать в Большом, в течение 2-х лет проходит стажировку у Ю. Григоровича, ставит на сцене ГАБТа балеты: «Калина красная» на муз. Е. Светланова, «Деревянный принц» Б. Бартока, «Рыцарь печального образа» на муз. Р. Штрауса, «Эскизы» на муз. А. Шнитке, танцы в опере «Фигения в Авлиде» К.В. Глюка. Кроме того, является соавтором режиссера Б.А. Покровского в создании оперы-балета «Млада» Н.А. Римского-Корсакова и др. Также ставит балетные спектакли на других сценах России и за рубежом. В 1990 создает авторский театр «Кремлёвский балет». За короткое время коллектив завоевывает авторитет и международное признание. Постоянной площадкой театра стала сцена Государственного Кремлёвского дворца, где Андрей Петров более чем за 30 лет поставил 19 оригинальных балетов на сюжеты известных литературных произведений и классику в собственных редакциях: «Руслан и Людмила» на муз. Глинки – Агафонникова (1992), «Щелкунчик» Чайковского (1993), «Наполеон Бонапарт» Хренникова (1995), «Зевс» Араписа (1996), «Лебединое озеро» Чайковского (1997), «Невский проспект» на муз. Шостаковича – Шнитке (1997), «Том Соьер»

Овсянникова (1998), «Фантастическая симфония» на муз. Берлиоза (2000), «Коппелия» Делиба с фрагментами музыки Гофмана (2001), «Катя и Принц Сиам» Овсянникова (2003), «Жизель» Адана (2003), «Спящая красавица» Чайковского (2005), «Эсмеральда» Пуни – Дриго (2006), «Фигаро» на муз. Россини и Моцарта (2008), «Снегурочка» на муз. Чайковского (2009), «Тысяча и одна ночь» Амирова (2010), «Волшебная флейта» на муз. Моцарта (2014), «Аленький цветочек» (2018), «Продавец игрушек» Шелыгина (2022). С 1990 «Кремлёвский балет» провел свыше 100 гастрольных поездок в 30 странах мира. С первых дней основания коллектива и до последнего дня своей жизни ведущим педагогом-репетитором театра была выдающаяся Екатерина Максимова.

В 2005 Петров стал одним из художественных руководителей проекта «Русские сезоны XXI века» наряду с народным артистом России Андрисом Лиелой. Андрей Петров успешно совмещал творческую деятельность в театре с преподавательской работой в МГАХ. Он был председателем Оргкомитета Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве, председателем жюри Всероссийского конкурса артистов балета имени Г.С. Улановой, членом жюри многих престижных балетных конкурсов и фестивалей.

Андрей Петров рыцарски служил балетному искусству во всех его ипостасях.

Можно быть хорошим танцовщиком. И он им стал.

Можно быть продуктивным хореографом. И он им стал.

Можно быть мудрым руководителем. И это стало более чем 30-летним фактом.

Но далеко не всем дано быть личностью. Андрей Борисович Петров – личность, личность творческая, яркая. И именно это определило его жизненный путь, позволило создать свой авторский театр и не где-нибудь, а в центре Москвы, в Кремлёвском дворце. И именно поэтому он стал секретарём Союза театральных деятелей России и взял на себя ответственность за Российскую хореографию; и, как заведующий кафедрой балетоведения МГАХ, стал воспитывать будущее отечественного балета. С его именем связано уважение, престиж, гордость за отечественное искусство – и награды подтверждают его заслуги.

Рыцарь Балета – главное качество его человеческой сущности. В страницы истории отечественного искусства по праву вписано его имя и творческое наследие. А для тех, кто с ним общался, он был внимательным и чутким человеком, другом, коллегой, наставником, обязательным и ответственным партнёром. И таким останется в памяти.

С первых лет существования журнала «Балет» Андрей Борисович – член его Редакционной коллегии и Творческого совета. Это позволяло нам чувствовать его поддержку, советы, оценки.

Когда уходят такие люди, остаётся пустота. Их не кем заметить. Но в сердцах людей, в их памяти навсегда сохранится его светлый образ.

С Екатериной Максимовой в репетиционном зале ЦКД, 1990-е.



ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ КОЛЛЕКТИВЫ РОССИИ

ЧАСТЬ III: ПЕРМЬ, ЧЕЛЯБИНСК, НОВОСИБИРСК, КРАСНОЯРСК

Продолжение, начало в №№ 1 [237] 2023; 2 [238] 2023



Новосибирский театр оперы и балета

ОТ СТОЛИЧНЫХ ТЕАТРОВ И ИХ ФИЛИАЛОВ, ПРО КОТОРЫЕ МЫ РАССКАЗАЛИ В ПРЕДЫДУЩИХ ДВУХ ВЫПУСКАХ, ПЕРЕХОДИМ К РЕГИОНАЛЬНЫМ В ГОРОДАХ-МИЛЛИОННИКАХ. И НАЧНЁМ С ПРЕДУРАЛЬЯ, ЗАТЕМ – ЮЖНЫЙ УРАЛ И СИБИРЬ.

ПЕРМЬ

Город на востоке европейской части России – крупный многоотраслевой промышленный, научный и культурный центр Урала с населением более 1 000 000 человек. В Перми располагаются два театра с балетными труппами: основной – академический театр оперы и – балета и муниципальный.



Пермский государственный академический театр оперы и балета имени П.И. Чайковского.

Свою историю ведёт с 7 декабря (24 ноября по старому стилю) 1870 года, открылся оперой М.И. Глинки «Жизнь за царя», располагался в деревянном здании, построенном в 1864 году. В 1874-м его разбирают, чтобы на том же месте возвести новый каменный театр. Современное здание театра в стиле позднего русского классицизма с залом, рассчитанным на 900 зрительских мест, по проекту

Р. Карвовского (и его соавтора В. Попатенко) – архитектора также и фамильного дома Дягилевых – открыт после реконструкции в 1878 году, хотя не всё еще было доделано – отделочные работы продолжались до 1880 года. В репертуаре театра оперные спектакли чередовались с драматическими, а вот балет появился значительно позже, уже при Советской власти. 2 февраля 1926 года – день рождения

Пермского балета. В этот день состоялась премьера балета «Жизель» Адана в исполнении учащихся местной хореографической студии. Спектакль подготовил солист ГАБТа СССР Б. Щербинин. В 1931 году театр получает официальное название «театр оперы и балета». На пермской сцене впервые поставлен балет «Лебединое озеро» П. Чайковского под руководством балетмейстера О. Чаплыгиной – выпускницы студии М. Мордкина. В балетную труппу приходят выпускники Московской балетной школы. В годы войны (1941–1945)

сцену уступили эвакуированной Маринке, на которой выступали Г. Уланова, К. Сергеев, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, Ф. Балабина, А. Шелест, С. Каплан и другие. В Молотове, как тогда называлась Пермь, в 1942 году А. Хачатурян пишет балет «Гаянэ», премьера которого прошла там же в декабре, а в 1943 году С. Прокофьев завершает балет «Золушка». В 1957 году началась генеральная реконструкция здания, в результате которой зал увеличился до 1 020 мест, а в 2024 планируют открыть Новую сцену с залом на 2 500 зрителей.

С 1988 года театр проводит Международный открытый балетный конкурс «Арабеск» имени Е. Максимовой, а также является инициатором первого Дзгилевского фестиваля. В составе балетной труппы 88 артистов, которые участвуют в 41 спектакле. В репертуаре преобладает классика, но есть и Баланчин, и Форсайт, и работы отечественных хореографов. С 2020 года руководством балетной труппой осуществляет танцовщик и хореограф, солист балета Мариинского театра Антон Пимонов.



Балет Евгения Панфилова – театр современной хореографии. Родился во

времена СССР, а корнями уходит в 1979 год, когда Евгений Алексеевич создал в городе театр пластического танца «Импульс». Меняя ещё несколько названий, в 1994 году коллектив получил нынешнее имя, а вот государственным театр стал только в 2000, всего за два года до тра-

гической гибели основателя, духовного вдохновителя и одного из первооткрывателей современной хореографии у нас в стране. Упавшее знамя поднял Сергей Райник, правая рука Панфилова на тот момент, который, трепетно относясь к наследию мастера, умело дополняет репертуар и своими работами, и приглашает других хореографов. В афише более 20 постановок, в основном – одноактники. В труппе 22 артиста. За все свои годы существования театр не имел своей площадки. Дол-

гие годы репетиционной базой служил «Дворец молодежи» Перми. В 2019 году началось строительство собственного здания и сцены театра. В этом году должно случиться знаковое для театра событие – появится своё здание с залом на 130 мест! А пока труппа много гастролирует, в родном же городе выступает на самых престижных театрально-концертных площадках.

