

Б Л Е Т

№ 5 [246] 2024

ПЛАНЕТА «ЕСАМБАЕВ»
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
МАХМУДА ЭСАМБАЕВА





ПЛАНЕТА «ЕСАМБАЕВ»

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МАХМУДА ЭСАМБАЕВА



15 ИЮЛЯ 2024 ГОДА – 100 ЛЕТ НАЗАД – В ПРЕДГОРНОМ ЧЕЧЕНСКОМ СЕЛЕНИИ СТАРЫЕ АТАГИ РОДИЛСЯ ОДИН ИЗ ВЕЛИЧАЙШИХ ТАНЦОВЩИКОВ МИРА – СОВЕТСКИЙ (РОССИЙСКИЙ) АРТИСТ БАЛЕТА, ВИРТУОЗНЫЙ ЭСТРАДНЫЙ ТАНЦОВЩИК, НЕПОДРАЖАЕМЫЙ ХОРЕОГРАФ И БАЛЕТМЕЙСТЕР, ПРЕКРАСНЫЙ КИНОАКТЁР, ОРГАНИЗАТОР И ПРЕЗИДЕНТ МЕЖДУНАРОДНОГО СОЮЗА ДЕЯТЕЛЕЙ ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА, АКАДЕМИК МЕЖДУНАРОДНОЙ АКАДЕМИИ ТАНЦА, НАРОДНЫЙ АРТИСТ КИРГИЗСКОЙ ССР И СССР – МАХМУД ЭСАМБАЕВ, ЧЬИМ ТАЛАНТОМ ВОСХИЩАЛСЯ ВЕСЬ МИР. ЕГО УНИКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПЕРЕШАГИВАЛО ЧЕРЕЗ ЗРИМЫЕ ГРАНИЦЫ НА КАРТЕ И ЧЕРЕЗ НЕЗРИМЫЕ – В СОЗНАНИИ, ПРОИЗВОДЯ НЕИЗГЛАДИМОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ КАК НА ОБЫЧНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ, ТАК И НА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТАНЦОВЩИКОВ И ХОРЕОГРАФОВ. ОНО ОБЪЕДИНЯЛО ЛЮДЕЙ ВНЕ ЗАВИСИМОСТИ ОТ ИХ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ, ВЕРОИСПОВЕДАНИЯ И ОБРАЗА ЖИЗНИ. ОДАРЕННЫЙ ОТ ПРИРОДЫ НЕОБЫКНОВЕННО ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ ПЛАСТИКОЙ ТЕЛА, СОВЕРШЕННЫМ МУЗЫКАЛЬНЫМ СЛУХОМ, ВРОЖДЕННЫМ АРТИСТИЗМОМ И ФЕНОМЕНАЛЬНОЙ ПАМЯТЬЮ, ОН УДИВЛЯЛ ФИЛИГРАННЫМ МАСТЕРСТВОМ И АУТЕНТИЧНОСТЬЮ НЕПОСРЕДСТВЕННЫХ НОСИТЕЛЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ. ЕГО НАЗЫВАЛИ САМОРОДКОМ, ЧАРОДЕЕМ, ШАМАНОМ, БОГОМ ТАНЦА, МЫСЛИТЕЛЕМ В ТАНЦЕ, ПАГАНИНИ ТАНЦА, РУССКИМ ФРЕДОМ АСТЕРОМ В НАРОДНОМ ЖАНРЕ, ШАЛЯПИНЫМ В ТАНЦЕ, ЧЕЛОВЕКОМ МИРА, ЛЕГЕНДОЙ XX ВЕКА И ЧЕЛОВЕКОМ В ПАПАХЕ. МАХМУД ЭСАМБАЕВ СОЗДАЛ МОНОТЕАТР С ЦЕЛОЙ ГАЛЕРЕЕЙ МНОГОНАЦИОНАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ТАНЦЕ И СТАЛ ЗВЕЗДОЙ МИРОВОЙ ВЕЛИЧИНЫ.

Биография Махмуда Эсамбаева причудлива и необычна, как его танец. Родившись в беднейшей семье горцев, он стал фигурой мирового масштаба по вкладу в культурные связи между народами разных стран и континентов.

Простой чеченский мальчик, которого Бог наградил необыкновенным талантом, удивительным характером и яркой внешностью, рос резвым и подвижным ребенком. Уже в 7 лет он танцевал на деревенских свадьбах, а через год выступал в небольшом цирке, который кочевал по горным селениям, с номером «Человек-змея». Когда неожиданно умерла мама юного танцовщика, его отец продал дом в Старых Атагах и уехал с сыном в Грозный на постоянное место жительства. В Грозном его отец встретил женщину – Софию Михайловну, на которой вскоре женился. По национальности она была еврейкой и сыграла огромную положительную роль в судьбе пасынка. София Михайловна с большим теплом относилась к приёмному сыну, поддерживала в творчестве, стала для него искренним другом, путеводной звездой в жизни. И даже тогда, когда любвеобильный отец (отец Махмуда Эсамбаева, проживший 106 лет, женился 11 раз – *прим.авт.*) развёлся с нею и ушёл к другой женщине, Махмуд остался верен своей приёмной матери до конца её дней.

Будучи еще восьмилетним мальчишкой Махмуд принял решение стать профессиональным танцовщиком и, несмотря на запреты отца, в 1932 году поступил учиться в хореографическую студию при Дворце культуры имени Ленина в Грозном.

Руководители студии А.П. Тараненко и М.С. Форманчук отметили у юного подопечного отличную музыкальную память, чувство ритма, редкую гибкость и удивительную работоспособность. А в общеобразовательной школе №18 Грозного Махмуд учился плохо, со школьных уроков постоянно сбегал в хореографическую студию. В шестом классе он занял первое место на городском конкурсе художественной самодеятельности. Но, несмотря на победу в конкурсе, его отчислили из школы за неуспеваемость. Школу он так и не закончил. Зато в хореографической студии Дворца культуры Махмуд был лучшим – танцевал, завораживая зрителей грациозностью своих движений.

В 1939 году, в свои неполные 15 лет, Махмуд поступил в Грозненское хореографическое училище. Вскоре, прослышав, что композитор Александр Халебский создает в Грозном Чечено-Ингушский ансамбль песни и танца, одним из первых записался в этот творческий коллектив и быстро достиг статуса солиста. В ансамбле песни и танца Махмуд проработал до лета 1941 года. Когда началась Великая Отечественная война Чечено-Ингушский государственный ансамбль песни и танца закрыли, и Махмуд перешел работать в Чечено-Ингушский государственный драматический театр. В театре уже была создана концертная бригада, которая отправилась на фронт. Молодой Эсамбаев выступал в госпиталях и на линии фронта – дал 360 концертов. Он с неизменным успехом исполнял «Чечено-ингушскую лезгинку», русские танцы «Яблочко» и «Полянка», «Азербайджанский танец», оригинальный акробатический

этиод, а также юмористические хореографические пародии на популярных артистов Любовь Орлову и Леонида Утёсова, изображая сценки из кинофильмов «Цирк» и «Весёлые ребята».

Однажды во время выступления начался артобстрел, артиста тяжело ранило в ногу. По свидетельству очевидцев, раненый Эсамбаев всё же сумел закончить своё выступление, после чего ушёл за кулисы, где потерял сознание. Встал вопрос об ампутации, но Махмуд написал расписку-отказ от операции: «*Я больше ничего не умею делать, кроме как танцевать*». И хотя ногу ему и сохранили, но врачи вынесли суровый вердикт: профессионально танцевать он уже не сможет. Для гордого чеченца этот вывод не стал приговором: проявив недюжинную силу воли, упорно разрабатывая ногу специальной гимнастикой, применяя чеченские народные средства, он сумел восстановить работоспособность раненой ноги и возвратился к любимой профессии.

Выступая с фронтовой бригадой перед ранеными в Пятигорске, Махмуд произвёл сильнейшее впечатление на директора Пятигорского театра музыкальной комедии, в помещении которого проходил концерт. Он сделал Эсамбаеву предложение: «*Я хочу вас взять премьером балета в наш театр*». И 19-летний Эсамбаев поступил в этот театр, который основали Авиэзер Абрамович Боровик и Мария Васильевна Матвеева – родители известного журналиста-международника, писателя Генриха Боровика, близкого друга Махмуда Эсамбаева. В эти годы в репертуаре Театра музыкальной комедии Пятигорска были нашумевшие оперетты: «Сильва», «Мариэтта», «Голубая мазурка», «Коломбаина», «Жрица огня» и другие. Дебют Махмуда состоялся в оперетте Б. Александрова «Свадьба в Малиновке». Он исполнял поставленные балетмейстером М. Миксером «Танец чёрного с белым» в оперетте «Роз-Мари», танцы «Бродвей» в оперетте «Сорванец», «Цыганский» в «Холопке», «Русский» в «Раскинулось море широко». Его часто вызывали «на бис», он стал настоящим любимцем пятигорской публики.

В 1944 году несколько кавказских народов, среди которых оказался и чеченский, подверглись репрессиям. Практически все чеченцы были выселены с мест их исконного проживания и отправлены в Среднюю Азию. Семью Эсамбаева переселили в Киргизскую ССР. Как у ведущего солиста Театра музыкальной комедии Пятигорска у Махмуда Эсамбаева была возможность остаться в Пятигорске, но он отказался, решив разделить участь соотечественников. Генрих Боровик вспоминает: «*Театр был хороший, интересный. Моим близким другом был позже ставший знаменитым на весь мир танцор Махмуд Эсамбаев, который начинал свою карьеру в балете Театра музыкальной комедии. Моя мама говорила: "Махмудик, ты будешь великим танцором". В 1944 году, когда чеченцев и ингушей депортировали с родных мест, театр его отстоял, и он остался в Пятигорске. Но потом он сам, видимо, чтобы разделить судьбу своего народа, добровольно уехал в Среднюю Азию. Он был замечательным парнем, и мы с ним дружили до самой его смерти*».

На чужбине в поселке Ак-Тюз Кеминского района Чуйской области Киргизии Махмуд Эсамбаев сначала руководил

кружком народных танцев в местном клубе, а также давал уроки бального танца. Молва о незаурядном учителе танца к 1946 году дошла до города Фрунзе (ныне Бишкек) – столицы Киргизии, и Махмуд Эсамбаев был приглашен в Киргизский государственный театр оперы и балета, в котором он проработал солистом до 1956 года. За годы работы в театре Махмуд Эсамбаев станцевал главные партии в балетах – Злого гения в «Лебедином озере», фею Карабосс в «Спящей красавице», Клода Фролло в «Эсмеральде», Гирея в «Бахчисарайском фонтане», танцовщика из ресторана в «Красном маке» и во многих других постановках. Он также стоял у истоков киргизской хореографии, станцевал главные роли в первых национальных балетных спектаклях – Кудаке в «Анаре», Атамана в «Чолпоне». И хотя классического балетного образования у Эсамбаева не было: «*Я окончил балетно-пехотное училище*», – говорил он о себе, но неформально он всё же его получил. Становлению Эсамбаева как артиста балета способствовал режиссёр Ленинградского академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова И.К. Ковтунов, который поставил в киргизском театре ряд спектаклей классического репертуара. В Киргизии Махмуд Эсамбаев получил свое первое звание – народный артист Киргизской ССР, став первым танцовщиком, которому было присвоено это высокое звание.

Махмуд Эсамбаев пользовался оглушительным успехом в Киргизии, успешно совмещая работу на сцене театра оперы и балета и выступления на эстраде со своими блестящими номерами – национальными и характерными танцами. Вскоре ему пришлось выбирать между классикой и эстрадой. Он выбрал эстраду. К 1956 году у него созрело решение обратиться к народному танцевальному творчеству. Своим «духовным отцом» на этом пути он считал Игоря Моисеева, руководителя Государственного ансамбля народного танца СССР.

Солист Большого театра – блистательный исполнитель

характерных танцев Сергей Корень поставил Махмуду испанский танец, за исполнение которого Эсамбаев был отмечен лауреатской премией на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве в 1957 году.

Свои эстрадные номера на афишах он обозначал – «Танцы народов мира». Одним из первых полюбопытшихся зрителям танцев из новой программы Эсамбаева был испанский танец «Ля-коррида», но Махмуд уже мечтал о настоящем индийском танце, которому учат с самого детства. В 1956 году уже 32-летний Махмуд Эсамбаев отправляется в Москву за своей мечтой выучить индийский ритуальный танец «Золотой бог». Это не просто танец, а целое философское произведение. Этот танец требует невероятной пластики, силы в ногах, виртуозности. Он обратился к Элеоноре Грикуровой (основательнице профессиональной школы восточного танца в СССР) – педагогу и балетмейстеру ансамбля Игоря Моисеева. Узнав, что Махмуду Эсамбаеву уже 32 года, она вначале и слышать не хотела об обучении, но упорство и трудолюбие чеченского танцовщика убедили ее в серьезности его намерений. Эсамбаев репетировал без сна и отдыха. Танец «Золотой бог», которому индийские танцовщики обучаются всю жизнь, Махмуд Эсамбаев выучил всего за 20 дней! А через месяц в Москве повесили щит

Я ПОНЯЛ, КАКОЕ ОГРОМНОЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЗАКЛЮЧАЮТ В СЕБЕ БАЛЕТНЫЕ СПЕКТАКЛИ. Я ПОНЯЛ, ЧТО АКТЁР ЛИШЬ ТОГДА ЗНАЧИТЕЛЕН, КОГДА НЕ ПОВТОРЯЕТ ЧУЖИЕ, РАЗ И НАВСЕГДА УСТАНОВЛЕННЫЕ КАНОНЫ, А НЕСЁТ В ЗАЛ СВОЁ МИРОВОСПРИЯТИЕ, СВОИ МЫСЛИ, СВОИ ЧУВСТВА. ВПОСЛЕДСТВИИ ЭТОТ ПРИНЦИП НЕПОСРЕДСТВЕННОГО ОТНОШЕНИЯ К ТАНЦУ СТАЛ ОСНОВОЙ МОЕЙ РАБОТЫ НАД ХОРЕОГРАФИЕЙ НАРОДОВ МИРА.

Я ДО СИХ ПОР С ОГРОМНОЙ БЛАГОДАРНОСТЬЮ ВСПОМИНАЮ ГОДЫ, ПРОВЕДЁННЫЕ НА СЦЕНЕ КИРГИЗСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА. ТАМ Я НАКОПИЛ НЕ ТОЛЬКО ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ – ТАМ Я ВПЕРВЫЕ ПРОНИКСЯ СОЗНАНИЕМ ВАЖНОСТИ ГРАЖДАНСКОЙ МИССИИ ТАНЦОВЩИКА, ТАМ ОЩУТИЛ Я, ЧТО ТАНЕЦ ДЛЯ МЕНЯ НЕ ТОЛЬКО ПРИЗВАНИЕ, НО И СВЯТОЙ ДОЛГ ПЕРЕД НАРОДОМ.

Махмуд Эсамбаев

о киргизском периоде своей творческой жизни.



Танец «Золотой бог»

«Золотой бог» требует невероятной пластики, силы в ногах, виртуозности. Исполнитель, сидящий на корточках (позиция гранд плие) в течение полутора минут незаметно для зрителя под музыку должен встать во весь рост, танцевать в течение шести минут, а затем за те же полторы минуты плавно опуститься, приняв первоначальную ритуальную позу. Подниматься и опускаться танцовщик должен так, чтобы ни один колокольчик из браслетов на ногах не зазвенел.



с афишей «Вечер солистов Большого театра». Среди звездных имён М. Плисецкой, С. Головкиной, Р. Стручковой внизу стояла фамилия неизвестного московской публике танцовщика Эсамбаева. Но тут возникла проблема с костюмом. Золотой бог – это Солнце, значит, костюм должен быть горящий золотом, а в костюмерных Большого театра подобного не нашлось. Тогда художник Антонина Зайцева посоветовала Эсамбаеву сделать костюм из конфитюрных банок. «Мы собрали во дворе магазина выброшенные банки, почистили их с внутренней стороны, вырезали детали и так сделали костюм из конфитюрных банок. Но выглядел он так, как будто действительно был сделан из золота», – вспоминал с улыбкой Махмуд Алисултанович. Премьера танца «Золотой бог» в исполнении М. Эсамбаева состоялась на вечер балета Большого театра СССР в Зале имени П.И. Чайковского. Она стала театральным событием Москвы. Выступление Эсамбаева московская публика приняла с восторгом – зрители горячо аплодировали его невероятной пластике и отточенным движениям потрясающей красоты танца. Столичная

пресса писала: «Бережно сохранив самое ценное, балетмейстер Грикурова и Эсамбаев сняли религиозный пласт, отложившийся тысячелетиями, и подарили зрителям танец первозданной красоты».

Когда в 1957 году была восстановлена Чечено-Ингушская АССР, Эсамбаев вернулся в Грозный и стал солистом Чечено-Ингушской государственной филармонии. К концу 1950-х годов у него в репертуаре были уже мексиканский танец «Хорабия тапатио», бразильский танец «Макумба», индийский ритуальный танец «Золотой Бог», еврейский танец «Портняжка», испанский танец, цыганский танец и многие другие, но в каждом своем концерте он всегда исполнял чеченский танец.

«Коллеги даже не пытались повторить движения, которые Махмуд выполнял с

легкостью. Его универсальность в хореографии не знала границ. Эсамбаев был потрясающим танцором! Классические, народные, индийские танцы он исполнял просто и виртуозно. Равных ему не было. Эсамбаев в 50-х годах прошлого века был чуть ли не единственным танцором, который с легкостью мог

Махмуд Эсамбаев.



Слева направо, сверху вниз:
Индийский танец. Русский танец. Перуанский танец «Павлин».
Еврейский танец «Портняжка». Таджикский «Танец с ножами». Башкирский танец «Воин».
Испанский танец «Ля-коррида». Танец «Автомат». Цыганский танец.

дать сольный аншлаговый концерт во Дворце «Украина». Купить билет на его выступление было невозможно», – вспоминал советский и украинский танцовщик, хореограф, профессор кафедры хореографии Института искусств Киевского университета им. Б. Гринченко Григорий Чапкис.