ЧЕЛЯБИНСК

Один из крупнейших промышленных городов-миллионников – почти 1 200 000 человек. Челябинск – второй по величине культурный, экономический, деловой и политический центр Урала, расположенный в азиатской части России на восточном склоне Уральских гор – на геологической границе Урала и Сибири, – имеет неофициальное почётное название «Ворота в Сибирь». В Челябинске, как и в Перми, очень похожая ситуация с театрами – их также два, и они схожих форматов.



Челябинский государственный академический театр оперы и балета имени М.И. Глинки.

Театр со сложной судьбой: планировали открыть 7 ноября 1941 года, но начавшаяся война внесла свои коррективы и в уже готовое здание въехал эвакуированный из Москвы оборонный завод. После масштабной послевоенной реконструкции (сцена и оркестровая яма были залиты бетоном), кото-

рая продолжалась до 1955 года, театр распахнул свои двери зрителям 29 сентября 1956 года. Первый театральный сезон открыли оперой А. Бородина «Князь Игорь». Балетную труппу полностью сформировали из выпускников Вагановки – Ленинградского хореографического училища. В настоящее время в составе балетной труппы театра: народная артистка России Т. Предеина, заслуженные артисты России С. Тараторин и А. Цвариани, артисты – лауреаты Международных конкурсов. Всего – 66 артистов, которые заняты в 16 спектаклях, преимущественно – золотое насле-

дие классического балета. В 1980–1983 гг. была проведена вторая реконструкция здания, в результате которой оно обрело современный вид. Вместимость зрительного зала составила 894 места. С 2002 года в театре ежегодно проводится Международный фестиваль балета «В честь Екатерины Максимовой». Руководит балетом народный артист России Юрий Клевцов, сначала (с 2011 по 2016 г.) как главный балетмейстер, с 2017 – художественный руководитель балета.



Челябинский театр современного танца.

Официально театр основан в 1992 году при поддержке администрации города, но свою историю

ведёт с 1978, когда Владимир Пона создал при Политехническом институте студенческий ансамбль хореографических миниатюр «Движение», на базе которого в 1992 году учредили муниципальный

танцтеатр «Русский вариант», а через 5 лет (в 1997) театр получил сегодняшнее имя. Основатель и первый худрук коллектива – хореограф Владимир Романович Пона возглавлял театр до конца

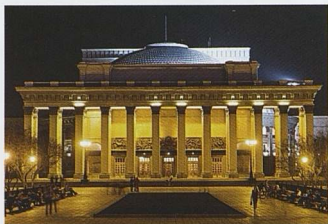
своих дней в 2021 году. В составе труппы 21 танцовщик, 13 из них – хореографы, которые создают собственные спектакли. Художественный руководитель театра – Ольга Пона. За годы существования создано 90 спектаклей. В афише текущего

сезона 25 названий. Театр базируется в Доме культуры местного завода металлоконструкций, но там сцены нет, так что выступает коллектив на разных площадках и много гастролирует не только по России, но и за рубежом, побывав в 23

странах мира. Труппа постоянно участвует в российских, зарубежных фестивалях современного танца. Дважды работы театра становились лауреатами «Золотой маски» в главной конкурсной номинации «лучший спектакль современного танца».

НОВОСИБИРСК

Третий по численности населения (после Москвы и Санкт-Петербурга) город России – 1 633 595 человек. Новосибирск – самый большой город в Азиатской части России (за ним следуют Екатеринбург и Челябинск), является крупнейшим торговым, деловым, культурным, образовательным и научным центром Сибири. В Новосибирске единственный музыкальный театр с балетной труппой. Он же – главное культурное развлечение жителей и гостей Новосибирска.



Новосибирский государственный академический театр оперы и балета.