В том же 1957-м году Эсамбаев приезжает в Москву на VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Когда Галина Уланова и Игорь Моисеев впервые увидели молодого Эсамбаева, они сразу поняли, что перед ними редкий самородок. Здесь он получил 3 высшие награды: за испанский танец с кастаньетами «Булерияс» на Всероссийском конкурсе – серебряную медаль, за таджикский «Танец с ножами» на Всесоюзном конкурсе – серебряную медаль, а за исполнение своего любимого индийского «Золотого бога» на VI Всемирном фестивале молодежи – золотую медаль. Это был его триумф, рывок вперед к высотам новых творческих побед. После триумфального выступления на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов его пригласили работать в «Москонцерт».

«Такие люди, как Махмуд, рождаются раз я даже не знаю во сколько лет. Он, по существу, так пластичен, так музыкален и так выразителен... что все, что он исполняет, никто другой не смог бы...», – так отзывалась о нем Галина Уланова.

После фестиваля кинорежиссёр Фахри Мустафаев снял на киноплёнку несколько танцев Эсамбаева, которые затем показали в СССР и за рубежом. Благодаря этой киноленте к нему начали приходить признание и известность во всём мире.

В том же 1957 году он был избран депутатом Верховного Совета Чечено-Ингушской АССР, ему были присвоены почётные звания народного артиста ЧИАССР и заслуженного артиста РСФСР, народного артиста РСФСР (1966) и СССР (1974). Среди госнаград и званий М. Эсамбаева – Герой Социалистического Труда (1984), орден Ленина (1984), три ордена Трудового Красного Знамени (1965, 1971, 1981), орден «За заслуги перед Отечеством» 3-й степени (1999).

В 1959 году в составе труппы «Звёзды советского балета» Махмуд Эсамбаев отправился покорять мир. Кстати, она состояла всего лишь из двенадцати человек, включая Эсамбаева. Подобно коллекционеру, Махмуд собирал для своей программы уникальные танцы народов мира.

После оглушительного успеха гастролей в странах Латинской Америки он организовал свой монотеатр танцевальных миниатюр, состоящий из ярких новелл, историй, картин, наполненных мыслью и действием. Так в истории отечественной хореографии сложилось такое явление, как сольный народный танец, и Махмуд Эсамбаев стал феноменом отечественной и мировой эстрады в данной области. Программа «Танцы народов мира» – это танцы-новеллы, посвящённые культуре разных народов, которые несут в себе рассказ, имеют повествовательный сюжет. Абсолютное владение телом, невероятная пластичность и идеальная техника Эсамбаева были полностью подчинены его исполнительскому замыслу как драматического актёра. Он всегда работал над созданием конкретного запоминающегося образа. С программой «Танцы народов мира», в которой Эсамбаев молниеносно перевоплощался из одного образа в другой, подчас совершенно непохожий на предыдущий, и заполнял «собой» всю программу концерта, он покорила не только Россию, но и весь мир.

«Танцы Эсамбаева – это театр переживания, а не представления. На афише пишут “Танцы народов мира”, а надо бы – “Народы мира в танце”. Непременно посмотрите Эсамбаева! Каждое выступление Махмуда Эсамбаева на эстраде, каждая

его миниатюра – это, я бы сказал, маленький законченный балет», – отмечал Юрий Григорович.

«Когда я впервые увидел Махмуда Эсамбаева, его танец пронзил моё сердце», – восхищался Ролан Пети.

«Танцует свое. В нем нет псевдонародного академизма. Единственный в своем роде танцовщик. Его нельзя назвать “балетным” танцовщиком, “характерным” танцовщиком или “нехарактерным” танцовщиком. Уникальность не поддается “масштабам отсчета” или “линейкам” для измерения. Нет, он и не самоучка. Рожден от Бога и Природы – он сам... Он крайне своеобразен в танце. Он талантливый... Он хороший друг, товарищ... Он – Явление в Мировой Культуре России...», – так говорила о нем Наталья Дудинская.

«Представитель гордого народа Махмуд Эсамбаев отдал себя сближению людей. Целью же его творчества, основой взглядов всегда были добро, дружба, красота», – так отзывался об Эсамбаеве Игорь Моисеев.

«Он стал поэтом танца, создав целую галерею многонациональных образов в танце. Так национальное, раздвинув собственные рамки, слилось с интернациональным. Подлинно национальное всегда интернационально», – писал советский и российский учёный, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки Чеченской Республики Юша Айдаев.

Махмуд Эсамбаев был великим трудооголиком. Помимо танца, он часто снимался в кинофильмах. Фильмография Эсамбаева весьма обширна и впечатляюща – более 20 фильмов. Останемся на некоторых из них.

Его дебютом стал фильм в жанре мюзикла «В мире танца» в 1961 году (реж. Ф. Мустафаев и Р. Тихомиров). Фильм состоял из 9 балетных новелл. В этом фильме Эсамбаев исполнил чечено-ингушский, индийский, испанский, монгольский, кубинский, бразильский, африканский и другие танцы. Затем в 1962

году был фильм «Я буду танцевать» (реж. Т. Таги-заде, сценарист И. Базоркин).

В 1969 году полнометражный кинофильм «Лебединое озеро» – экранизация постановки Театра оперы и балета имени Кирова, снятой студией «Ленфильм» (реж. А. Дудко, К. Сергеев) получил Гран-при V Международного кинофестиваля балетных фильмов в Генуе. В фильме-балете «Лебединое озеро» М. Эсамбаев гениально исполнил роль злого гения Ротбарта.

В 1973 году М. Эсамбаев стал настоящей суперзвездой СССР после выхода приключенческого фильма «Земля Санникова» (реж. Л. Попов и А. Мкртчян), в котором он блистательно сыграл роль чёрного шамана. Рассказывали, что своими танцами он буквально вводил в транс всю съёмочную группу. «Его обожили все. Не только потому, что он – артист, а потому что он – мужик, свой пацан с разумным хулиганством, актерским весельем. Кто-то сказал, что артисты, в сущности, дети. Он из тех самых святых детей», – вспоминал народный артист России Юрий Назаров.

Нельзя не упомянуть о многосерийном художественном фильме «Зов предков». Это совместная работа творческих групп Узбекистана и Алжира. На экраны России фильм вышел в 1995 году под названием «Великий Туран» (реж. Г. Шермухамедов). Фильм повествует о событиях, развернувшихся в конце VI века в могущественном тюркском каганате. «Зов предков» – последняя работа в кино Махмуда Эсамбаева, в которой он создал многогранный образ великого шамана Бильге-Оола. Его актерская работа, как всегда, была безупречна.

Всего за годы танцевальной карьеры Махмуд Эсамбаев исполнил около 100 балетных партий, танцев, хореографических

миниатюр. Вклад его в хореографическое искусство огромен. Своим творчеством он воспевал красоту многонационального искусства нашего мира, нес радость людям, призывал их к добру, вселял надежду, ему верили, им восхищались.

В Индии Махмуда признали лучшим исполнителем индийского танца. Индира Ганди преподнесла ему роскошный подарок – костюм, полностью расшитый драгоценными камнями. В Мексике ему подарили серебряное сомбреро с надписью «Лучшему танцовщику мексиканских танцев». В Колумбии за исполнение национальных танцев ему преподнесли в дар драгоценный перстень – единственное украшение, которое Махмуд Эсамбаев носил практически постоянно. В Бразилии одна из газет написала:

ТАНЕЦ – ЭТО ЖИЗНЬ. Я ДЫШУ ЧЕРЕЗ ТАНЕЦ. ЛЕГКИЕ НЕ В СЧЕТ. Я ПОЗНАЛ РИТМ НАРОДОВ МИРА. У ТАНЦА НЕТ РАСЫ. ЭТО МОЛИТВА. ДУША ВИДНА ЧЕРЕЗ ТАНЕЦ. МОЙ ТАЛАНТ ОТКРЫТ, ОН У ВСЕХ НА ГЛАЗАХ. Я БЫ УМЕР БЕЗ МОЕГО ТАНЦА. ЭТО МОЯ ЖИЗНЬ, СУДЬБА.

Махмуд Эсамбаев.

А. Мусаева «Махмуд Эсамбаев» (2011), а также документальные фильмы «Махмуд Эсамбаев» (1976, реж. С. Мамилов) и «Махмуд Эсамбаев. Танец – жизнь моя» (1984, реж. И. Татаев).

В отличие от своего отца, который женился 11 раз, Махмуд Эсамбаев женился всего один раз. Он был женат на Нине Аркадиевне Ханумянц, с которой познакомился в 17 лет в 1945 году. По национальности она армянка, по специальности – врач. Нина Аркадьевна ездила с ним на гастроли, была его личным врачом. Они прожили вместе больше 50 лет.

Махмуд Эсамбаев никогда и ни от кого не скрывал своего национального происхождения, даже в самые сложные для чеченцев 1940-е годы. Он всегда с гордостью отмечал, что является чистокровным чеченцем и патриотом родного



«Учитесь танцевать наши бразильские танцы у русского танцора Эсамбаева». В Испании ему – не испанцу – вручили приз за лучшее исполнение испанского танца, а его огненный танец запечатлел на своей картине знаменитый Пабло Пикассо.

Папаха, которую он не снимал даже перед королями, но снимал перед ветеранами Великой Отечественной войны и друзьями, была неизменным атрибутом его образа. Он также был единственным человеком в стране, которому разрешили сфотографироваться на паспорт в головном уборе. Его имя всегда и везде вызывало уважение и восхищение. Знаменитый аварский советский поэт Расул Гамзатов писал: *«Иногда читаешь подпись под статьей в газете или журнале: фамилия и, через запятую, "писатель". Будто должность такая существует. Не придёт же никому в голову к фамилии Махмуда Эсамбаева прибавить – "танцор". Ведь даже далёкому от искусства человеку ясно: Махмуд Эсамбаев не просто танцор, он – Махмуд Эсамбаев».*

Жизни и творчеству артиста посвящены книги Р. Нашхоева «Чародей танца» (1971), Г. Пожидаева «Повесть о танце» (1972),

края. В Чечне помнят и чтят великого земляка. Его именем назван пешеходный проспект-бульвар в самом центре Грозного. В родном селе Эсамбаева Старые Атаги перед сельским домом культуры ему установлен монумент. Скульптор А. Темирханов изобразил Махмуда Эсамбаева в папахе, черкеске, танцующим чеченский танец. Имя выдающегося артиста носит Государственный детский ансамбль песни и танца «Даймохк» (Грозный). Ежегодно в Грозном проводится Международный фестиваль-конкурс сольного танца имени Махмуда Эсамбаева.

Валерия Уральская, главный редактор журнала «Балет»: *«Имя Махмуда Эсамбаева стало символом. Эсамбаев – Танец, Танец – Эсамбаев. Для меня имя Махмуд Эсамбаев связано с многолетними дружескими отношениями: во Фрунзе (Бишкек) в Оперном театре, где он был ведущим солистом, в Москве – где, кроме сценического признания, он был и членом творческого совета журнала на протяжении всех лет его издания, вникал в редакционные проблемы, неизменно откликался на любые просьбы и считал своим долгом присутствовать на заседаниях*

Слева направо, сверху вниз:

В перуанском танце «Павлин».

В испанском танце (фильм «В мире танца», 1962).

В танце «Автомат». В индийском танце.

В роли Злого гения Ротбарта (фильм-балет

«Лебединое озеро», 1969).

С Назирой Мамбетовой (фильм «Земля

Санникова», 1973).

ИСЦЕЛЯЮЩАЯ СИЛА ИСКУССТВА

Уникальное искусство Махмуда Эсамбаева делало невозможное. Символическое событие – не миф, а быль – произошло в мае 1964 года во время гастролей Махмуда Эсамбаева на Украине. На одном из выступлений Махмуд Алисултанович встретился со студентами и преподавателями Херсонского культурно-просветительного училища, на котором получил записку от студента хореографического отделения Анатолия Барыгина, утратившего дар речи после сильного нервного потрясения: «*Стоит ли учиться танцевать немому?*»

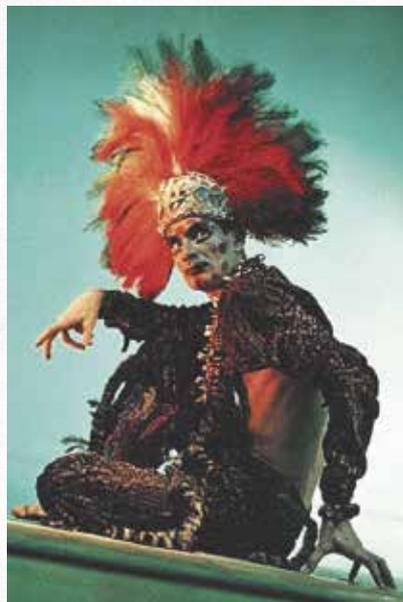
«*Безусловно, стоит,* – ответил Махмуд Эсамбаев. – *Ибо танец красноречивее слов, его понимают все.*» Он пригласил немого студента Барыгина на свой концерт. В тот вечер Эсамбаев исполнил бразильский ритуальный танец «Макумба». Это очень тяжёлый, драматичный ритуальный танец, танец-заклятие, танец самопожертвования. Его танцуют тогда, когда на дом обрушивается несчастье. Во время танца злые духи входят в колдуна, убивают его и вместе с ним умирают. Колдун ценой жизни избавляет людей от зла. Этот танец не только трудно танцевать, но и трудно смотреть. Всё нарастающий ритм, стремительные движения доводят до изнеможения зрителей. В Бразилии «Макумбу» танцуют с семи вечера до семи утра.

Для исполнения этого танца Эсамбаев надел костюм из шкуры леопарда и огромную шапку из кожи анаконды с перьями редких птиц прерий. Он неторопливо вышел на сцену и началась магия танца. У зрителей перехватывало дыхание от невероятно изящных и одновременно устрашающих движений танцующего колдуна, спасающего

людей от беды и смерти, который заклинает злых духов и борется с силами тьмы, а напряжение всё нарастало. Вдруг колдун, издав истошный возглас, замертво упал на сцене. В зале наступила абсолютная тишина. Зрители не сразу пришли в себя от потрясения, после чего раздался гром аплодисментов среди которых душераздирающий крик: «*Махмуд! Голос! Я снова могу говорить!*» Это кричал немой Анатолий Барыгин. В следующее мгновение он потерял сознание и упал. Анатолия перенесли в гримёрку Эсамбаева.

О своём чудесном исцелении Анатолий Барыгин рассказал прессе: «*Танец "Макумба" поразил меня своей пластичностью, выразительностью и величайшей эмоциональной силой. Не знаю, как это случилось, но неожиданно я почувствовал, что вновь могу говорить. Сперва попробовал сказать несколько слов шёпотом. Вышло. Ещё не веря в своё исцеление, я закричал на весь зал. Почувствовал страшную головную боль и потерял сознание. Вскоре я сидел в гримировочной комнате и обнимал своего исцелителя.*»

Этот случай прокомментировал врач-психиатр, преподаватель кафедры психиатрии Киевского медицинского института, автор известных монографий и учебных пособий И.Я. Завилянский: «*Толя Барыгин утратил речь, пережив сильное нервное потрясение. Выздоровление наступило также неожиданно, как и возникло заболевание. Вылечил юношу не врач, а артист. Произошло нечто вроде "чудесного" исцеления. И в возникновении невроза у Барыгина, и в его исцелении сыграли роль эмоции. Сперва это была эмоция страха, а излечила его эмоция упоения искусством великого мастера танца.*»



редакционной коллегии даже тогда, когда был уже болен. Махмуд Алисултанович Эсамбаев – кавалер, лауреат приза «*Душа танца*». Его отличало умение дружить, помогать людям, танцевать, радоваться жизни и радовать других. Вот уже 15 лет я в качестве председателя жюри конкурса его имени и в честь Махмуда Эсамбаева не перестаю радоваться, что чеченский народ гордится своим сыном не на словах, а на деле, передавая память о нём новым поколениям. Его жизнь, его искусство, его образ как бы оживают и дарят всем многочисленным участникам Фестиваля-конкурса радость жизни и танца, которые так любил Махмуд Эсамбаев».

Высоко над нами между орбитами Марса и Юпитера летает астероид № 4195, названный в честь нашего легендарного героя – 3 звезды мировой величины, подарившего миллионам жителей Земли свое уникальное искусство, – ESAMBAEV. Махмуд Эсамбаев навсегда остался в сердцах поклонников его незабвенного таланта. Он достоин того, чтобы его имя мы вспоминали не только по круглым датам...

Наталья ЧЕРНИЦА.

Фото предоставлены Национальной библиотекой Чеченской Республики им. А.А. Айдамирова



Фото – Дмитрий Куликов

В редакции журнала «Балет». За столом сидят: Валерия Уральская, Вячеслав Гордеев, Ольга Лепешинская и Махмуд Эсамбаев. 1997

Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 5 (246) ноябрь – декабрь
2024
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
В. Г. КИКТА
М. Ф. КУКЛИНА
М. К. ЛЕОНОВА
В. С. МОДЕСТОВ
Н. Е. МОХИНА
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», 2024

01 | Н. Черница. **Планета «Esambaev»**
К 100-летию со дня рождения Махмуда Эсамбаева

ПРЕМЬЕРЫ

10 | П. Яценков. **Новое пробуждение «Спящей красавицы»**

14 | Л. Абызова. **«Коппелия». Время. Стил.**
На Новой сцене Мариинки

17 | О. Розанова. **Вечер французского балета
на берегах Волги**

20 | С. Радченко. **Сны о Пушкине к юбилею поэта**

24 | К. Беляева. **Триптих на пуантах, каблуках и босиком
в МАМТЕ**

28 | К. Беляева. **«Горький. Балет» на родине Максима Горького**

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ

32 | М. Тян. **Календарь юбилейных дат**

33 | **Гала-концерт Академии Русского балета
им. А.Я. Вагановой в Сан-Паулу**

ЮБИЛЕИ

34 | С. Коробков. **Максима воли.**
К 70-летию творчества В.И. Уральской

ГАСТРОЛИ

36 | М. Филатова, О. Палей. **Традиция и современность – герои
одной сказки**

ФЕСТИВАЛИ

38 | Т. Вольфович. **Между прошлым и будущим**

40 | Л. Габышева. **Полёт продолжается...**

43 | М. Тян. **Маленькая, но большая премьера**

ЮБИЛЕИ

- 44 | А. Садыкова. **От истоков к «Восхождению».**
Первой профессиональной балетной школе
Казахстана 90 лет!

ИСТОРИЯ В ЛИЦАХ

- 52 | В.Вязовкина. **Пётр Гусев. Всегда в авангарде**
56 | А.Максов. **Инесса Душкевич.** Слово «душа» в основе
фамилии и сути творчества
59 | Е.Кари-Якубова. **Гульнара Маваева.**
Балерина, танцовщица, педагог

БАЛЕТ В ЗАРУБЕЖЬЕ

- 61 | В. Игнатов. **«Theatre of Dreams» Хофеша Шехтера.**
Мировая премьера в Париже

IN MEMORIAM

- 64 | Л. Абызова. **Игорь Ступников:**
рыцарь литературы и балета

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТА РОССИИ

- 65 | К. Бузанов. **Хореографические коллективы России**
(Окончание). Часть VIII: Региональные театры
Российской Федерации

КАФЕДРА

- 68 | Фань Цзюнь. **Становление и развитие дисциплины**
«Танцевальная наука» в Китае
70 | Авторы года
72 | **Post Scriptum**

Над номером работали:

Редактор, ответственный
за выпуск Н. Е. МОХИНА

Редакторы
М.С. ТЯН
М.В. ЧХАРТИШВИЛИ
С.И. РАДЧЕНКО

Художественное оформление
Н. Е. МОХИНА

Верстка и предпочатная
подготовка
Е. В. ЗИНОВЬЕВА

Техническая редакция
Э. И. ВАСИЛЬЕВА

Корректор
М. И. БАСАРГИНА

Координатор редакции
Т. В. ШЕВКОВА

Администратор
А. О. КОРЕЛИН

Адрес редакции:

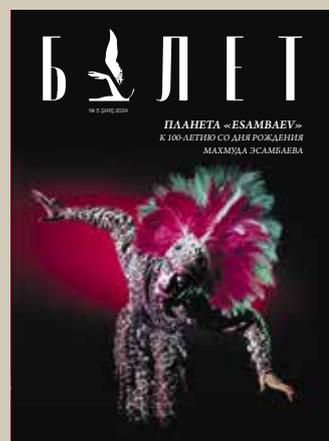
105120, Москва,
4-й Сыромятнинский
переулок, д. 1, стр. 1.
Тел.: +7 (495) 646 43 32
E-mail: balletmagazine@mail.ru

Отпечатано в типографии:

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

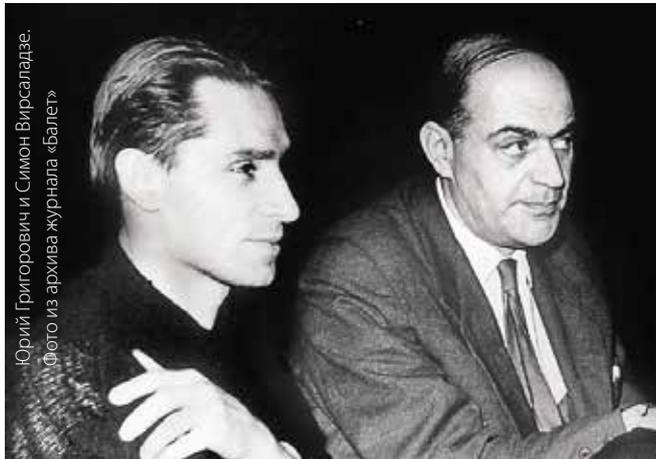
Журнал входит в перечень
рецензируемых научных
изданий ВАК РФ, в которых
должны быть опубликованы
основные научные результаты
диссертаций на соискание
ученых степеней кандидатов
и докторов наук.

На первой странице обложки
Махмуд Эсамбаев
в бразильском ритуальном
танце «Макумба». 1966.
Фото – М. Муразов





НОВОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЫ»



Юрий Григорович и Симон Вирсаладзе.
Фото из архива журнала «Балет»

БОЛЬШОЙ ТЕАТР ОТКРЫЛ СВОЙ ПРЕДЪЮБИЛЕЙНЫЙ 249-Й СЕЗОН НА ИСТОРИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ БАЛЕТОМ «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА». СПЕКТАКЛЬ НЕ ШЕЛ НА СЦЕНЕ ГЛАВНОГО ТЕАТРА СТРАНЫ 4 ГОДА, ЕЩЁ СО ВРЕМЕН ПАНДЕМИИ. РЕШЕНИЕ – И СОВЕРШЕННО ПРАВИЛЬНОЕ – ВЕРНУТЬ ЕГО НЕПРЕМЕННО В ДЕКОРАЦИЯХ СИМОНА ВИРСАЛАДЗЕ ЛИЧНО ПРИНИМАЛ ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ.

КОРОЛЕВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ

Балет «Спящая красавица» неслучайно называют «энциклопедией балета», в нём угадывается и история балетного театра. Таким этот балет задумывался одним из главных его родителей – директором императорских театров князем Иваном Всеволожским – автором не только либретто, но костюмов и декораций к этому спектаклю, который был впервые показан на сцене Мариинского театра 3 января 1890 года и совсем скоро отметит своё 135-летие.

Рождение балетного спектакля в истории хореографического искусства можно уподобить рождению принцессы Авроры в балете «Спящая красавица». Сам балет, как и принцесса Аврора, родился в королевском дворце. Первый балетный спектакль в истории человечества, состоявшийся 15 октября 1581 года в малом Бургундском дворце – на свадьбе герцога Анна де Жуайеза (фаворита последнего представителя династии Валуа короля Генриха III) и принцессы Маргариты Лотарингской (сводной сестры королевы) – назывался «Цирцея, или Комедийный балет королевы». В нем не только участвовала, но и была одним из его вдохновителей королева-мать Екатерина Медичи, которую современники за облачение в черные одежды называли «Черная королева», «Мадам Змея» и приписывали ей отравление многих своих противников с помощью коллекции ядов.

Создавая свой спектакль, Петипа следовал замыслу директора императорских театров Ивана Всеволожского, несправедливого франкомана и любителя истории французских королевских домов. Он создавал свой балет-феерию именно по образцу единственного в своём роде придворного праздника, как «Цирцея». Не зря король в этом сказочном королевстве, подобно кумиру Всеволожского Людовику XIV, носит



Валерий Гергиев
Фото с сайта БТ

имя Флорестан XIV, а в образе злой черной феи Карабос легко угадывалась «Черная королева» Екатерина Медичи, последняя родительница угасающего дома Валуа. На смену ему пришла новая королевская династия Бурбонов, третьим представителем которой в качестве короля был самый известный на свете монарх Людовик XIV – король, вошедший в историю под именем «Король-Солнце».

Принцесса Аврора (с латинского «заря») в балете, как и в сказке Шарля Перро, засыпает на 100 лет и просыпается в современную для сказочника эпоху, а именно в эпоху Короля-Солнце. Ведь в жизни Шарль Перро – канцлер Французской академии, первый приказчик (то есть заместитель) министра финансов Кольбера и придворный Людовика XIV. Именно при этом монархе – покровителе литературы и искусств – процветал балетный театр, поскольку юный король больше всего на свете был увлечен балетом и сам охотно танцевал в балетных спектаклях.

Пробуждение от сна принцессы Авроры уподобляется в балете расцвету балетного театра, который при Людовике XIV получил второе рождение: при нем в 1671 году, почти через 100 лет после «Цирцеи», создается Королевская Академия музыки и танца, то есть нынешний главный музыкальный театр мира – Большая парижская опера («Гранд-Опера»), и первое хореографическое училище при ней. Все рас начинают именоваться по-французски, а ошибка короля в балетном классе узаконивается и получает гордое название – па-де-роаяль, что означает «королевское па» или «pas короля Людовика XIV». («Что вы, ваше величество, вы не ошиблись, а только что изобрели новое балетное движение!»)

Для балетов, оформленных выдающимся театральным художником Симоном Вирсаладзе, важно полное погружение в историю. Никакой другой театральный художник не придавал такое значение даже мельчайшим историческим деталям, какое мы видим в творчестве Симона Багратовича. В балете «Спящая красавица» декорации Вирсаладзе точно отражают три эпохи: Екатерины Медичи, Людовика XIII и его сына, Короля-Солнца.

Не секрет, что Симон Вирсаладзе был гениальным сценическим художником, духовным наставником и соавтором почти всех балетов Ю. Григоровича. В его постановке принцесса 100 лет всё-таки не спит. Принц своим поцелуем пробуждает её значительно раньше. Ведь первое действие, судя по костюмам Вирсаладзе: ботфортам и широкополым шляпам с перьями – у кавалеров (как у мушкетеров, «пока-пока-покачивая перьями на шляпах») и высоким веерообразным «стоячим» воротником а-ля Мария Медичи (королева, жена Генриха IV, мать Людовика XIII) – у дам, происходит не в царствование сына Екатерины Медичи Генриха III, а при Людовике XIII – знаменитом короле мушкетеров, отце Людовика XIV.

Образ Черной королевы и её свиты, с вошедшими в моду при Екатерине Медичи пышными кружевными воротниками-горгера, – отличительный признак феи Карабос. Она из XVI века, и отсылает нас к предшествующей эпохе религиозных войн и первых балетных спектаклей при дворе Генриха III.

Костюмы из балета «Ночь», в котором танцевал 14-летний Людовик XIV, мы видим уже во втором акте балета Ю. Григоровича, после того, как Красавица пробуждается. Действие тут происходит явно во второй половине XVII века. В этом действии четко выдержана и отражается в декорациях и костюмах Симона Вирсаладзе вся эпоха Короля-Солнца.

В прежнем же роскошном, но лишенном логики итальянском оформлении (со стилизованной в нём эпохой рококо, фасонами и париками, модными при дворе последней французской королевы Марии-Антуанетты) Аврора просыпалась в опасном для принцесс всех мастей мире революций, в котором – по обнаружению даже толики августейшей крови – её обладатели тотчас отправлялись на гильотину. В декорациях

и костюмах Вирсаладзе историчность соблюдается более точно. Но, к сожалению, в спектакле Большого театра эти декорации были возобновлены не в полном объеме и не со всей точностью, потому как возвращение балета «Спящая красавица» было объявлено в мае, и художникам, занимавшимся восстановлением декораций и костюмов спектакля Вирсаладзе 1973 года, – Альоне Пикаловой и Татьяне Ногиновой – «на всё про всё» оставалось всего три летних месяца.

Не заметил я, например, очень красивого, как у Вирсаладзе, процесса зарастания королевского дворца лесом в конце первого акта, после того, как принцесса укололась веретеном. А уж возвращение шедевра Вирсаладзе – волшебной движущейся «панорамы» золотого осеннего леса, когда фея Сирени вместе с принцем на ладье плывут в заброшенный королевский замок, заросший лесом за 100 лет, – и вовсе было необходимо и всеми ожидалось.

«Панорама» эта исчезла уже в последние годы существования спектакля (её банально, как это обычно и бывает в театре, поели мыши) и уже в 2000-х, ещё до закрытия театра на реконструкцию, не показывалась на сцене. А уж в новом, роскошном оформлении Эцио Фриджеро и Франки Скуарчапино, с массивными – в натуральную величину – бело-золотыми колоннами, как бы продолжающимися на сцене зрительный зал Большого театра, такая панорама была невозможна уже по техническим причинам. Так всё и осталось в нынешнем возобновлении. Хотя сцена эта известна давно: она была еще в спектакле-предшественнике «Спящей красавицы» – французском балете «Красавица спящего леса» (1829 года в хореографии Жана Омера на музыку Луи Герольда в Парижской опере), где во втором акте главного героя – Жерара – пытаются соблазнить наяды, и на фоне панорамы он плывет в челноке к замку принцессы.

Увы, возобновители фактически пошли по пути наименьшего сопротивления и воспроизвели на премьере спектакль Ю. Григоровича 2011 года со всеми его музыкальными купюрами и сокращениями (особенно пострадала сцена охоты принца), просто одев его (и то не во всей полноте) в декорации и костюмы Вирсаладзе и – что особенно досадно – исключив сцену «Панорамы», ссылаясь на то, что её эскизы не сохранились...



Принцесса Аврора – Елизавета Кокорева, Принц Шарман (слева) – Марк Орлов. Принц Шери – Александр Водопетов.
Фото Павла Рычкова/ Большой театр



БЕЛАЯ «СПЯЩАЯ» ОТ ГРИГОРОВИЧА И ВИРСАЛАДЗЕ

В Большом «Спящая» идёт с 1899 года, когда отечественный классик и московский реформатор, а тогда еще очень молодой человек Александр Горский, был командирован в Москву. Вместе с балетом «Раймонда» это была его первая постановка в Большом театре, сделанная по заданию Мариуса Петипа. Знаменитый петербургский спектакль Петипа он перенес из Мариинского театра почти через 10 лет после премьеры – по записям, сделанным методом В. Степанова. Знаменитый рефор-

матор считал этот балет настолько совершенным, что, вопреки своему обыкновению, менять в нем ничего не стал.

Почти каждое десятилетие в Большом делались новые постановки этого популярного балета, в том числе и самим Горским в 1904 году (это был, как уже отмечалось, единственный спектакль, где он ничего не переделал), и его антагонистом – блюстителем классики Василием Тихомировым – 20 лет спустя, и Асафом Мессерером вместе с Александром Чекрыгиным в 1936 году. «Спящая красавица» возобновлялась А.М. Монаховым во время войны в 1944 году, а потом в году тем же Мессерером совместно с Михаилом Габовичем. Никогда эта бессмертная классика не смотрелась так дерзко и современно, как в постановке 1963 года – совсем молодого в то время новатора Ю. Григоровича.

Юрий Григорович впервые тогда обратился к балету «Спящая красавица», поставив её для Большого театра, еще не будучи там главным балетмейстером. Это назначение он получит только через год, и такому решению министра культуры Екатерины Фурцевой, помимо грандиозного успеха на московской сцене балета Григоровича «Легенда о любви», поспособствует и скандал вокруг этой «белой» «Спящей красавицы». «Белой», потому что вместе с Симоном Вирсаладзе в пылу полемики против принципов господствующей тогда на сцене хореодрамы, бои с которой в те времена велись нешуточные, они решают сделать этот спектакль почти исключительно в белом цвете.

Этот минималистичный и почти авангардно оформленный спектакль, где на пуантах танцевали не только придворные, но и фея Карабос (в этой редакции её исполняла женщина), а в главных партиях выступали Майя Плисецкая (принцесса Аврора), Николай Фадеечев (принц Дезире), Владимир Васильев (Голубая птица) и Екатерина Максимова (принцесса Флорина), вошел в историю балета как очень интересный эксперимент.

«Спящая красавица» вообще была первым балетом, который балетмейстер еще маленьким мальчиком увидел на сцене. Учеником Ленинградского хореографического училища Ю. Григорович выступал в этом спектакле в детских сценах; будучи танцовщиком Кировского (сейчас Мариинского) театра, перетанцевал в нём много партий: от мазурки – до Серого волка и Голубой птицы. Он репетировал эти партии с педагогом Ленинградского хореографического училища Александром Викторовичем Ширяевым – одним из двух ассистентов



Принц Дезире – Артём Овчаренко. Принцесса Аврора – Елизавета Кокорева.
Фото Павла Рычкова/Большой театр



Фея Сирени – Таисия Коновалова. Фея Резвосты – София Маймула. Фото Дамира Юсупова/Большой театр

Мариуса Петипа, когда хореограф ставил этот балет (вторым ассистентом был другой классик балетной сцены Лев Иванов). Таким образом, знания о «Спящей красавице» Ю. Григорович получал, как сам с гордостью об этом говорил, «из первых рук». И неоднократно возвращался к этому балету всю свою творческую жизнь, ставя его в России и за границей.

Через 10 лет после знаменитой «белой» «Спящей красавицы», в 1973 году, он поставил в Большом вместе с Симоном Вирсаладзе ещё одну версию, в которой вернул многие пантомимные сцены первоисточника, сочинил новые номера: в том числе – в прологе – танец Карабос (эту роль теперь снова танцевал мужчина), сцену с вязальщицами в начале второго действия, дуэт Золушки и принца Фортуне, и значительно расширил партию принца Дезире (с французского переводится как желанный), который и теперь в огромном прыжке вылетает на сцену. Все эти новшества сохраняются в московской постановке до сих пор.

Бесконечной – в декорациях Вирсаладзе 1973 года – кажется ведущая в парк парадная лестница, по которой стремительно сбегает в первом действии принцесса Аврора, а начало второго действия (сцена охоты принца Дезире) завораживает импрессионистичной по письму золотой листвой.

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» ПРОСЫПАЕТСЯ

На премьере кордебалет и все солисты были на высоком уровне. Порадовала выразительная актерская работа Юрия Островского (обер-церемониймейстер Каталабют) и Михаила Крючкова (наставник принца Галифрон). Восхитила игра Дениса Савина и – особенно – Игоря Цвирко (Фея Карабос).

Фея Сирени, подобно своей самой распространенной форме этого цветка – четырёхлистнику, как бы отрывая по лепестку, дарит Авроре необходимые ей в будущем качества: нежность (фея искренности Кандид – Дарья Хохлова); беззаботность (Флёр-де-Фарин – Станислава Постнова); щедрость (фея, рассыпающая хлебные крошки – Ульяна Мокшева), резвость (фея – Щебечущая канарейка – Екатерина Клявлиная) и смелость (фея сильных и пылких страстей Виолант – Мария Кошкарёва). Все исполнительницы партий фей, воплощавших эти качества, точно отображали характеры в своих танцах, как и сама фея Сирени (величественная в прямом и переносном смысле Алёна Ковалёва – в первом составе и выразительная Ольга Марченкова – во втором).

Из исполнителей партий героев волшебных сказок следует выделить Золушку – Дарью Хохлову и её принца – Игоря Горелкина. В оформлении Симона Вирсаладзе сказочный дивертисмент, естественно, тоже представлен как модные в эпоху Генриха IV и Людовика XIII гротескные балеты-маскарады с переодетыми в костюмы и маски придворными.