Открытие театра состоялось через три дня после окончания Великой Отечественной войны – 12 мая 1945 года, хотя к строительству амбициозного здания

приступили ещё в начале тридцатых. Уже через 10 лет состоялись первые гастроли на сцене Большого, а в 1957 и первые зарубежные – в Китае. В 1963 году театр обрёл приставку «Академический», а для балетной труппы 60–70-е годы стали периодом становления – как раз в это время начинал свой путь балетмейстер Олег Виноградов. В 90-е НОВАТ вышел на международный уровень и осуществил ряд

постановок совместно с зарубежными театрами, продолжив эту практику и в XXI веке. Театр располагает двумя сценами, но балет идёт только на Большой, вмещающей 1449 зрителей. Сегодня в репертуаре театра представлено 22 спектакля, преобладает немеркнущая классика. В труппе – 114 артистов. С октября 2021 года её возглавляет Леонид Сарафанов, занимающий должность руководитель балета.

КРАСНОЯРСК

Самый восточный город-миллионер в России – 1 187 771 человек, неофициально именуемый столицей Сибири. Красноярск – крупнейший из старинных городов Сибири и крупнейший экономический, образовательный и культурный центр Восточной Сибири. Как и Новосибирск, он располагает единственным музыкальным театром с балетной труппой.



Красноярский государственный театр оперы и балета имени Д.А. Хворостовского.

Основан в 1976 году. Здание было построено в 1966–76 годах и изначально предназначалось для театра музыкальной комедии, но в начале 70-х было принято решение об открытии в городе театра оперы

и балета. Первый театральный сезон открыли 20 декабря 1978 года. В тот день в городе на Енисее представили оперу А. Бородина «Князь Игорь», а на следующий день – балет П. Чайковского «Лебединое озеро». В первый же сезон поставили «Жизель» А. Адана и несколько одноактников, среди которых «Кармен-сюита» Ж. Бизе-Р. Шедрина и «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича. С тех пор репертуар театра постоянно пополнялся, а всего, с момента открытия, на

сцене прошли 73 балетные премьеры. В этом сезоне в афише театра 33 постановки, по большей части – классика, но есть и работы современных хореографов. Зрительный зал театра рассчитан на 836 мест. В составе балетной труппы 74 артиста. 16 лет возглавлял не только балет, но и осуществлял художественное руководство театром заслуженный артист России Сергей Бобров, оставивший свой пост 1 октября 2022 г. С тех пор должность пока вакантна.

Кирилл БУЗАНОВ
Продолжение следует...

СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ КАТЕГОРИИ КИТАЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ И ЭСТЕТИКИ В ПОСТАНОВКЕ ЛИН ХВАЙ-МИНА «ЛУННАЯ ВОДА»

MEANING-FORMING CATEGORIES OF CHINESE PHILOSOPHY AND AESTHETICS IN THE PERFORMANCE OF LIN HWAI-MIN «MOON WATER»

Коротко об авторе:

ФИЛАТОВА ЛЮБОВЬ НИКОЛАЕВНА – аспирант Московской государственной академии хореографии.
e-mail: bal-kost@yandex.ru

About the author:

FILATOVA LYUBOV NIKOLAEVNA – Postgraduate student of the Moscow State Academy of Choreography.
e-mail: bal-kost@yandex.ru

Краткая аннотация на статью:

В статье рассмотрены категории китайской философии и эстетики, являющиеся смыслообразующим началом для постановки Лин Хвай-мина «Лунная вода» и создания самого главного образа в китайской культуре, метафоры *ци* и *дао*, образа воды.

Summary of article:

The article examines the categories of Chinese philosophy and aesthetics, which are the semantic basis for the production of Lin Hwai-min "Moon Water" and the creation of the most important image in Chinese culture, the metaphor of *qi* and *tao*, the image of water.

Ключевые слова:

Лин Хвай-мин, «Лунная вода», И.-С. Бах, Сюн Вэй, Cloud Gate Dance Theater, тай ци, инь-ян, ци, дао

Key words:

Lin Hwai-min, «Moon Water», I.-S. Bach, Hsiung Wei, Cloud Gate Dance Theater, tai chi, yin-yang, qi, tao.

В Китае на протяжении всей истории его развития, начиная с возникновения государственности в эпоху первой династии Ся (XXI-XVI вв. до н.э.) и Шан/Инь (XVI-XII/XI вв. до н.э.) и по сей день, доминантой и высшей ценностью являлась философия, которая пронизывала все сферы жизнедеятельности общества и представляла собой знание, возвышающее разум до сверхнравственного.