Почти все герои сказок были взяты либреттистом Иваном Всеволожским из сказок Шарля Перро. Помимо названных, это и Кот в сапогах (Георгий Гусев) и Кошечка (Станислава Постнова), Красная Шапочка (Мария Мишина) и Серый Волк (Никита Капустин); жаль только, что в редакции Ю. Григоровича нет Лягушонка, Мальчика-с-пальчик и его братьев. И лишь два персонажа в либретто Всеволожского – Голубая птица и принцесса Флорина – прибывают на свадьбу принцессы Авроры и принца Дезире из сказки другой французской писательницы: мадам Мари-Катрин д'Онуа, правда, тоже времён Людовика XIV (сказки Перро и д'Онуа были выпущены в одном и том же 1697 году).

Причем Голубая птица появляется в этом балете дважды и в двух обликах. Сначала – в человеческом: в первом действии в образе принца Шармана, одного из четырех принцев, сватающихся к Спящей красавице (эту партию в балете прекрасно исполнил Иван Алексеев, а в другом составе – Марк Орлов), а через 100 лет Шарман пребывает на свадьбу Авро-

ры уже превращенным в Голубую птицу. В сказке д'Онуа героя, превращенного в Голубую птицу, как раз и зовут принц Очарователь, что значит Шарман по-французски. Лучшей Голубой птицей в разных составах стали Иван Поддубняк и Марк Чино, а принцессой Флориной – Маргарита Шрайнер.

Женственность и естественную легкость танца продемонстрировала на премьере Аврора Елизаветы Кокоревой, блиставшая на сцене своими аккуратными стопами и щеголявшая необыкновенной растяжкой. Вышедшей во втором составе юной Арине Денисовой партия тоже подошла, однако еще нуждается в некоторой огранке.

Идеальным принцем Дезире в двух составах из трех был Артем Овчаренко – лучший на сегодня танцовщик Большого театра. Драматизм его танца полно вывился в сцене, где принц среди нереид устремляется за видением Авроры, а чистота исполнения и музыкальность особенно проявились в свадебном па де де. Здесь артист не только продемонстрировал хороший прыжок, но и красивый круг жете ан турнан,

Злая фея Карабос – Денис Савин.
Фото Павла Рычкова/ Большой театр



а также подарил публике серию отлично сделанных в быстром темпе, словно следя за дирижерской палочкой Гергиева, стремительных вращений-шене.

Ну, а самым большим сюрпризом премьеры стала, конечно, музыка Чайковского, чарующая своей красотой и проникновенностью, звучавшая в исполнении оркестра под управлением Маэстро Гергиева. В Москве раньше Чайковский так никогда не исполнялся. И это был подлинный Чайковский. Когда Майю Плисецкую разные дирижеры спрашивали перед спектаклем, в каких темпах ей было бы удобно танцевать, та неизменно отвечала: «Играйте так, как написано у композитора». Вот так Гергиев и играл. К музыке Чайковского он отнёсся как к чему-то личному, ничего не поменяв в ней и на йоту.

Павел Яценков



«КОППЕЛИЯ» ВРЕМЯ. СТИЛЬ. НА НОВОЙ СЦЕНЕ МАРИИНКИ

НА НОВОЙ СЦЕНЕ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА ПРЕДСТАВИЛИ ФИНАЛЬНУЮ ПРЕМЬЕРУ СЕЗОНА – КОМИЧЕСКИЙ БАЛЕТ ЛЕО ДЕЛИБА «КОППЕЛИЯ». ЗА ХОРЕОГРАФИЮ ОТВЕЧАЛ АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВ, ЗА ДЕКОРАЦИИ И КОСТЮМЫ – ЛЕОНИД АЛЕКСЕЕВ, ЗА СВЕТ – КОНСТАНТИН БИНКИН, ЗА ВИДЕО – ИГОРЬ ДОМАШКЕВИЧ. ЗА ДИРИЖЕРСКИМ ПУЛЬТОМ СТОЯЛ АРСЕНИЙ ШУПЛЯКОВ.

«Коппелия» Лео Делиба – не раритет на балетной сцене. Впервые появившись на свет в 1870 году в Парижской опере в постановке Артюра Сен-Леона, балет знает разные редакции и не покидает репертуар многих театров страны и мира. А в Мариинском театре «Коппелия» нечастый гость. В начале 1990-х постановка Олега Виноградова была удачной, но долго не прожила. Идея вернуть в репертуар «Коппелию», да еще в статусе спектакля для «семейного просмотра», кажется весьма своевременной. Постановщиком стал Александр Сергеев, танцовщик труппы, ступивший на стезю хореографа и уже снискавший на этом пути опыт в реализации спектаклей разных жанров. К тому же, Сергеев не боится братья за балеты, принесшие славу другим хореографам: на его счету «Двенадцать» Бориса Тищенко – Леонида Якобсона, «Концертные танцы» Игоря Стравинского – Джорджа Баланчина, теперь в этот ряд встает «Коппелия».

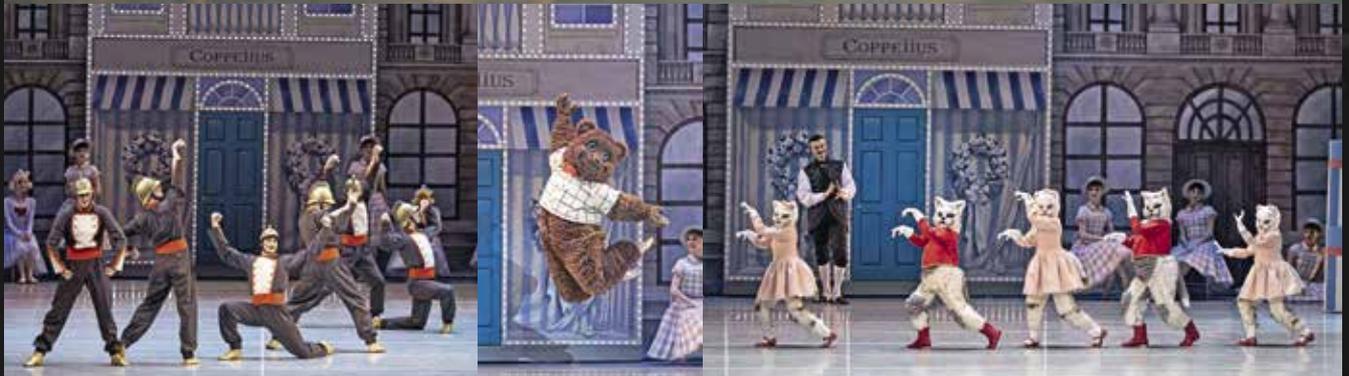
В программке, предположенной премьере, хореограф говорит, что решил поставить балет «совсем по-новому, не опираясь ни на что». И тут же противоречит себе, заявляя, что сюжет «только слегка откорректировали». Следовательно, на либретто Шарля Луи Нюиттера и Артюра Сен-Леона, написанное на основе «Песочного человека» Гофмана, опирался, о чем сообщено в той же программке. Существенных изменений, на первый взгляд, немного, главное из них: Франц

приобретает у Коппелиуса очки, надев которые отрешается от реальной жизни и возлюбленной Сванильды, отдавая свои чувства игрушечной красавице Коппелии. Однако в итоге «совсем по-новому» получилось.

«Коппелия», представленная в огромном зале Мариинки-2, открывается прологом, но еще до его начала в атмосферу спектакля зрителей вводит специально написанный занавес. На темном фоне белым мелом нарисованы картиночки: тут и сердце, пронзенное стрелой, и фигурка девушки. Такие художества можно увидеть на заборе. Не сразу и заметишь, что на сей раз хулиганы испортили не забор: среди каракуль проглядывает гусиное перо со стационарного занавеса Мариинки-2.

Удачно решен пролог. В маленькой комнатке Коппелиус на грифельной доске ведет свои расчеты, которые проецируются (художник по видео Игорь Домашкевич) в темноту сцены, заполняя всё пространство вокруг лаборатории. Словно в бездне, в черной дыре космоса – мелькают написанные мелом знаки, символы, графики, рисунки. Формулы теснят друг друга, превращаясь в человеческие фигуры, контуры балетных па, в результате остается набросок девичьего силуэта – это Коппелия. Найденный в прологе образ Коппелиуса-ученого дальнейшего развития не получил. Герой лишен волшебства, гофмановской таинственной недоброй магии, притягательной и пугающей. В новой «Коппелии» волшебства вообще мало. Коппелиус здесь молодой симпатичный мужчина, он кукольник





и владелец магазина игрушек, в витрине которого выставлена Коппелия. Первый интерес Франца вызывает именно она. Понятно, что юноша, вблизи разглядывая куклу, не мог принять ее за живую девушку, вот тут-то и понадобились волшебные очки.

Сергеев отказался от традиционной кукольной пластики. Игрушки в спектакле не заводятся ключами, их пластика лишена механических движений. Коппелиус создает Коппелию и показывает ей па, которые та повторяет. Прием, имеющий вековые корни. Так, например, действовал в 1734 году герой спектакля «Пигмалион» Мари Салле, оживляя созданную им статую. Разумеется, против самого приема возражений нет, но в результате пластика настоящих девушек – Сванильды с подругами и искусственных созданий – Коппелии с кордебалетом ее копий не получили необходимого контраста. Самым кукольным выглядит вышагивание игрушечных красоток на пальцах при несгибаемых коленях, но это же движение сквозит у Сванильды в дуэте с Францем в первом акте. Возможно, хореограф намекает, что все мы, живые, немного куклы.

Художник Леонид Алексеев нарядил танцовщиков в костюмы стиля 1950 годов. Коппелия и ее 12 копий сочетают образы Мэрилин Монро и куклы Барби – длинноногие сексапильные блондинки в приталенных платьицах с матросскими воротниками и с красными бантиками на груди, с галерки кажущими вырванными сердцами. Их танцы в стиле танцев герлз вносят ноту мюзик-холльности.

Образ Барби выбран особенно удачно, ведь о такой кукле мечтали миллионы девочек по всему свету. Красивая, но лишенная индивидуальных характеристик, необходимых даже в кукольном мире, она стала в балете хорошо узнаваемым символом бездушия и бездуховности.

Кроме неотличимых друг от друга Коппелий есть и другие игрушки. С одной стороны, они тоже не отличимы по хореографической лексике от реальных, живых людей. Шестеро лихих пожарных пляшут так же, как друзья Франца. Огромный медведь (Роман Малышев), вызывающий одобрение публики исполнением виртуозных трюков, вполне может сойти за «настоящее» животное. Пятерка котят (воспитанники Академии танца Бориса Эйфмана), решенная в эстетике, которую молодежь называет нынче «милой», весьма правдоподобна и на игрушечных не похожа. С другой стороны, эти игрушечные персонажи продолжают мюзик-холльную линию: пожарные азартно кувряются и тушат «пожар души» одной из куколок с помощью блестящего конфетти, вылетающего из шланга, медведь весело машет зрителям, котят жеманничают, вертят хвостиками, царапаются когтистыми лапками. О мюзик-холле напоминают мазурка и чардаш, исполненные на каблучках: положения корпуса, повороты головы, принятые в характерных вариантах, соединяются с движениями стоп эстрадного толка.

Завершая сезон премьерными показами «Коппелии», театр предъявил пять составов исполнителей. Выйти в двух главных

партиях – Коппелии и Сванильды – удалось только Марии Ширинкиной. Ее исполнение подтверждает отсутствие контрастных пластических характеристик этих героинь. Опытная солистка не смогла найти ярких красок для образа Сванильды, сделала ее похожей на Коппелию.

Рената Шакирова пошла по иному пути: в партии Сванильды она опиралась на материал шире того, что дает хореография. Ее героиня – лукавая шалунья, хитрая, находчивая плутовка. Живость образу придает непринужденная, изящная подача движений, естественная улыбка, лучистые, полные жажды приключений глаза. Рената Шакирова показала, что комедийное амплу – ее конек. Франц Филиппа Стёпина – веселый по-веселому, легкомысленный ветреник. Франц Евгения Коновалова – элегантный, красивый юноша; артист главный акцент сделал на чистоту исполнения: парящие прыжки, стабильные вращения, эффектные, без усилий подъемы партнерши.

«Коппелии» Сен-Леона и его последователей были комедиями положений, остроумно придуманных и логически выстроенных. Появление на балконе читающей книгу красавицы порождало массу ситуаций: влечение Франца, ревность Сванильды, любопытство ее подружек, проникновение этих персонажей в дом Коппелиуса, где разыгрывалась череда танцевально-пантомимных эпизодов, не позволяющая скучать зрителям. Комизм ситуации обеспечивал сюжетный перевертыш: если до того Коппелиус дурачил людей созданным им роботом, то теперь Сванильда обманывала самого изобретателя, который принимал живую девушку за свой автомат. Ничего этого в новой «Коппелии» нет, поэтому за комедийный жанр отвечают уже упомянутые пожарные, медведь и котят, персонажи эпизодические и в общей концепции спектакля необязательные. Сергеев пытается восполнить юмористические ситуации хореографическими средствами, цитируя известные комбинации из балетов наследия: то мелькнут сальфиды, то вилысы или лебеди, но в целостный художественный прием эти попытки не сложились. Финальный балабиль, в котором все участники носились по сцене, стараясь поразить публику самыми сложными трюками, поставил ударную точку.

Сен-леоновская заглавная героиня, читающая книгу на балконе, пленила Франца загадочной прелестью. Она была штучным товаром, уникальным созданием талантливого мастера. В героине Александра Сергеева нет загадки, его Коппелия из магазина – тринадцатая в ряду неотличимых друг от друга кукол массового производства. Чтобы очароваться такой, Францу понадобились специальные очки. Конечно, Сергеев отразил время – время массовой культуры, эпохи ширпотреба.

Ларуса АБЫЗОВА.

Фото предоставлены пресс-службой театра.

Фотограф – Михаил Вильчук



ВЕЧЕР ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТА НА БЕРЕГАХ ВОЛГИ



ГЛАВНЫЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР САМАРСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ЮРИЙ БУРЛАКА ВНОВЬ УДИВИЛ И ВОСХИТИЛ. РОВНО ЧЕРЕЗ ГОД ПОСЛЕ ВОЗВРАЩЕННОЙ ИЗ НЕБЫТИЯ ГРАНДИОЗНОЙ «РАЙМОНДЫ» В ПОСТАНОВКЕ АЛЕКСАНДРА ГОРСКОГО ОН СОЗДАЕТ «ВЕЧЕР ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТА», РЕАНИМИРОВАВ ЗАБЫТЫЕ ОПУСЫ: «ДВА ГОЛУБЯ» ЛУИ МЕРАНТА НА МУЗЫКУ АНДРЕ МЕССАЖЕ (1886) И «ПРАЗДНИЧНЫЙ ВЕЧЕР» ЛЕО СТААТСА НА МУЗЫКУ ИЗ БАЛЕТА ЛЕО ДЕЛИБА «РУЧЕЙ» (1925). ОБА БАЛЕТА ЕЩЕ НЕ ВИДЕЛИ РУССКОЙ СЦЕНЫ, ДА И ИМЕНА ХОРЕОГРАФОВ ИЗВЕСТНЫ РАЗВЕ ЧТО СПЕЦИАЛИСТАМ, ТАК ЧТО ПРЕМЬЕРА В САМАРЕ МОЖНО СЧИТАТЬ СОБЫТИЕМ ОСОБО ЗНАЧИМЫМ, ДАЖЕ ИСТОРИЧЕСКИМ.

В обход хронологии спектакль открыл «Праздничный вечер», созданный четырьмя десятилетиями позже балета Меранта, не трудно понять, почему. Бессюжетный, чисто танцевальный получасовой балетик послужил своего рода эпиграфом Вечера и одновременно здравицей в честь хореографии «французской выделки». Впрочем, есть тут и русский след, ведь балет был создан специально для Ольги Спесивцевой, вошедшей осенью 1924-го года в труппу парижской Оперы (Гранд опера). Балерина подана как этуаль труппы, а перед центральным адажио ее даже выносят на сцену высоко поднятой на руках партнера в позе арабеска в сопровождении двух мужчин-солистов. А вокруг располагается многочисленный «антураж», обозначенный по французской традиции. Это «первые танцовщики» – трое мужчин и шесть женщин, образующие три «тройки». За ними следуют «сюжеты» – пять танцовщиц и «корифейки» – еще шесть танцовщиц. В сумме танцовщицы составляют непривычную нечетную цифру «семнадцать», благодаря чему массовые композиции, неоднократно возникающие по ходу балета, обретают изысканную красоту и всегда изумляющее разнообразие рисунков.

Каждой группе исполнителей дана возможность явить свое искусство. У женщин преобладает мелкая техника прыжков, вращений, пуантов, преимущественно в быстром темпе. Изобретательные комбинации движений, следующие одна за другой, превращают танец в подобие тончайшего кружева. И нужно отдать должное исполнителям: они плетут это кружево мастерски – непринужденно и артистично, с осязаемым удовольствием от преодоленных трудностей. Вот одна из них: стоя в линии, танцовщицы вскакивают на пуанты и выполняют большие батманы на экарте – шесть раз с одной ноги и столько же с другой. Мужчины берут реванш, чеканя на целую му-

зыкальную фразу *entrechat six*. Их партии строятся на больших прыжках и пируэтах, а партнер балерины, как и положено *этуали*, парит в воздухе, охватывая полетами всю сцену.

При калейдоскопичности хореографии в структуре балета есть ясная логика, основанная на системе контрастов, то есть узаконенной многолетней практикой форме *гран па*. За поочередным антре всех участников следуют три медленные части, затем небольшие вариации и общая бравурная кода. Поскольку в балете представлен праздничный вечер, то и финал решен в звонком мажоре. Кульминацией коды и всего балета становятся взлеты всех участников в *гран жете*, завершаемые феерическим воздушным «прочесом».

В программке названы все исполнители балета, заслуживающие самой высокой оценки. Назовем *этуали* двух составов: Ксения Овчинникова – Педро Сеара и Наталья Клейменова – Сергей Купцов.

Раритетом является и балет «Два голубя», навеянный одноименной басней Жана Лафонтена (русский вариант принадлежит Ивану Крылову). Либреттисты Анри Ренье и Луи Мерант заменили голубей живыми людьми – молодой парой, но суть осталась прежней. Крылов ее выразил так:

*... Что б ни сулило вам воображение ваше,
Поверьте, той земли не сыщете вы краше,
Где ваша милая, иль где живет ваш друг.*

В балете юноша Пепио, томимый каждой приключений, покидает свою невесту Гурули и уходит с цыганским табором, где ему приглянулась королева цыган красавица Джали. Добросердечная цыганка соглашается помочь Гурули вернуть жениха. С помощью главы табора Зарифи они обрушивают на голову Пепио кучу бед. Без гроша в кармане, пристыжен-





ный и смиренный, он возвращается к простившей его невесте. В спектакле центральная сюжетная нить обросла множеством подробностей и разнообразных танцев – классических и характерных. При этом Бурлака превратил два действия в три картины одного акта, чем несколько затруднил восприятие балета. Зато для артистов – солистов и кордебалета – здесь есть что поиграть и потанцевать. По приблизительному подсчету не меньше шести адажио героев (дуэты, трио, солисты с кордебалетом), около одиннадцати (!) вариаций и соло, четыре массовых характерных танца, три – классических, в их числе общие коды. Это хореографическое изобилие являет бесконечное разнообразие танцевальных комбинаций, рисунков, пластических красок.

Отметим главные «изюминки». В первом дуэте главных героев они, изображая летающих голубей, почти не прикасаются друг к другу, а в финале воркуют, целуясь носами-«клювами». В адажио Гурули с подругами фигурируют длинные цветочные гирлянды. Держась за них, балерина, стоя на пуанте в позе аттитюд, медленно поворачивается, поражая нерушимым равновесием. В другом адажио Гурули в образе цыганки танцует в окружении четырех цыганок (классички) и четырех цыган. Можно без конца любоваться все новыми сочетаниями их фигур, их танцевальными пассажами, отвлекающими на время от центральной пары героев. Но когда Гурули, поддержанная цыганом Зарифи, стоя на бубне, совершает *tour lent*, а затем повторяет его уже в «воздухе», зал раздражается овацией. Эффектный трюк «срежиссирован» просто. Два партнера-цыгана опускаются на колени и кладут на колени бубен. Два других партнера, держа за руки балерину, поднимают ее на бубен. Живой «пьедестал» скрывают от глаз зрителей повара с бубнами, примостившиеся перед группой. На сегодняшний взгляд необычно и участие обеих героинь – Гурули и Джали в массовом характерном номере, где они танцуют в туфлях на каблуках. Вообще же, танцы цыган по лексике больше похожи на венгерские, а первый из них и вовсе является мазуркой. По контрасту с затейливыми классическими ансамблями, массовые характерные номера по композиции элементарны: прямоугольник в несколько линий. Зато лексика привлекает своей непохожестью на традиционную отечественную. К примеру, танцовщики несколько раз подряд выполняют широкий флик-фляк вперед и назад с сокращенной стопой, а различные удары в ладоши – со звонким хлопком.

Нужно ли говорить, что оба балета полезны для исполнителей, а для публики, помимо хореографии, интересны

еще и зрелищностью. «Праздничный вечер» идет при свете канделябров на фоне роскошного дворца (художник Александр Костюченко). Вечерние сумерки выгодно оттеняют белые одежды танцовщиков, притом платья женщин с поясом на талии и пышным бантом сзади в точности повторяют изображенные на картинах Дега, где запечатлен балетный класс в парижской Опере, которым руководит сам Луи Мерант (костюмы – Иван Складчиков). В балете «Два голубя» великолепии интерьеров (художник Андрей Войтенко) соперничает с красочностью костюмов (художник Наталья Земалиндинова). Приятный сюрприз для зрителей – сцена грозы, разрежающая нескончаемый поток танцев. Художником по свету выступил сам Бурлака. С непривычной и совсем не простой хореографией труппа справилась вполне достойно – и солисты, и кордебалет. В двух составах главные роли исполнили: Гурули – прима Лаура Васконселос и впервые танцующая столь ответственную партию Полина Марушина; Джали – Манаэ Банно и Полина Чеховских; Пепио – Энтони Остин и Денис Мазанов; Зарифи – Максим Маренин и Александр Мазуренко. Не смущаясь искусственностью сюжета, артисты наделили героев подлинными чувствами, а где нужно – и острой характерностью.

Богатству впечатлений во многом способствует музыка – практически не известная партитура Мессаже «Два голубя» и фрагменты из забытого балета Делиба «Ручей». Современники Мессаже сразу оценили его сочинение, почерк композитора называли каллиграфическим, стиль его партитуры, «полной мудрости и веселья», – элегантным, а оркестровку – «блестящей и легкой». Балет признали «очаровательным во всех отношениях» (цитирую научно обстоятельный, богато иллюстрированный буклет, по традиции театра, подготовленный к премьере). Оркестр театра под руководством дирижера-постановщика Евгения Хохлова и дирижера Алишера Бабаева подарил новую жизнь забытым партитурам. Дотошные репетиторы добились высокого качества исполнения балетов. А лаврами победителя следовало бы увенчать инициатора постановки Юрия Бурлака. Неутомимый собиратель, пропагандист и уникальный знаток старинной хореографии отыскал, любовно отредактировал и подновил старинные спектакли, в очередной раз пополнив коллекцию балетных раритетов на радость артистам и зрителям.

Ольга РОЗАНОВА.

Фото предоставлены пресс-службой театра.

Фотограф – Александр Крылов

СНЫ О ПУШКИНЕ

К ЮБИЛЕЮ ПОЭТА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА НАТАЛИИ КАСАТКИНОЙ И ВЛАДИМИРА ВАСИЛЁВА ПРЕДСТАВИЛ НА НОВОЙ СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА ПРЕМЬЕРУ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СИМФОНИИ АНДРЕЯ ПЕТРОВА «ПУШКИН. СНЫ ПОСЛЕ ЖИЗНИ». ПОСТАНОВКА БЫЛА ПРИУРОЧЕНА К ДВОЙНОМУ ЮБИЛЕЮ: 6 ИЮНЯ 2024 ГОДА МИР ОТМЕТИЛ 225-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЕЛИКОГО РУССКОГО ПОЭТА АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ПУШКИНА, А 7 ИЮНЯ 90 ЛЕТ ИСПОЛНИЛОСЬ БЫ ВЫДАЮЩЕМУСЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРУ, НАРОДНОЙ АРТИСТКЕ РОССИИ НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ КАСАТКИНОЙ. К СОЖАЛЕНИЮ, ВЕСНОЙ ХОРЕОГРАФ ПОКИНУЛА НАС. «ПУШКИН» СТАЛ ЕЁ ПОСЛЕДНЕЙ РАБОТОЙ.

Премьера венчала серию выступлений Театра классического балета в Большом театре, посвященную 90-летию Наталии Дмитриевны, в рамках которой были показаны знаковые авторские балеты Наталии Касаткиной и Владимира Василёва. 22 июля на Исторической сцене прошёл вечер одноактных балетов под названием «Три балетных шедевра»: «Чудесный мандарин» Белы Бартока, «Весна священная» Игоря Стравинского и «Петербургские сумерки» на музыку Пятой симфонии Петра Чайковского. 23 и 24 июля на Новой сцене были показаны «Сотворение мира» Андрея Петрова и «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева.

Спектакль «Пушкин. Сны после жизни», несмотря на статус премьеры, имеет немалую историю. Балет родился из вокально-поэтической симфонии «Пушкин» Андрея Петрова (1978), в которой музыка органично сочеталась с чтением стихов и пением. Уже на следующий год произведение получило хореографическое воплощение. В 1979 году, к 180-летию поэта, в Кировском (Мариинском) театре состоялась премьера вокально-хореографической симфонии «Пушкин. Размышления о поэте» в хореографии Наталии Касаткиной и Владимира Василёва. Оформление спектакля осуществил театральный художник Иосиф Сумбаташвили. Дирижировал оркестром Юрий Темирканов. В роли Чтеца выступил Олег Басилашвили. Ведущие партии в балете исполнили Равиль Багаутдинов (Пушкин), Ирина Колпакова (Наталья Гончарова), Светлана Ефремова (Муза поэта).

Это было уже третье плодотворное сотрудничество композитора и хореографов. В 1971 году Касаткиной и Василёвым был поставлен балет

«Сотворение мира», по праву считающийся одной из лучших работ балетмейстеров. За создание стихотворного либретто к опере «Петр Первый» (1975) хореографы были удостоены Государственной премии СССР. Успехом пользовался и балет «Пушкин». Композитор Борис Тищенко, в творчестве которого пушкинская тема занимала видное место, оставил восторженный отзыв: «После спектакля овация длилась минут 30-40. Это был ещё один, незапланированный акт спектакля. Это выражали своё мнение те, кто вместе со всей Россией остался у дома неумершего поэта. Это было признание правоты лучшего пушкиноведа: сопричастности творца творцу». Позднее балет в новой редакции был поставлен хореографами в Государственном концертном ансамбле СССР «Московский классический балет», сегодня известном как Государственный академический театр классического балета Наталии Касаткиной и Владимира Василёва.

Новый «Пушкин» является переработанной версией предыдущей постановки хореографов. Как и раньше, в спектакле звучат стихотворения Александра Сергеевича Пушкина и песни на основе народных текстов, собранных поэтом. Режиссёром-постановщиком вокально-хореографической симфонии выступил сын балетмейстеров, временно исполняющий обязанности художественного руководителя Театра классического балета Иван Василёв.

Премьера прошла в сопровождении Московского симфонического оркестра «Новая классика» под руководством дирижёра Андрея Огиевского. На роль певицы была приглашена меццо-сопрано Валерия Торунцова, артистка Молодёжной оперной программы

Сцена из спектакля.
Пушкин – Николай
Чевычелов, Муза –
Галина Гармаш



Пушкин – Николай
Чевычелов, Натали –
Дарья Макарова



Сцена бала



Пушкин – Николай Чевычелов



Пушкин –
Николай
Чевычелов,
Натали – Дарья
Макарова, Муза –
Галина Гармаш,
Безумец –
Дмитрий
Догудовский



Пушкин –
Николай
Чевычелов,
Натали – Дарья
Макарова,
Муза – Галина
Гармаш,
Император –
Алексей Орлов



Истомина – Николь Каррара, Партнёр
Истоминой – Гаджимурад Даев,
Бесёнок – Виктор Кузнецов



Пушкин – Николай Чевычелов,
Муза – Галина Гармаш



Пугачёв – Игорь Цыганков



Большого театра. Также был задействован хор студентов Академии хорового искусства имени В. С. Попова под управлением хормейстера Николая Азарова.

Для декламации стихов в балет планировалось ввести нового персонажа – дочь д'Антеса и племянницу Натальи Гончаровой – Леони-Шарлотту, которая очень любила творчество Пушкина, и, узнав обстоятельства его гибели, возненавидела отца. Эту роль хотела исполнить сама Наталия Касаткина, но, увы, Idee не довелось воплотиться в жизнь. Стихотворения поэта на премьере читал Иван Василёв.

За оформление спектакля отвечали заслуженный художник России Елизавета Дворкина и Иван Василёв. Как и в последних постановках труппы («Лисистрата», «Гадкий утёнок и Озеро лебедей», «Кракатука»), декорации решены в минималистическом ключе, но многофункциональны. Белые полупрозрачные кулисы создавали атмосферу поэтических грёз и раздумий, когда нужно, становясь частью дворцового интерьера. Визуальный образ дополняла видеопроекция. Костюмы исторических персонажей отсылали к эпохе Пушкина и смотрелись органично.

В анонсах спектакля было отмечено, что либретто «может удивить зрителей совершенно новым ракурсом». Фактически, постановщики отказались от либретто как такового, заменив его обозначением основных сцен спектакля.

*Вот речь его. А я, забыв могильный сон,
Взойду невидимо и сяду между вами,
И сам заслушаюсь...*

Открывается спектакль зловещей сценой метели под аккомпанемент хора, исполняющего стихотворение «Бесы» (1830):

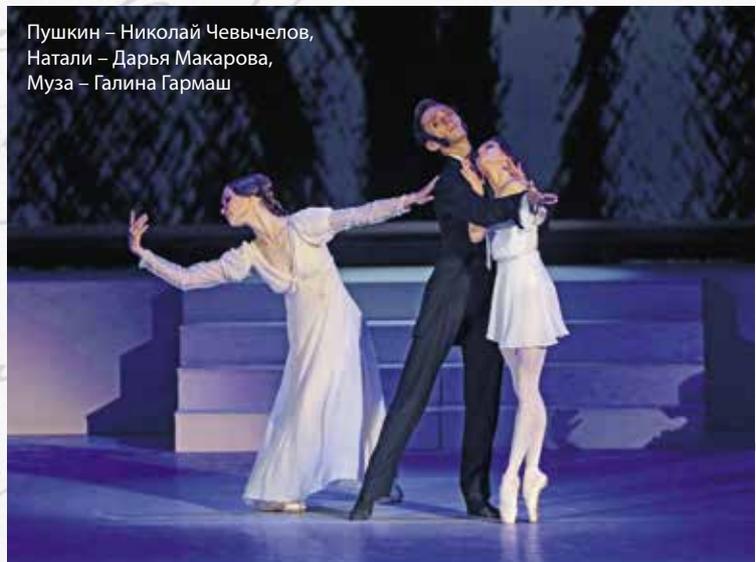
*Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна...*

В литературоведении данное стихотворение получило различные интерпретации. Одни исследователи творчества Пушкина видят в нём аллегорию человеческой жизни, другие усматривают намёки на душевное состояние поэта накануне женитьбы или же аллюзии на общественную атмосферу в стране в годы царствования Николая I.

Все эти трактовки в той или иной форме воплощаются в балете. В разворачивающемся действии можно увидеть противостояние поэта и общества, художника-творца и власти, конфликт между творческим призванием и любовью к женщине. Постановщики, не сопроводив балет подробным либретто, предоставляют зрителям возможность самим расставить нужные акценты.



Муза – Галина Гармаш



Пушкин – Николай Чевычелов,
Натали – Дарья Макарова,
Муза – Галина Гармаш

В попытке отойти от биографического балета, авторы сосредоточили внимание на внутреннем мире главного героя, его ощущениях и переживаниях. Зритель словно видит сны, в которых события реальной жизни поэта перемежаются с его мыслями и воспоминаниями, а исторические фигуры соседствуют с мистическими образами и персонажами произведений. Вероятно, отступлением от реализма обусловлено отсутствие в новой постановке сцены дуэли на Чёрной речке. Назревавший на протяжении балета конфликт Пушкина и д'Антеса, в образе которого концентрируются все гонители и ненавистники поэта, остаётся без визуального разрешения, не выходя за рамки душевных терзаний героя.

В прологе балета звучит отрывок из стихотворения «Андрей Шенья» (1825), одного из важнейших автобиографических произведений Пушкина, сквозь строки которого отчётливо слышно предчувствие неумолимого рока – но и посмертного бессмертия:

*Я скоро весь умру. Но, тень мою любя,
Храните рукопись, о други, для себя!
Когда гроза пройдёт, толпою суеверной
Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный,
И, долго слушая, скажите: это он;*

Сложный внутренний мир поэта (Николай Чевычелов) воплощают персонажи-спутники: Безумец (Дмитрий Догудовский), Нищий (Игорь Цыганков) и добавленный в новую постановку Бесёнок (Виктор Кузнецов), по всей видимости, возникший из черновых набросков «Бесов», где встречались бес кувыркающийся и бесёнок, мяукающий, как котёнок.

Начальная сцена служит своего рода лейтмотивом спектакля. Круговорот метели продолжается нескончаемой чередой балов («Мчатся бесы рой за роем»), и если поэт стремится обрести единение и свободу от тяготившего его общества, то его «сто тринадцатая любовь», красавица Наталья Гончарова (Дарья Макарова), вынуждена подчиняться правилам, вальсировать с императором (Алексей Орлов) и, даже против своей воли, терпеть недвусмысленные знаки внимания, оказываемые д'Антесом (Артём Хорошилов), что приближает роковой финал.

Сцены балов и великосветских развлечений сменяются воспоминаниями поэта. Под строки «Вакхической песни» зритель переносится из дворцовой залы в мир беззаботной юности и искренней дружбы. Но мечты омрачаются казнью декабристов. Стремление честно служить на благо Отечества оборачивается подчинением и обязанностью носить ненавистный камер-юнкерский мундир. Любовь к Наталье Гончаровой пытаются отравить сплетни и подозрения. И даже Муза (Галина Гармаш),

в обществе которой поэт находит мимолётное утешение среди жизненных невзгод, норовит превратить героя в раба своего таланта.

Из общей ткани спектакля откровенно комическим характером несколько выбивается сцена театрального представления в начале второго акта, добавленная в новую постановку. Здесь мы становимся свидетелями балета в балете, в котором выступают балерина Авдотья Истомина (Николь Каррара) и её безымянный партнёр (Гаджимурад Да-аев), почему-то в костюмах из «Сильфиды». Дуэт быстро превращается в трио, так как неуловимый Бесёнок норовит то тут, то там помешать артистам. Акробатические перевороты балерины через голову, как и весь номер в целом, совсем не рисуют в воображении поэтический образ Истоминой, известный по строкам из «Евгения Онегина».

В целом же второй акт смотрится сильнее первого, как минимум за счёт наличия двух мощных сцен – Пугачёвщины и финального трио, в которых музыка и хореография достигают идеального синтеза.

Пугачёвщина – наиболее яркая картина балета, вполне могла бы быть отдельным произведением. Экспрессивный, доходящий до экзальтации массовый танец вызывает ассоциации с другой знаменитой постановкой хореографов – «Весной священной».

Придворные интриги, травля и нарастающая ревность приводят поэта к бунту против лицемерного общества, который находит своё воплощение в образах донского казака Емельяна Пугачёва (Игорь Цыганков) и восставшего народа. При этом Пугачёв здесь – не столько исторический персонаж, сколько alter ego самого поэта. Но пламя восстания пожирает и своего творца. В финале картины общность образов героев демонстрируется буквально: после короткого затемнения на месте поверженного казака мы видим смертельно раненного Пушкина на руках верного слуги Никиты (Александр Пушкарёв). И звучащий следом плач народа по своему вождю из «Песен необрядовых» («Бежит речушка слезовая, на ней струюшка кровавая»), пронзительно исполненный Валерией Торуновой, одновременно является и плачем по погибшему поэту.