Китайская философия представляла собой «единый идеологический комплекс, сочетавший в себе признаки философии, науки, религии и искусства», где господствовал натурализм, «преобладала тенденция к полному погружению мифологем в историческую конкретику», существовала тесная связь с литературной мыслью, и место формальной логики занимала нумерология – как стройная система «символических форм, отражающих универсальные количественные и структурные закономерности мироздания» [2].

Эстетическое отражение мира, связанное с художественным мироощущением, и пониманием сферы искусства как всеобъемлющей, всепроникающей – важнейшее свойство китайской культуры в целом. Так, синолог В.В. Малявин пишет: «Главный вопрос китайской традиции – какое отношение человека к миру, как «используются» вещи? <...> не идеи, а отношение к идеям, не образ жизни, а способ отношения к жизни, самое качество переживания» [3, с.10]. Человек, принимая всё как данность, при этом выделяя какое-нибудь важное свойство, су-

щественный образ, видоизменяя его, тем самым открывается для творчества и создает искусство. Так, Лин Хвай-мин – тайваньский хореограф и основатель первой на острове компании современного танца «Юньмэн», известной во всем мире как Cloud Gate Dance Theater, сосредотачивается в своем творчестве на китайской философии, эстетике и боевых искусствах, которые являются «важным каналом трансляции традиционных культурных и духовных ценностей, обычаев и норм поведения, <...> своеобразной формой живой исторической памяти китайского народа, слепком его культуры» [1, с. 430].

Находясь в поиске новых форм, Лин Хвай-мин обращается к потенциалу китайских боевых искусств и в 1996 году приглашает для работы со своими танцовщиками мастера боевых искусств Сюн Вэй. Первым итогом следовавшей двухлетней работы явился спектакль «Шуйюэ» (shuǐyuè, 水月), то есть «Лунная вода» на музыку шести сюит И.-С. Баха для виолончели соло, премьера которой состоялась 18 ноября 1998 года в Национальном театре Тайбэя.

Лин Хвай-мин создает образ воды и луны, отраженной в воде, настраивающий на атмосферу философского размышления, призрачности, иллюзорности бытия. Здесь реализуется философия тайци, основанная на даосской концепции воды, согласно которой все должно течь и все изменчиво. Текучесть и изменчивость воплощены в музыке И.-С. Баха, имя которого в переводе с немецкого языка означает «ручей».

Хореография «Лунной воды» построена на методе *тайци даоинь*, который разработал мастер боевых искусств Сюн Вэй в 1970-ых годах, взяв за основу три стиля *тайцицюань* (Чэнь, Ян, Хао). *Тайцицюань* (буквально: Кулак Великого предела) – это боевое искусство и одновременно практика духовного совершенствования, основанная на философии *тайци*.

Тайци (т.е. Великий предел) в космологическом смысле – это разделение первичной цельности бытия Беспредельного (*уци*), где в безграничности существует пнеума *ци*: на силу земли *Инь* и силу неба *Ян*, и их последующий круговорот, являющий изначальную силу вселенского дыхания (*юань ци*) и все многообразие мироздания.

Для базовой подготовки тела и разума к практике *тайцицюань* первоначально предназначался *тайци даоинь*, впервые ставший технической основой и средством выразительности в хореографии «Лунной воды». *Тайци даоинь* – это одна из форм *цигун* в движении, где связь между внешним проявлением в физических телодвижениях тока *ци* по меридианам организма и внутренней работой с *ци* и дыханием – позволяет восстановить утраченную память естественных движений, осуществляющихся на инстинктивном уровне, освободить тело от диктата ума и, как следствие, его результатов в виде непроходимых перенапряженных зажатых участков.

Необходимым условием и целью *тайцицюань* и разработанного на его основе

тайцзи даоинь Сюн Вэя является достижение баланса между парами противоположных качеств. Это поиск срединной точки между *инь-ян*, которая, однако, не является раз и навсегда установленной.

Согласуясь с философией *тайцзи*, Лин Хвай-мин использует тела своих танцовщиков как инструмент для интеграции противоположностей *инь-ян*, то есть нахождения баланса между ними, центрирования, приведения в единство, чтобы позволить силе дыхания через движения тела питать энергией *ци* и самих исполнителей, и спектакль, который они создают «здесь и сейчас», и зрителя. Дыхание заключено в сжатии – расширении, в его фазах предстает весь мир. «Суть танца – это жизнь, дыхание»¹, – сказал хореограф, визуализируя в танце музыку И.-С. Баха, в каждой фразе которой заключены переходы от вдоха с нарастающей динамикой через точку золотого сечения к выдоху со снижением и спадом напряжения [6].