Но балет ещё не окончен. Далее следует полный трагизм монолог Натали, переходящий в волнительный дуэт с Пушкиным, а затем в лиричное трио поэта, его жены и музыки, словесным и смысловым аккомпанементом которого служит отрывок из стихотворения «Странник» (1835):

*Духовный труженик – влача свою веригу,
Я встретил юношу, читающего книгу.
Он тихо поднял взор – и спросил меня,
О чём, бродя один, так горько плачу я?
И я в ответ ему: «Познай мой жребий злобный:
Я осуждён на смерть и позван в суд загробный –
И вот о чём крушусь: к суду я не готов,
И смерть меня страшит».
«Коль жребий твой таков, –
Он возразил, – и ты так жалок в самом деле,
Чего ж ты ждёшь? Зачем не убежишь отселе?»
И я: «Куда ж бежать? Какой мне выбрать путь?»
Тогда: «Не видишь ли, скажи, чего-нибудь», –
Сказал мне юноша, даль указуя перстом.
Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
Как от бельма врачом извлеченный слепец.
«Я вижу некий свет...»*

В финальном апофеозе душа поэта обретает любовь, прощение и долгожданный покой.

Хореография балета ярко демонстрирует фирменный стиль Касаткиной – Василёва, в котором техника классического и характерного танцев сочетается с новаторскими пластическими решениями. В спектакле зритель найдёт и проникновенные монологи героев, и трогательные дуэты Пушкина и Натали, поэта и Музы. Внутренним напряжением и тяжёлым предчувствием наполнены сцены бала с участием Натали и д'Антеса.

Пушкин в исполнении заслуженного артиста России Николая Чевычелова предстал подлинным романтическим героем. Правдивость образов, внимание к тончайшим нюансам партии, безупречность техники и яркое актёрское дарование отличают исполнительскую манеру этого артиста.

На высоком уровне показали себя и другие солисты. Нежна и ранима была Дарья Макарова, исполнительница партии Натали. Лёгкой порхающей Музой предстала перед публикой Галина Гармаш. Д'Антес Артёма Хорошилова был горд и настырен в достижении своей цели. Мужественностью и невероятной энергией наполнил Игорь Цыганков образ Пугачёва.

Непростые задачи были возложены и на артистов кордебалета, которым предстояло исполнить как грациозные танцы гостей на балу, не лишённые хореографических сложностей, так и воплотить всю мощь народного духа в Пугачёвщине. И если в эпизоде бала первого акта в движениях танцовщиков была заметна некоторая несогласованность, то в последующих сценах кордебалет не предоставил серьёзных поводов для критики.

Подводя итог, нужно отметить, что «Пушкин» – балет не для разового просмотра. Это серьёзное произведение, требующее вдумчивого анализа и не терпящее легкомысленного отношения. Для неподготовленного зрителя спектакль, наполненный аллюзиями, биографическими деталями и отсылками к произведениям поэта, может оставить немало вопросов, а заложенные создателями идеи – раствориться в дивертисменте.

Остаётся надеяться, что спектакль продолжит свою сценическую жизнь и задержится в репертуаре театра, предоставив публике возможность ещё насладиться пластическим воплощением знаменитого произведения Андрея Петрова и авторским стилем Наталии Касаткиной и Владимира Василёва.

Святослав РАДЧЕНКО.
Фотограф – Андрей Степанов



ТРИПТИХ НА ПУАНТАХ, КАБЛУКАХ И БОСИКОМ В МАМТЕ

МОСКОВСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО ПО ТРАДИЦИИ ЗАВЕРШИЛ СЕЗОН 2023/24 ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПРЕМЬЕРОЙ. В ТРИПТИХ ВОШЛИ БАЛЕТЫ ЮРИЯ ПОСОХОВА «ОТРАЖЕНИЯ» НА МУЗЫКУ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА, «ХОЛМ» ГЕНТИАНА ДОДЫ НА МУЗЫКУ СЕЗАРА АЛИЯЙИ ГОРИШТИ И «КРАСАВИЦЫ НЕ МОГУТ УСНУТЬ» АНАСТАСИИ ВЯДРО. ПОСЛЕДНИЙ СПЕКТАКЛЬ ТЕАТР ПОЗИЦИОНИРОВАЛ КАК МИРОВУЮ ПРЕМЬЕРУ – В СИЛУ ТОГО, ЧТО МУЗЫКУ ДЛЯ НЕГО СПЕЦИАЛЬНО НАПИСАЛ КОМПОЗИТОР ДАВИД ОГАНЯН, ПОСТОЯННЫЙ СОАВТОР ВЯДРО.

Вечер складывался по привычной для МАМТ модели, где присутствует неоклассический балет маститого хореографа, современный балет модного постановщика и опус дебютанта. Анастасия Вядро на самом деле еще не выходила на академические подмостки, но у нее был в запасе опыт актрисы в нашумевших иммерсивных проектах «Безликие» и «Вернувшиеся» талантливых режиссеров Мигеля и Мии Занетти и опыт постановщика и хореографа в эффектном танцевальном шоу российской спортсменки Ляйсан Утяшевой «Carmen. P. S.», которое в 2022 году с аншлагом прошло в «Крокус Сити Холле». Ее работа, анонсированная за год до премьеры как «балет на каблуках», стала для театра самой затратной в этом вечере, так как потребовала много реквизита – напольный кардио-тренажер, велюровый диван, дорогую ванную комнату, – инсталлированные на сцене вместе с неким гигантским кольцом, которое то поднималось, то опускалось (сценограф Анастасия Рязанова), чтобы обозначить границы пространства для «неспящих красавиц». Затратным эмоционально спектакль оказался и для девяти артисток МАМТ, среди которых значились и настоящие звезды труппы – Анастасия Лименько, Эрика Микиртичева, Елена Соломянко, Полина Заярная, Наталья Сомова, Энхмунх Оюнболд. Они маялись на сцене в чад так называемой музыки – тяжелого для восприятия неподготовленным ухом клубного техно – без какого-либо намека на тан-

цы или хотя бы скромные пластические экзерсисы. Девять женщин получили здесь сценические имена – Эва, Ребенок, Любовница, Мать, Лидер, Охотница, Изгой, Творец, Мудрец – и целый час «перевоплощались» в своих персонажей, представляющих собой хрестоматийные ипостаси женщины, причем некоторым пришлось кривляться и комиковать, стоя на каблуках разной высоты. Вядро называет фильмы великих режиссеров, которые сподвигли ее на создание спектакля, но, увы, ей не удалось ни на йоту приблизиться к гению Педро Альмадовара или Франсуа Озона, авторов нетленных шедевров «Женщины на грани нервного срыва» и «Восемь женщин» соответственно, так как постановщица обнаружила беспомощность на территории танца, не владея даже его элементарными инструментами. И дело не в величии академической сцены, где, по словам ханжей, нет места экспериментам, а в отсутствии у постановщицы глубокой мысли, из которой рождается движение, а потом и танец. В «Carmen. P. S.» Вядро успешно сочинила танцы эпизодов, ставших частью стильного шоу, которое представляло собой серию бессвязных фрагментов из жизни литературной и современной Кармен, и в этом шоу любопытным образом смешались разные жанры – от акробатики и стритданса до кино., нНо театр живет по другим законам, которые новоявленному хореографу еще только предстоит освоить. От неудачного спектакля театру будет

Сцена из балета «Отражения»





Эрика Микиртичева и Денис Дмитриев
в балете «Отражения»



Елена Соломянко.
Сцена из балета «Отражения»

несложно избавиться, заменив его в красивом по большей части новом триптихе на что-то другое из имеющегося в наличии обширного репертуара одноактовок, – например, на роскошный «Минус 16» Охада Нахарина, – а диван, ванна и тренажер пригодятся в хозяйстве.

Открывался вечер получасовым балетом Посохова «Отражения». Хореограф несколько недель, ностальгируя, репетировал с московской компанией свой спектакль, который в 2005 году сделал его последователем и поклонником неоклассики Баланчина. Когда Посохов-танцовщик в начале нулевых осознал себя хореографом и захотел сам ставить, он экспериментировал с драмбалетом, который был диковинкой для Сан-Франциско. Он сочинял сюжетные спектакли, используя собственный опыт исполнения балетов Григоровича и Пети, модернизируя это направление, насыщая его элементами пластики тех видов танца, которые он видел в американских театрах. Этапные и отчасти «проходные» – так как после



Сцена из балета «Холм»

хореограф создаст более совершенные неоклассические балеты без явного сюжета – «Отражения» очень подошли артистам труппы МАМТ, привыкшим, несмотря на все репертуарные сдвиги последних лет, к полновечерним спектаклям с драматическим наполнением. И там, где Вядро не смогла через пластику сблизиться с кинематографом, который ее вдохновлял, одаренный – во многих смыслах начинающий – хореограф Юрий Посохов буквально «расслышал» шепоты и крики (фильм 1972 года «Шепоты и крики») великого шведа Ингмара Бергмана, и передал в своем балете не только красно-бело-черную цветность этой картины, но и тяжелый дух ее мизансцен. Чему не помешала легковесность и чрезмерная «приподнятость» музыки опуса Мендельсона, написанного композитором, когда ему было всего пятнадцать лет, а великие творения – Итальянская, Шотландская и Реформационная симфонии – были впереди. Выбирая четырехчастную симфонию Мендельсона, Посохов думал о черно-белой «Симфонии до мажор» Баланчина и ему явно не хватало в этом стройном балете драмы, которую он смог впоследствии вдохнуть в свой спектакль. Он занял в «Отражениях» почти всю женскую половину труппы, населяя прекрасными амазонками-балеринами в красных и белых пачках – динамичную первую часть (*allegro*). Среди артисток выигрышно выделялась «красная» Анастасия Лименко. Бесконечная любовная история рассказывалась в дуэте второй части (*andante*), где девушка и юноша (томные и точные во всех своих

движениях Эрика Микиртичева и Денис Дмитриев) проживали целую жизнь, воплощая и повторяя за сотнями других любовников миф о вечном возвращении. На сцене они ложатся отдыхать, засыпают, видят сны, а параллельно с парой героев, в зеркалах (сценограф Сандра Вудалл) существуют их отражения... В третьей части (*menuetto*) выходят танцовщики мужчины, чтобы посоревноваться в изысканных трюках. А в финальном *allegro con fuoco* с солирующим одиночкой Евгением Жуковым, хореограф, наконец, объясняет, почему его балет



Сцена из балета «Красавицы не могут уснуть»



называется «Отражения», расставляя красных, белых и черных игроков в ассиметричную зеркальную композицию. Радость от увиденного дополнялась присутствием живого оркестра Музтеатра и его феерического маэстро Феликса Коробова. Два следующих спектакля шли под фонограмму.

Албанец Гентиан Дода приехал в Москву, имея солидный бэкграунд танцовщика и хореографа. Он выступал в балетах Бежара, работал в компании Начо Дуато, ставил спектакли в Берлинском Балете. В МАМТ он занял опустевшую после отказов многих западных хореографов сотруничать с Россией нишу. Его балет «Холм» был представлен совсем недавно – в 2023 году – на сцене Национальной оперы Греции, и через год перенесен в Москву. В балете заняты восемь артистов – четыре женщины и четверо мужчин, составляющих очень условные пары. Хореограф поместил своих персонажей в неведомое пустое пространство, где они выживают в условиях плохой видимости (чудесную световую партитуру написал Кристос Тзиокас). Кажется, что они все вместе должны найти какое-то правильное пластическое решение, чтобы преодолеть трудности, возникшие на их пути. И люди смело отправляются на поиски,

экспериментируя в соло и тягучих импровизированных дуэтах незаинтересованных друг в друге партнеров. Танцую по замыслу хореографа наобум, они борются с депрессией, усталостью и черствостью окружающего мира, а также справляются или временами не справляются с природными катаклизмами. Site specific-музыка, сочиненная Сезаром Горишти, рисовала невидимый пейзаж с холмом и удлиняла и без того длинный тягучий спектакль, блаженно усыпляя счастливых зрителей, соскучившихся по хорошим современным балетам. Нет сомнения, что артисты МАМТ, которые в свое время первыми в России – и очень талантливо – исполняли вожделенную хореографию Дуато, испытали приятную ностальгию. Как и в предшествующем «Холму» балете Посохова, на излете сезона сил на идеальное исполнение на излете сезона ни у кого не нашлось, даже у мощных Артура Мкртчяна и Георги Смилевски-младшего., но новые спектакли входят в репертуар, и их, несомненно, отточат до совершенства. На премьере это было очевидно.

*Екатерина Беляева
Фотограф Карина Житкова*

Сцена из балета «Холм»





«ГОРЬКИЙ. БАЛЕТ» НА РОДИНЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО

В НИЖЕГОРОДСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА ПОЯВИЛСЯ ОРИГИНАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ ПОД НАЗВАНИЕМ «ГОРЬКИЙ. БАЛЕТ», КОТОРЫЙ ПОКАЗАЛИ В ПРОСТРАНСТВЕ КОНЦЕРТНОГО ПАКГАУЗА НА СТРЕЛКЕ. В НЕГО ВОШЛИ ДВЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПРЕМЬЕРЫ НА ТЕМУ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАКСИМА ГОРЬКОГО «НА ДНЕ» И «ДЕВУШКА И СМЕРТЬ». ЗА ХОРЕОГРАФИЮ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ОТВЕЧАЛ ПАВЕЛ ГЛУХОВ, ВТОРУЮ ЧАСТЬ ПОСТАВИЛ КИРИЛЛ РАДЕВ. МУЗЫКУ К ДВУМ СПЕКТАКЛЯМ (СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 1 Н. МЯСКОВСКОГО И СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 14 Ф. ШУБЕРТА «СМЕРТЬ И ДЕВУШКА») ИСПОЛНЯЛИ СОЛИСТЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ОРКЕСТРА LA VOCE STRUMENTALE. АВТОРОМ СЦЕНОГРАФИИ И КОСТЮМОВ ВЫСТУПИЛА АНАСТАСИЯ НЕФЕДОВА, ЗА СВЕТ ОТВЕЧАЛ СТАС СВИСТУНОВИЧ. ПРЕМЬЕРУ ТЕАТР ВЫПУСКАЛ СОВМЕСТНО С ФЕСТИВАЛЕМ CONTEXT. DIANA VISHNEVA.



ПРЕМЬЕРЫ



ПРЕМЬЕРЫ



Идея проекта принадлежит худруку театра Алексею Трифонову, одному из самых креативных музыкальных менеджеров нашего времени. В прошедшем сезоне 2023/24 театр выпустил три танцевальные премьеры – «Золотой Ключик» М. Вайнберга в хореографии А. Каггеджи, «Пиковая дама. Балет» Ю. Красавина в хореографии М. Петрова и «Горький. Балет». Все они являются началом новых направлений, которые театр собирается развивать в ближайшие годы. Первое – знакомство широкой публики с многогранным творчеством несправедливо забытого композитора польско-российско-еврейского происхождения Моисея Вайнберга (последней июльской премьерой театра стал раритет из советского времени – опера Вайнберга «Любовь д'Артаньяна»). И второе направление – балеты и спектакли современного танца, созданные по мотивам русской литературы и связанные с личностями писателей, поэтов, философов, художников, имеющих отношение к Нижнему Новгороду, его предшественнику – закрытому городу Горький – и волжскому региону в целом. Поэтому можно сказать, что пилотным получился насыщенный тематическими постановками удачный прошедший сезон, хотя первой премьерой у обновленной балетной труппы Нижегородского театра оперы и балета был выпущенный два года назад «Терезин. Квартет» (о котором, как и об остальных упомянутых премьерах, писал журнал «Балет»).

Сюжетно два спектакля вечера не связаны между собой, но единое оформление, которое со сцены плавно перетекает в зрительный зал в виде подвешенных к потолку тускло светящихся неопознанных объектов современного искусства, а также «выходит» за пределы здания (огромная жесткая декорация установлена за стеклянным «задником» сцены снаружи пакгауза), и фигура колоритного усатого Рассказчика в «Девушке и смерти», вплетают «Горький. Балет» в топографию великого торгового города на реке Волге, где родился и жил Алексей Пешков. Выбор площадки для показа балетов по произведениям Горького символичен – через прозрачную стену Концертного пакгауза открывается вид



Фото сверху вниз:

Балет «Девушка и Смерть». Рассказчик (Горький) – Евгений Коршунов,
Девушка – Мария Аджамова
Сцена из балета «Девушка и Смерть»

Фото на стр 28:

Балет «На дне». Клещ – Илья Левый, Анна, жена Клеща – Анна Мельникова





на Рождественскую улицу, прежде имевшую название Миллионка. До постройки в 1885 году Ночлежного дома Бугрова на этой улице ютились бездомные, похожие на персонажей из пьесы «На дне». В итоге атмосфера новых балетов показалась едва ли не важнее их хореографии, хотя оба постановщика предложили интересные танцевальные интерпретации выбранных сюжетов. Действие в балете Глухова начинается с интерактива – персонажи выходят в зал, садятся на зрительские кресла, разговаривают между собой, среди них непринужденно солирует герой-самоубийца Актер. Хореограф, востребованный сегодня в обеих столицах, стремился, чтобы каждый из многочисленных героев его балета имел возможность высказаться через танец – в монологе или дуэте – и обязательно поучаствовать в ансамблевой сцене. Перебарщивая с количеством именно танцев, а не пантомимы и проходок по сцене, Глухов точно передает болтливую горьковскую риторику. На обобщенном языке современного танца здесь интенсивно общаются люди, которые в силу своего социального статуса или особенностей профессии чаще вынуждены молчать. С видимой легкостью сочиняя движения для оказавшихся на дне жизни людей, Глухов четко проводит сословную грань между аристократичной классикой и «плебейской» современностью, а в итоге оказывается,

что contemporary dance облагораживает любого человека – от рыцаря до вора, если «льется» гармонично и талантливо. Благо, в пьесе Горького есть и бывшие графы и простолюдины. Хореограф-либреттист сокращает список персонажей, прежде всего не включая странника Луку, а его фразы и афоризмы «раздает» другим людям. Глухов не рассказывает дословно содержание драмы, а скорее выводит людские типажи и дает им танцевальные характеристики. «Лиричка» Анна (Анна Мельникова), умирающая от болезни и постоянных побоев мужа, исполняет трогательное соло и использует ломанную пластику, символизирующую боль. Василиса Карловна выглядит как «мужик» и танцует грубо в манере заправского стритдансера, раздавая окружающим оплеухи в виде махов из карате. Наташа в исполнении Екатерины Шуверовой балансирует между балетом и современным танцем. Вероятно, в мечтах о лучшей жизни она видит себя балериной (под ее толстовкой заметна приспущенная на бедра пачка черного лебедя). Вороватый Васык Пепел (Артем Зрелов) излучает киношную брутальность и нежность Марлона Брандо. Японец Сьюго Каваками, изумительный Томский из балета «Пиковая дама. Балет», продолжает в роли Актера демонстрировать свою открытость к любым направлениям танца, браврируя мягкостью движений, свойственной коша-

чьим. Спектакль Глухова длится полчаса и смотрится на одном дыхании.

Два балета вечера соединились с помощью фокуса с драпировкой. Стеклопанельная стена пакгауза во время балета «На дне» была наглухо задраена темной тканью, но, когда пришло время финала, Актер аккуратно раздвинул «шторы» и исчез за ними, оставив неряшливый просвет. Во время антракта зрителей попросили выйти из зала, а когда они вернулись, за стеклом появились бутафорский камень и сидящая на нем таинственная дева. Действие балета все же продолжилось на основной сцене, а не на улице. Работавший ранее за рубежом – в настоящее время Кирилл Радев регулярно сотрудничает в Санкт-Петербурге с танцгруппой Context. Но и в Москве изредка можно увидеть его работы. Так, например, в минувшем мае любопытный фрагмент из его спектакля «Lacrimae» на музыку Генделя показывали в рамках гала-концерта лауреатов приза «Душа танца» в МАМТ. Свой балет в Нижнем Новгороде Радев поставил в ироничном ключе. Он вывел на сцену двух танцовщиц – Девушку и, соответственно, Смерть, сделав их партии не драматическими, а чисто танцевальными. При этом дуэт героинь не превратился в центральный, а так и остался эпизодом среди других, о которых рассказ ниже. Курьез здесь вырос из курьеза. Дело в том, что в немецком языке слово «Der Tod» («смерть») мужского рода, и в большинстве литературных и художественных произведений обыгрывается дуэт со Смертью

в облике мужчины – в русской же культуре, как известно, утвердился образ страшной женщины с косой. Оказавшись перед такой дилеммой, Радев сохранил русский вариант пола Смерти, вместо косы наделив ее небесной красотой. Девушка и Смерть выглядели и сестрами, и соперницами, и подружками. Однако их быстро вытеснили с авансцены другие персонажи, живописно одетые в черные шорты и красные гольфы спортивного вида. Программка подсказала, что это комары – наверняка обязательные в летнем зное озерного края Нижегородской области. Комаров постановщик по-дружески назвал «Окружение». Действительно, стихотворение-сказка Горького короткое, а квартет Шуберта длинный: он звучит целые сорок минут – против обычных тридцати – и в финале изнуряет слушателей-непосед непрерывным напором зудящих струнных. В своем балете Радев блеснул знанием техник современного танца, но, сочиняя танцпартитуру «Девушки и смерти», не проигнорировал и те знания и умения в классике, которые есть у артистов из Нижнего Новгорода.

Следующей балетной премьерой театра станет «Лебединое озеро» в первой музыкальной редакции Петра Ильича Чайковского. За постановку отвечает солист Мариинского театра Александр Сергеев. Премьера намечена на весну 2025 года.

*Екатерина Беляева
фотограф Сергей Тютелов*



Сцена из балета «Девушка и Смерть»



КАЛЕНДАРЬ ЮБИЛЕЙНЫХ ДАТ

КАЛЕНДАРЬ СПЕКТАКЛЕЙ

НОЯБРЬ

205 лет назад состоялась московская премьера балета «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» французского композитора Антуана Венюа. Впервые этот 4-актный героико-романтический балет был поставлен в Лондоне в 1813 году балетмейстером Шарлем Дидло. Центральной темой спектакля по задумке хореографа была борьба венгерского народа под предводительством национального героя – графа Ференца Ракоци – против австрийского императора. Однако перенос на российскую (петербургскую) сцену в 1817 году внес свои коррективы: теперь – по сюжету – возвеличивался не героический образ венгерского народа, а фигура австрийского императора, союзника Александра I. Балет, ставший трагикомическим, с большим успехом был дан около 100 раз. Московский зритель увидел постановку благодаря ученику Шарля Дидло – балетмейстеру Адаму Глушковскому, исполнившему вместе со своей женой Татьяной Глушковской в премьерном показе главные партии графа Рагоцкого и жены графа.

ДЕКАБРЬ

200 лет со дня петербургского показа балета «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», перенесенного с московской сцены Шарлем Дидло и Огюстом Пуаро через 3 года после премьеры. 5-актный спектакль, поставленный балетмейстером Адамом Глушковским на музыку композитора и дирижера Фридриха Шольца, хотя и был вдохновлен поэмой А.С. Пушкина, значительно отличался некоторыми сюжетными ходами и образами героев. Волшебное-героическое настроение балета, полное сказочных (соответственно, сложных технически) превращений, создавалось богатой музыкальной партитурой, содержащей фольклорные мотивы. На сцене петербургского Большого театра главные партии – Руслана и Людмилы – исполнили Николай Гольц и Авдотья Истомина.

85-летний юбилей балета «Светлана», поставленного молодыми балетмейстерами Н. Папко, А. Радунским, Л. Поспехиным на музыку Д. Клебанова. Спектакль на советскую

тематику стал продолжением творческих экспериментов хореографов (балетов на современную фабулу), первым из которых был детский балет «Аистенок» на музыку того же композитора. В центре «Светланы» – комсомол, простые советские девушки, вступившие в борьбу с диверсантом. Первой исполнительницей партии Светланы стала О. Лепешинская, второй – С. Головкина.

60 лет назад на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета прошла премьера 2-актного балета «Три мушкетера» на музыку В. Баснера. Спектакль – дебютная работа Н. Боярчикова в качестве балетмейстера. Еще будучи студентом Ленинградской консерватории, Н. Боярчиков был приглашен главным балетмейстером упомянутого театра И. Бельским для постановки балета. Партитура (как и либретто) уже давно «хранилась» в театре, но, по желанию хореографа, была сокращена и несколько изменена – стала более динамичной. Через 2 года после успешной премьеры в Ленинграде спектакль был перенесен Н. Боярчиковым на сцену Пермского театра.

КАЛЕНДАРЬ ЛИЧНОСТЕЙ

НОЯБРЬ (ДЕКАБРЬ)



П.А. Гердт

80 лет назад родился Павел Андреевич Гердт – русский артист балета, педагог, балетмейстер. Выпускник Петербургского театрального училища (педагоги М. Петипа, Х. Иогансон), артист Мариинского театра. Обладая яркой сценической внешностью, драматическими и мимическими способностями, отличным телосложением, он сразу заявил о себе на театральной сцене (впервые вышел на нее, будучи учеником), где в то время главным артистом был Л. Иванов. Сначала П. Гердт исполнял преимущественно второстепенные роли или заменял Л. Иванова, но вскоре его индивидуальность дала о себе знать. Артист стал первым исполнителем таких партий в балетах П.И. Чайковского как принц Дезире («Спящая красавица») и принц Зигфрид (второй акт «Лебединого озера» в постановке Л. Иванова), а также в балете А. Глазунова царь Абдерахман («Раймонда»). Хотя балетмейстерская страница тоже имела место в биографии Гердта (закончил постановку Л. Иванова «Сильвия» и осуществил самостоятельную «Жавотта»), он проявил себя в качестве талантливого педагога: его учениками были Михайл Фокин, Анна Павлова, Тамара Карсавина, Лидия Кякшт.



О. Преображенская и Н. Легат в балете «Раймонда»

155-летний юбилей русского танцовщика, педагога, балетмейстера Николая Густавовича Легата, представителя балетной династии Легат-Обуховых. По окончании Петербургского театрального училища (педагоги П.А. Гердт, Г.И. Легат, Х.П. Иогансон) был принят в труппу Мариинского театра корифеем. Н. Легат отличался необычайным актерским талантом, высоким уровнем техники, академичностью, и постепенно к нему перешли основные партии классического репертуара (несмотря на то, что внешние данные не совсем соответствовали идеалу классического танцовщика), которые П. Гердт и Э. Чеккетти в силу возраста уже не исполняли. В качестве балетмейстера сначала ставил небольшие номера (к примеру, па де де для Матильды Кшесинской), затем перешел к полноценным спектаклям («Кот в сапогах», «Времена года»), заняв пост второго, а позднее, в 1910 году, главного балетмейстера Мариинского театра. Легат выступал за сохранение классической школы и был против любых танцевальных новшеств, что в период балетмейстерской деятельности М. Фокина воспринималось как пережиток прошлого. После празднования 25-летия творческой деятельности театр не продлил с ним контракт, и главным делом стало преподавание. Среди учеников

Легата выдающиеся танцовщицы: М. Кшесинская, А. Ваганова, Т. Карсавина, В. Трефилова, В. и Б. Нижинские, Ф. Лопухов. Кроме того, Николай Легат обладал художественными способностями, «результатом» которых стало издание альбома «Русский балет в карикатурах» в соавторстве с младшим братом Сергеем – также танцовщиком, балетмейстером, педагогом.

150 лет со дня рождения Рейнгольда Морицевича Глиэра – советского композитора, дирижера, педагога, музыкально-общественного деятеля. Окончив Киевское музыкальное училище, стал учиться в Московской консерватории по классу скрипки. После выпуска преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Музыкальном училище им. Гнесиных, занимался просветительской деятельностью и развитием народной музыки советских республик. Первый опыт в балетном искусстве – одноактный балет-пантомима «Хризис» (1912) по мотивам романа «Афродита». В историю музыкального театра вошли более поздние работы: балет «Красный мак» (1926) о дружбе советского и китайского народов, а также «Медный всадник» по поэме А.С. Пушкина, за который композитор в 1950 году получил Сталинскую премию.



Г. Уланова в балете «Красный мак» Р.М. Глиэра

Подготовила Мария ТЯН



ГАЛА-КОНЦЕРТ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А.Я. ВАГАНОВОЙ В САН-ПАУЛУ

Театральный сезон в Сан-Паулу завершился яркими гастрольными выступлениями Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой в рамках проекта «Русские сезоны». Ученики Академии, которая в этом году отмечает 286 лет с момента основания, впервые пересекли океан и оказались в Бразилии. Гала-концерт прошел на сцене Theatro São Pedro – одного из старейших и красивейших театров города.

Перед началом вечера зрителей приветствовали Ректор Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, народный артист России Николай Цискаридзе и Чрезвычайный и Полномочный Посол Российской Федерации в Федеративной республике Бразилия Алексей Лабецкий.

«Сегодня жители Сан-Паулу встречаются с самой древней Школой балета в мире. И все, что в мире известно под названием «классический балет», так или иначе поставлено теми людьми, кто либо работал в этой Школе, либо учился. Все это сделано в России – как раз в этом учебном заведении, которое сегодня доехало до Бразилии. И, конечно, мы привезли прежде всего классическую программу – те названия, которые, я думаю, благодаря видео существуют в разных уголках света, но я не думаю, что бразильская публика видела их в том виде и в таком составе, в каком увидит сегодня» – отметил Николай Цискаридзе.

Программа Гала-концерта была составлена из шедевров классического репертуара – балетов конца 19 – начала 20 века, творчество создателей которых было связано с Академией им. А.Я. Вагановой. Представленные красочные и разнообразные фрагменты знаменитых балетов дали возможность продемонстрировать весь диапазон способностей учащихся Академии. Всего в концертной программе приняли участие около 50 студентов разных курсов.

В первом отделении были представлены сцены из балетов «Наяда и рыбак», «Пробуждение Флоры», «Спящая красавица». Во втором отделении зрители увидели красочную сцену из балета «Фея кукол». «Фея кукол» – восстановленная версия балета братьев Николая и Сергея Легатов, поставленная в Санкт-Петербурге в 1903 году. Автор возобновления и редакции – Николай Цискаридзе. Костюмы Дмитрия Парадизова выполнены по эскизам Льва Бакста.

Бразильская публика реагировала темпераментно – аплодисментами на каждый номер программы. В конце юным балеринам и танцовщикам устроили долгую овацию, стоя.

Также в рамках проекта «Русские сезоны» в Рио-де-Жанейро состоялся мастер-класс народного артиста России Николая Цискаридзе и педагогов Академии для балетной труппы Муниципального театра Рио-де-Жанейро.



«Пробуждение Флоры»



«Фея кукол»



МАКСИМА ВОЛИ



ВСЁ, О ЧЕМ ПИСАЛ БОРИС ПАСТЕРНАК В СВОЕМ ЗНАМЕНИТОМ СТИХОТВОРЕНИИ 1956 ГОДА (О ТОМ, ЧТО «БЫТЬ ЗНАМЕНИТЫМ НЕКРАСИВО» И «ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА – САМООТДАЧА, А НЕ ШУМИХА, НЕ УСПЕХ», ЧТО «ПОЗОРНО, НИЧЕГО НЕ ЗНАЧА, БЫТЬ ПРИТЧЕЙ НА УСТАХ У ВСЕХ» И «НАДО ЖИТЬ БЕЗ САМОЗВАНСТВА», А «ПОРАЖЕНЬЯ ОТ ПОБЕДЫ ТЫ САМ НЕ ДОЛЖЕН ОТЛИЧАТЬ»), ВСЁ, ЧТО СО ВРЕМЕНЕМ СТАЛО СКЛАДЫВАТЬСЯ В РИФМОВАННЫЕ ЗАПОВЕДИ ДЛЯ НОМО СРЕАТОР – ЧЕЛОВЕКА-ТВОРЯЩЕГО, ДЛЯ ВАЛЕРИИ УРАЛЬСКОЙ – ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» – СРОДНИ КАТЕГОРИЧЕСКОМУ ИМПЕРАТИВУ КАНТА.

Как в учебниках и философских словарях об этом – «Поступай так, чтобы максима твоей воли могла в то же время иметь силу принципа всеобщего законодательства» – мы помним. В жизни – сложнее. Но, если учесть совет поэта («И должен не единой долькой не отступаться от лица...»), – возможно.

Семь десятков лет Уральской в балете, педагогике, журналистке и общественной жизни доказывают: такое бывает. Такие – тоже.

Валерию Иосифовну Уральскую справедливо называют главным арбитром в области балета, и с этим не поспоришь: за тем, что происходило на главной сцене страны, она наблюдала, что называется, сызмальства и воочию, будучи ученицей Московского хореографического училища, откуда вышла дипломированной артисткой в возрасте 16 лет. Гастроли Большого театра в Лондон с Галиной Улановой в «Ромео и Джульетте» Леонида Лавровского только планировались; Юрий Григорович в год окончания ею, Уральской, балетной школы ставил танцы в опере Джузеппе Верди «Риголетто», и до его «Каменного цветка» на музыку Сергея Прокофьева оставалось добрых три года; Джону Ноймайеру из Милуоки, штат Висконсин, шел 15 год, Пине Бауш из Золингена, Рейнская провинция – 14-й, Борису Эйфману из Рубцовска,

Алтайский край, исполнялось и того меньше – 8. Зато в Большом – вся классика, и ее видит Уральская. Репертуар ведут Семенова, Уланова, Лепешинская, Плисецкая, Стручкова, Габович, Жданов, Корень, Ермолаев...

О том, что с каждым из них и со многими другими, кто будет связывать воедино XIX, XX и XXI столетия в балете, она окажется знакома, почти о каждом – напишет, дабы собрать в теории панораму хореографического театра от его фольклорных истоков до модернистских инноваций, в 16 лет Уральская предположить не может. Как не может предположить, что география ее познаний со временем расширится до параллелей и меридианов всей Планеты.

В 16 лет простившись с отчим домом и отправившись в далекую Киргизию, где будет выходить на сцену Театра оперы и балета имени Алдыбаса Малдыбаева в «двойках» и «тройках» «Раймонды» и «Лебединого озера», ни о какой панораме не думается; не теория с историей мнятся ей впереди, – один танец, а с ним – заветное, к чему готовили московские педагоги Елена Николаевна Сергиевская и Мария Алексеевна Кожухова – «душой исполненный полет».

Уже тогда, во Фрунзе, а позже – в Петрозаводске, где театр обещал ей ведущие партии (и одну – Флер-де-Лис

в «Эсмеральде» Цезаря Пуни – она успела станцевать, получив прямо на спектакле роковую травму), уже тогда она стала задумываться над тем, что входит в понятие «природа танца»: над его происхождением, бытованием, развитием, над его поразительной всеохватностью, породившей в числе прочего театральные-сценические формы и воплощения.

Загадки этой природы, собственно, и привели ее в ГИТИС, когда на балетмейстерском факультете открылась новая специализация «педагог-балетмейстер»; курсы набирали Николай Иванович Тарасов и Марина Тимофеевна Семенова. Новые учителя (и какие!), новые встречи, новые горизонты, и – первые ученики в Институте культуры, где Валерия Уральская начинает преподавать методику классического танца, одновременно читая курс истории балета. Так практика и теория вступают в ее жизни в творческое единоборство, откуда победителем выходит она сама, Уральская, – теперь уже кандидат философских наук, специалист в области народного, исторического, бального, классического и современного танца, исследователь балетных нотаций и хореографического наследия. В теории, считает она, одно от другого отделить невозможно, возможно – на практике, и с непереносимой пользой для науки. Наблюдать и осмысливать – ее credo.

Когда в 1981 году по решению ЦК КПСС открывается первый в СССР профессиональный журнал по вопросам хореографического искусства, главный редактор Раиса Стручкова приглашает Валерию Уральскую возглавить научный отдел истории и теории. Перо отныне не выпадает из ее рук – написанному только в первые годы работы несть числа: статьи, рецензии, творческие портреты, монографии. Несть числа и встречам в редакции, за которые она радуется. Что же, подросли и обрели славу Ноймайер и Бауш, в расцвете Пьер Лакотт, строит свой «Новый балет» при Ленконцерте и ценит поддержку Уральской молодой Борис Эйфман... Все – тут, в редакции журнала. Эффект «совпадающего времени» в жизни и судьбе Уральской поразителен.