Танцовщики достигают бесконечно медленного движения, благодаря владению основополагающими принципами практики *тайцзи*, такими как достижение состояния покоя в сердце, принцип мягкого отпуска напряжения (*sōng róu*, 鬆柔) и принцип чередования медленного (*màn*, 慢) и быстрого (*kuài*, 快). Они гибко и непрерывно управляют потоком *ци* и в соло, и в дуэтах, и в массовых сценах. Волнообразная траектория изменений в их телах, когда *инь* переходит в *ян* и обратно, отражает принцип покоя в движении и движения в покое, что значит быть спокойным, как гора, и двигаться, как река.

Соединение покоя (*цзин*) и движения (*дун*) дает путь (*дао*). *Дао* порождает все вещи и явления мира, пребывает в его сокровенной глубине, но остается непроявленным и невидимым. *Тайцзи* отражает структурный, а *дао* – процессуальный аспект бытия. При этом «Великий предел не пустой, а скорее *ци* в состоянии непрерывности» [4, с. 43].

Концентрация и рассеивание *ци* осуществляется через пробуждение гармоничной связи между человеком (*жэнь*), небом (*тянь*) и землей (*ди*). Небо и земля предстают в качестве крайних фаз рассеивания и концентрации *ци*. Танцовщики Лин Хвай-мина, реализуя эту связь, пропускают через свое тело, как через воронку, энергию *ци* от Неба и от Земли. Это делает их укоренёнными, устойчивыми и позволяет с легкостью исполнять технические трудности в соответствии с принципом естественности (*цижэнь*) и передавать различные стадии покоящейся энергии воды. Работа с *ци*, с бесконечностью ее превращений, являет естественную красоту, утонченность, созвучную природе.

Вода – мягкая и уступчивая, не подающаяся сжатию и способная смести все на своем пути, таящая в своей стихии *инь* силу *ян*, – представлена в хореографии Лин Хвай-мина как своего рода исследование отдельных её состояний (покоя, силы, чистоты и трансформации) и качеств (расширения, наполнения и последующего вовлечения в сферу расширения).

Соотносить свои движения с потоком воды – означает способность быть открытым для собственного опыта трансформации *ци* и любого творческого процесса. Танцовщики реализуют принцип «обращения в слушание и чувствование», когда умение слушать ухом, влечет за собой способность слушать сердцем, а затем и самим дыханием, которое, согласно китайскому мировоззрению, пронизывает собой всё, в том числе и тело человека. Как отмечал хореограф, «истинная тема [его постановок] – не Тайвань, не Азия, не мифы и не история, а "пейзаж человеческого сердца"»^{3,4} внимание к которому позволяет раскрыться красоте [5].

Идея подобия микро- и макромира, на основе которой существует и развивается Вселенная, прослеживается и в постановке Лин Хвай-мина. Здесь величие музыки И.-С. Баха пронизывает хореографию, выводит на уровень диалога, где внутреннее и внешнее стремится к единству. В финале – мелодия, непрерывно расширяющаяся и сужающаяся на протяжении своего развития, сводится в один звук, предметная форма словно теряется, исчезает в прихотливой игре выпуклых и вогнутых линий, и зритель внезапно осознает все-дневная пустота (*сиюй*), которая пронизывает собой все, являясь не отсутствием всего, не мертвым ничем, а реальностью динамической, предполагающей скрытую внутреннюю активность, то есть наполненность (*ши*), нечто таинственное внутри, свет, чистоту и спокойствие. Возврат к изначальному состоянию пустоты (высшая стадия даосского совершенствования) необходим для постижения *дао*, чье воплощение в боевых искусствах и в хореографии Лин Хвай-мина символизирует принцип плавного перетекания и беспрерывно вьющейся нити, когда все движения словно нанизаны на одну нить. Именно, пребывая в состоянии пустоты, человек, чье тело ей пронизано, приближается к единению со Вселенной.

В постановке Лин Хвай-мина «Лунная вода» нашли свое воплощение следующие категории китайской философии и эстетики:

- триада (*сань цай*): небесное (*тянь*), земное (*ди*) и человеческого (*жэнь*);
- естественность, спонтанность в природе (*цижэнь*);

- превращение энергии (*ци*);
- баланс и превращение полярных качеств *инь-ян*;
- Путь (*дао*);
- Великий предел (*тайцзи*), возникающий из Беспредельного (*уци*);
- изначальная сила дыхания (*юаньци*) (прежде-небесное – получение изначальной силы дыхания зародышем, вдох-выдох в повседневной жизни человека – посленебесное дыхание);
- пустота (*сиюй*) – наполненность (*ши*), покой (*цзин*) – движение (*дун*);
- центрированность, срединность (*чжун*), обеспечивающая концентрацию *ци*.

- А также идеи:
- единства действия на микро- и макроуровне;
 - внимания к процессу, происходящему «здесь и сейчас»;
 - понимания формы не как замкнутого статичного контура, а как подвижной конфигурации, через которую осуществляется циркуляция энергии *ци*;
 - следования творческим метаморфозам бытия, которые таятся внутри человеческого сердца, проникновения в них, так как реальность подобна их теневому отражению.

Список литературы:

1. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока; гл. ред.: М.Л. Титаренко. – Москва: Восточная лит., 2006 – 2010. Т. 6 (дополнительный): Искусство: [архитектура, каллиграфия, живопись, ремесло, музыка, танец, театр и кино]. – 2010. – 1031 с.
2. Кобзев, А.И. Китайская философия / А.И. Кобзев. – Текст: электронный // Словари и энциклопедии на Академике. – 2001. – URL: https://dicacademic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/521/КИТАЙСКАЯ (дата обращения: 08.05.2022)
3. Малавин, В.В. Традиция внутренних школ ушу / В.В. Малавин. – Москва: Гиль-Эстель, 1993. – 104 с.
4. Мачоча, Дж. Основы китайской медицины. Подробное руководство для специалистов по акупунктуре и лечению травмами / Джованни Мачоча; пер. с англ. В 3 т. Т.1. – Москва: Рид Элсивер, 2011. – 440 с.
5. Lin Hwai-Min's "Moon Water" – Text: electronic // Newspaper Chinadaily.com.cn: site. – Beijing, 2016. – URL: http://www.chinadaily.com.cn/culture/2016-07/27/content_26242943.htm (date of application: 07.09.2022)
6. The Ramon Magsaysay Award Foundation: site. – Malate, Manila Philippines, 2021. – URL: <https://rmaward.asia/awardee/lin-hwai-min> (date of application: 08.09.2022).

1 "The essence of dance is life, breath".

2 *Sōng róu*, 鬆柔 – мягкое (легкое, нежное) отпускание (освобождение, отдых).

3 В китайской культуре сердце является вмесителем разума, обозначается одним понятием.

4 "His true subject is not Taiwan or Asia or myth or history, he says, but "the landscape of the human heart".

POST SCRIPTUM



Давайте в конце концов разберёмся. Видимо пришло время чтобы понять, что есть что, и постараться услышать друг друга и сделать выводы не ради личных амбиций и интересов, а во имя уважения и самоценного искусства: искусство театра, искусство балета, искусство хореографии, искусство танца.

Начнём с того, что у каждого народа, у каждой страны есть свои традиции. И это не праздное, и не консервативное понятие. Это вековое, сложившееся в культурный код и образующее централизирующее понятие. И в этом смысле Россия, наш народ и сценическое искусство имеют большие и самоценные культурные понятия, в том числе и в хореографии. Особенностью этой культуры является широта взглядов и интересов к мировому искусству. Но не в коем случае не прямые переносы, а ассимиляция достижений и ценностных явлений на свою культурную почву. И уж не в коем случае не подражательство, что всегда ниже художественного уровня. Сказав о том, что представляется, если можно так сказать, теоретической (почти научной) основой, обратимся к практике сегодняшнего дня.

Понимая, что время (особенно очень стремительное как наше) вносит свои коррективы, спросим зрителя: пойдёте ли вы смотреть (не могу употребить слово спектакль) вечер балета второй раз? Мы это делали многократно и слышали ответы: «было интересно, но повторить не хотелось бы» (это лучший вариант), «мы скучали, но, если это существует, нужно хоть раз увидеть», «нет конечно, не знаю красиво ли это, но как-то не про людей, не про жизнь» и так далее и тому подобное. И только единицы поклонников того или иного артиста или артистки, сожалея, что с трудом отличили того и другого от им подобных, собирались повторить просмотр и оценить, что ей или ему удалось сделать то или иное *Pas*. А ведь такой репертуар стал повсеместным. И если еще недавно он разбавлял богатейший репертуарный список шедевров Мариинки, то сегодня он превалирует на сцене Пермского театра оперы и балета, Нижнего Новгорода и в театре Москвы (что особенно не укладывается в голове) – в театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, любимом московскими поклонниками балета. «И с этим придётся жить, смириться», –

говорят балетные журналисты. И этому бурно аплодируют, крича с правых задних рядов те, кому это задано.

Означает ли сказанное, что это плохо? Нет, конечно же.

Есть разные уровни художественной одаренности авторов – молодых хореографов. Есть разные музыкальность и дар воссоздать хореографический мотив. Есть высокий профессионализм артистов этих театров, прошедших великолепную школу классического балета наших академий, колледжей, училищ, по-прежнему верных классическому образованию. А дальше авторы этих композиций вслух заявляют, что именно это – искусство будущего. Возможно.

Но, может быть, не стоит его опережать? Ведь мы пока ещё люди, а не роботы. И не только искусственный разум, но и чувства, эмоции пока характерны для времени. А новое по-настоящему – всегда осознавало традиции народа. Для России это – глубокие, заставляющие переживать (а не только наблюдать) эмоционально трогающие, очищающие чувства о жизни и её бытие. Ведь сумели же, оставшись с театром, создать прогрессивные для своего времени спектакли Юрий Григорович, Игорь Бельский, Борис Эйфман и ряд других хореографов в театрах страны. Сумели же, став в русле времени хореографами театра, Джон Ноймайер, Ролан Пети, Морис Бежар, Джон Кранко – в своих странах.

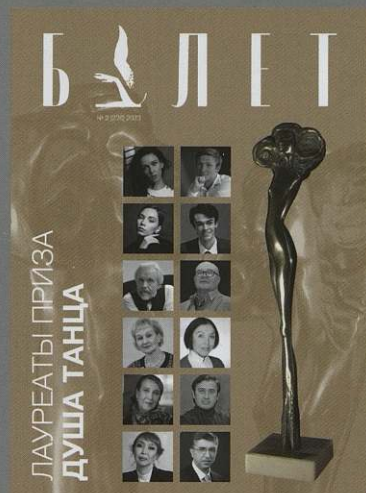
Отмечу также, что для России программа одноактных балетов давно не новость. Достаточно назвать «Шопениану», «Петрушку» Михаила Фокина, «Послеполуденный отдых фавна» Вацлава Нежинского и ряд других, регулярно идущих и ныне на наших сценах. Но их всегда, какую бы лексику хореографы не использовали, отличала театральная природа искусства балета.

Да, существуют разные пути развития искусства танца, и направления будут умножаться, но у каждого есть свое место – свой дом. А если нет пока, то нужно, чтобы был. Эксперимент также движет развитие. Но есть его величество Театр, и в нём – знаменитый художественный феномен – Балет, и именно забота о нём заставила меня написать эти строки.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»

ИНФОРМАЦИЯ ОБО ВСЕХ ВАЖНЫХ СОБЫТИЯХ В ХОРЕОГРАФИИ



ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ ЖУРНАЛА

ОФОРМИТЬ ПОДПИСКУ НА ПЕЧАТНУЮ ВЕРСИЮ ЖУРНАЛА МОЖНО:

📍 ООО «КНИГА СЕРВИС»

☎ (495) 680 95 22

@ publik@akc.ru

📍 ООО «УП УРАЛ-ПРЕСС»

☎ (499) 700 05 07

@ info@ural-press.ru

📍 ООО «РУСПРЕССА»

☎ (495) 369 11 22

@ abcnewpress@gmail.com

ПРИБРЕСТИ ЖУРНАЛ МОЖНО:

В РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА, ФГБУК РОСКОНЦЕРТ

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Москва, 4-й Сыромятинский переулок, дом 1, стр.1.
e-mail: balletmagazine@mail.ru

Вход по предварительной записи, запись по телефону
тел.: +7 (495) 646-43-32

ФГБУК РОСКОНЦЕРТ

Москва, Архангельский переулок, дом 10, стр. 2

ДИДЖИТАЛ-ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»

balletmagazine.ru