Старенький двухэтажный особняк, переживший пожар 1812 года, становится средоточием балетной жизни страны: здесь много визитеров, ученых мужей и безусых студентов, здесь всегда шумно (споры) и гостеприимно (чаепития), здесь на старокупеческом балконе, уставленном цветами в кадках, слагает хронике Дмитрий Куликов – штатный фотограф редакции, а художник журнала Светлана Виноградова помогает выстраивать композиции съемок гостей... Здесь Стручкова и ее заместитель Виктор Филиппов, ответственный секретарь Галина Иноземцева, редакторы Беляева-Челомбитко, Тюрин, Гуляева, Федоренко, члены редколлегии Лепешинская, Григорович, Моисеев, Ванслов, Вульф, Касаткина и Василёв, Львов-Анохин... И, конечно, Уральская, негласно сплывающая всех в нужном месте и в добрый час.

Сколько пришлось им – Валерии Иосифовне сотоварищи – бороться за маленький дом по Дегтярному переулку, сколько пришлось отстаивать статус журнала, когда в 90-е его стали откреплять от издательства «Известия» и лишать тем самым опоры! Дом снесли, издательство рухнуло, средства на выпуски номеров растаяли как дым. Стручкова ушла преподавать, пона-

деявшись (и не зря!) на Уральскую, с 1995 года возглавившую журнал. Пройти путь от сотрудника «Советского балета» до главного редактора «Балета» и не сдать в архив настоящее дело, повести его дальше, отстоять и выстоять – огромная и, может быть, самая важная глава ее жизни, о чем она никогда не говорит, как вообще не говорит о сделанном и о том, сколько сделать надлежит. Вспомним Пастернака: «И надо оставлять пробелы/В судьбе, а не среди бумаг,/Места и главы жизни целой/Отчеркивая на полях».

Еще одна судьбоносная глава в жизни Уральской – приз «Душа танца», учрежденный журналом в 1994-м году. По сути – одна из первых национальных премий от профессионалов профессионалам, вставшая вровень с «Золотой маской», заслужившая авторитет сразу и безоговорочно. 94-й – время, когда трудно созидалось, когда многое уязвлялось, рушилось, не подлежало восстановлению. Балет нуждался в поддержке «Балета» – хорошо понимала Уральская. Но придумать – одно, воплотить в жизнь – другое. О том, сколько сил, энергии, энтузиазма это «другое» потребовало, особенно – поначалу, Уральская тоже не скажет. Тут, в ее гипотетическом рассказе обозначится «пастернаковский» пробел: не захочет вспоминать, не загордится, уведет мысль «на поля», отчеркнет. Если и захочет себе потрафить – почему нет? – признается, что название «Душа танца» придумала сама – от пушкинских строк из первой онегинской главы: «Душой исполненный полет». Этот полет она пытается постичь всю свою профессиональную жизнь – на протяжении 70-ти лет. В этом желании понять, постичь и освоить – ее категорический императив. Ее максима души.

Сергей Коробков

PS. Этот текст Валерия Иосифовна Уральская увидит не в типографской верстке, как положено главному редактору, а уже опубликованным. Надеемся, что маленькая хитрость – на какую, сговорившись, пошли сотрудники журнала и автор материала – не слишком расстроит руководителя издания. Мы старались обойти ожидаемый от нее запрет. Тот редкий случай, когда правила нарушены сознательно. Но – из любви, из уважения к человеку, которым мы восхищаемся, как и многие его почитатели. По всей стране и по всему миру.





ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ – ГЕРОИ ОДНОЙ СКАЗКИ



ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ «СКАЗКА. ТОЧКА (НЕ) ВОЗВРАТА», СОЗДАННЫЙ СИЛАМИ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ УРАЛА – НОВЫЙ ПРОЕКТ ЧЕЛЯБИНСКОГО ФОНДА НАРОДНОГО ТАНЦА НАТАЛЬИ КАРТАШОВОЙ И ТАТЬЯНЫ РЕУС. СПЕКТАКЛЬ ОБЪЕДИНИЛ ЧЕТЫРЕ ВЕДУЩИХ УРАЛЬСКИХ КОЛЛЕКТИВА, ПРЕДСТАВЛЯЮЩИХ РАЗНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ – НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ, СОВРЕМЕННУЮ ХОРЕОГРАФИЮ, STREET DANCE. В ПРОШЕДШЕМ СЕЗОНЕ «СКАЗКУ» СМОГЛИ УВИДЕТЬ ЗРИТЕЛИ ГОРОДОВ УРАЛЬСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО ОКРУГА И ЦЕНТРАЛЬНОЙ РОССИИ. А ОСЕНЬЮ ОНА ОТПРАВИЛАСЬ ПО ГОРОДАМ ПОВОЛЖЬЯ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И ГЛАВНЫЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР СПЕКТАКЛЯ – ЮЛИЯ РЕПИЦЫНА, АВТОР ИДЕИ – ДИРЕКТОР ФОНДА РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ТАНЦА КАРТАШОВОЙ-РЕУС ОЛЬГА ПАЛЕЙ.

Первая версия «Сказки» родилась два года назад, как итог летней творческой лаборатории «Народный танец. В поисках нового языка», также организованной Фондом Карташовой-Реус. В ходе работы лаборатории ребята под руководством педагогов-мастеров экспериментировали в направлении синтеза разных танцевальных направлений. Несмотря на очевидные недостатки, первая версия спектакля так вдохновила его участников и зрителей, что «СКАЗКА» получила свое продолжение: был полностью переработан сценарий, частично пересмотрено пластическое наполнение, доведена до конца работа по созданию костюмов и видеографического сопровождения.

Новый «танцевальный язык» был найден в первую очередь благодаря работе главного балетмейстера-постановщика и режиссера спектакля Юлии Репицыной.

«Этот замечательный проект отличает продуманная смелость, высокий профессионализм команды, стремление и реализация всего задуманного. Проект объединил огромное количество разных людей, дал им возможность творчески реализоваться, получить новый опыт. Ключевым моментом стал эксперимент, в котором объединились народный танец, современная и уличная хореография. – рассказала Юлия Репицына. – Народное творчество и современное искусство играют важную роль в развитии культуры сегодня. Народный танец сохраняет в себе ценности и идеалы прошлого, позволяя нам понять наши истоки, а современное искусство предлагает новые идеи и формы, вызывает дискуссии и отражает современные вызовы и переживания. Так, соединение на первый взгляд несоединимого позволило создать яркие и впечатляющие образы и погрузить зрителей в мир сказки, в мир, в котором можно все».

Создатели «Сказки» уверены: фольклорные традиции и современность – не разные полюса, а части единого целого:

«Мы верим, что народный танец – это одна из глубинных основ культурной самобытности народа. Но вместе с тем мы ощущаем стремительные изменения в мире и понимаем, что сохранение традиционной культуры невозможно строить только по консервативному сценарию. Такой способ лишь усилит разнонаправленность движения традиции и нового, что неизбежно разведет эти понятия на полюса противостояния, в отношения оппозиции и конфликта. Народный танец давно доказал свою уникальную способность проникать в душу каждого человека. Мы строим диалог между прошлым и будущим, используя современные выразительные средства и неиссякаемую живую энергию народного танца, снимая ограничения, отменяя границы и представляя народный танец, как пространство, открытое для творчества. Наши эксперименты лежат в области синтеза разных направлений хореографии с народным танцем, а также поиска форм и приемов, которые бы наиболее эффективно знакомили и влюбляли в народную хореографию современную молодежь. Спустя два года мы можем подтвердить актуальность этих поисков», – говорит директор Фонда Карташовой-Реус Ольга Палей.

В спектакле приняли участие ведущие любительские коллективы Урала: ансамбль танца «Ералаш» (г. Челябинск), хореографическая студия «Дети Магнитки» (г. Магнитогорск), «Театр танца Натальи Лысцовой» (г. Екатеринбург) и студия танца «Светлое настоящее» (г. Нязепетровск). Средний возраст участников – 14–16 лет.

Примечательно, что в каждом городе показа в спектакль вливается местный коллектив, что позволяет вовлечь в единый творческий процесс новых участников. Для постоянного состава «Сказки» – это возможность знакомиться с новыми соратниками и наблюдать за их творческой работой. Для приглашенных к выступлению коллективов – интересный опыт участия в масштабном проекте. И для всех – большой профессиональный урок.

«Это невероятно – побывать на одной сцене с такими талантливymi ребятами. Благодаря им, мы получили огромный заряд энергии, позитива и волшебства», – делятся участники ансамбля танца «Русский сувенир», принявшие участие в показе спектакля в Костроме.

В значительной степени спектакль опирается на текущий репертуар коллективов. Ольга Палей уверена: такой подход к построению «Сказки» позволяет зрителю увидеть и оценить собственные творческие результаты каждого ансамбля и по достоинству оценить плоды работы ребят и педагогов.

Объединив танцоров для совместной работы, «Сказка» создала вокруг себя уникальную творческую атмосферу, благоприятную среду для профессионального роста не только ребят, но и их педагогов. Руководители коллективов не просто сопровождали своих воспитанников на протяжении всего проекта, но и принимали самое живое участие в создании спектакля. Достаточно сказать, что именно они исполнили роли ведущих персонажей истории и выходили на сцену вместе со своими учениками. В роли Водяного на сцене появился преподаватель хореографического факультета ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского и руководитель «Ералаша» Илья Карапыш, роль Урсулы исполнила заслуженный работник культуры РФ и руководитель «Театра танца» Наталья Лысцова, а руководитель образцовой студии «Дети Магнитки» Светлана Попова стала Бабушкой-Сказительницей. Опыт выступления на одной сцене позволил и педагогам, и ребятам увидеть друг друга новыми глазами.

«Для меня уникальность проекта в душевности и отсутствии соперничества», – отмечает исполнительница роли Бабы Яги, преподаватель Челябинского государственного института культуры Варвара Склярова. В ходе совместных репетиций, выступлений, переездов возникло настоящее братство, было радостно видеть, как ребята из разных коллективов поддерживают друг друга, помогают за кулисами по ходу спектакля. Наблюдая за ходом проекта, Светлана Попова отмечает, что участники из разных коллективов всегда внимательно наблюдают за работой друг друга, не соревнуются, а стараются равняться на товарищей. Именно в таких условиях возникает особенный профессиональный уровень, который заметно влияет на исполнительское мастерство ребят.

Любовь и отдача, с которыми работают исполнители, не могли оставить публику равнодушной: тысячи зрителей уже посмотрели «Сказку» и оставили о ней восторженные отзывы. Многие отмечают, что спектакль стал потрясением и самым ярким впечатлением, полученным от хореографии за последнее время. Необычность идеи и переплетение разных танцевальных направлений, наряду с высоким исполнительским уровнем также, по мнению зрителей, стали залогом успеха спектакля. А широкая география показов спектакля (в нем принимает участие свыше 100 человек) стала возможно благодаря поддержке Президентского Фонда культурных инициатив.

Спектакль «СКАЗКА. ТОЧКА (НЕ) ВОЗВРАТА» погрузил танцоров-участников в уникальную творческую среду, а зрителям подарил волшебную историю о дружбе и танце, позволил увидеть в новом свете жанр старой доброй сказки и убедиться в гармоничном сосуществовании, переплетении и взаимообогащении разных хореографических направлений. Основная идея спектакля вложена в уста главных героев – братьев-танцоров, которым приходится преодолеть много испытаний, чтобы понять: «Неважно, как именно ты двигаешься, а важно то, что всех нас объединяет танец!»

Материал подготовили
Мария ФИЛАТОВА, Ольга ПАЛЕЙ.
Фото предоставлены организаторами



МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ



Спектакль «Тайная лаборатория братьев Каравановых на макаронной фабрике». Коллектив Школа «Диалог танс» (Кострома)

В РАЗГАР ЛЕТА В ЦЕНТРЕ «ВДОХНОВЕНИЕ» СТАРТОВАЛ ФЕСТИВАЛЬ «ДЭНСХЕЛП». НАШ ЖУРНАЛ УЖЕ НЕ РАЗ ПИСАЛ, ЧТО ОТЛИЧАЕТ ЕГО ОТ ДРУГИХ ФЕСТИВАЛЕЙ. «ДЭНСХЕЛПФЕСТ» – ЭТО НЕ ЕДИНОВРЕМЕННАЯ АКЦИЯ, А ОБЩЕНИЕ БЛИЗКИХ ПО ДУХУ ЛЮДЕЙ, СВОЕОБРАЗНОЕ СОДРУЖЕСТВО. НА ФЕСТИВАЛЬ ПРИБЫЛИ ПЕДАГОГИ-ХОРЕОГРАФЫ ИЗ БОЛЕЕ ЧЕМ 100 ГОРОДОВ РОССИИ, А ТАКЖЕ КАЗАХСТАНА, БЕЛАРУСИ, ТУНИСА, БОЛГАРИИ, ВЕНГРИИ. БЫЛО ПРОВЕДЕНО 180 ЧАСОВ МАСТЕР-КЛАССОВ. СИЛАМИ КОЛЛЕКТИВОВ ИЗ РАЗНЫХ РЕГИОНОВ РОССИИ ПОКАЗАНО 18 СПЕКТАКЛЕЙ. СЛОВОМ, ВСЁ КАК ОБЫЧНО. ОДНАКО ФЕСТИВАЛЬ ЭТОГО ГОДА НАВОДИТ НА МНОГИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ.



В наш переходный период все мы находимся между прошлым и будущим. Но одни – ближе к прошлому, другие – к будущему. А что же этот фестиваль? Его обучающая программа ориентирована на педагогов-хореографов. Неслучайно он проводится летом во время отпусков. Получение новых впечатлений, знаний и навыков помогало педагогам полноценно обеспечить своим воспитанникам следующий учебный год, в связи с чем образовательная программа велась по стандартному набору предметов, включая мастер-классы практически по всем видам хореографического искусства.

А еще этот фестиваль отличает ставшая уже регулярной научно-практическая конференция «Танец в России: взгляд в будущее». Что такое педагогический процесс сегодня? Каковы его ориентиры? Есть ли здесь изменения и насколько они кардинальны? Все эти вопросы весьма активно обсуждали участники конференции. Темы выступлений касались многих вопросов педагогической практики, но можно было заметить одну общую тенденцию, проявляющуюся от доклада к докладу. Выступающие все чаще говорили не столько о методике обучения хореографии, сколько о психических аспектах воспитательного процесса, понимаемого как процесс раскрытия собственного потенциала учеников. Внимание к человеку, к его внутренним индивидуальным качествам – все это звучит в русле современных тенденций.



Спектакль «БАК». Коллектив «Чердак» (Ревда)

В этом конференция приближается к педагогике будущего. Нелучайно участники просили организаторов на следующий год организовать выступление известных психологов.

Программа вечерних показов в рамках фестиваля всегда демонстрировала срез существования и развития хореографической мысли в регионах. В этом году фестиваль получил грант Президентского фонда культурных инициатив, благодаря которому в Москву смогли приехать подростково-молодежные коллективы из разных регионов России, что позволило значительно расширить программу вечерних показов. Именно она и стала настоящим открытием этого года. Уже первый вечер приятно удивил. Инновационный театр балета из Калуги показал свою новую работу – спектакль «Метель» по повести А.С. Пушкина. Надо сказать, что обращение к литературной классике стало тенденцией этого театрального сезона. Москвичи могли наблюдать «Войну и мир», привезенную Марийским театром оперы и балета, «Бурю» Большого театра. Однако ни в одном, ни в другом из перечисленных театров нового слова в прочтении классики зритель заметить не мог, несмотря на высокий исполнительский уровень. Театр из Калуги в этом плане им во многом уступает, но смог сказать свое слово – не в пример профессионалам. Авторское прочтение известного произведения Пушкина здесь было на лицо. Александра Иванова из Смоленска сумела весьма убедительно продемонстрировать режиссерской и хореографической концепцией, чем может быть интересна классика современному поколению. Она обозначила свои собственные акценты, увидев то, что, вероятно, было заложено в произведении, но не читалось явно. Метель – это не просто природная стихия. Это сама жизнь, судьба, которой люди либо сопротивляются, либо же следуют ей. Это, конечно, в значительной степени повысило степень обобщения как самой проблематики, так и образной системы спектакля, который получился многомерным, драматургически насыщенным, динамически напряженным, наполненным интересными выразительными средствами. Постановка включает в себя текст на экране, танец кордебалета, пластические диалоги главных героев. Подобная дробность изложения придает произведению объемность и повышает его ценность. Причем выдержано все с поразительным чувством формы и меры.

А далее следовали работы уже известных хореографов, такие как «Тихая река» Павла Глухова в исполнении Академии танцевального искусства «Контраст» (г. Королев), «Призрачное

Спектакль «Манифест к русскому перформансу».
Софья Валиуллини (Челябинск)



озеро» Виктории Арчаи Студии Современного танца Людмилы Чигишевой (г. Ростов-на-Дону). Были на фестивале и не такие известные авторы, показавшие отнюдь не менее интересные спектакли, например, «Пока Хармс спит» (режиссер Алиса Панченко, хореографы Алиса Панченко, Сергей Андриянов). Это – уже точно заявка на будущее, ориентация на новый способ художественного мышления и новый тип организации хореографического материала. Приятно отметить, что дети Театра нового танца «Своими ногами» (г. Уфа) весьма гармонично существовали в этом материале.

Нельзя не отметить «Цветное» хореографа Ирины Брежневой в исполнении Детского театра танца «Сюрприз» (г. Киров) как произведение, существующее в стиле и манере искусства постмодерн. Это заметно в выборе проблематики, где основу составляет мир обыденности и радости от нее: от рыбок в пруду, от запаха цветка... Да и воплощены эти идеи были простым, но весьма привлекательным танцем, а иногда просто выразительной и много говорящей паузой.

На фестивале было представлено еще много достаточно интересных, но, может быть, не столь оригинальных работ: «Способность не дышать» Татьяны Суценко и Школы танца «Территория хореографической свободы» из Челябинска, «Следуй за мной» и «Искусство маленьких шагов» Ирины Смирновой и Студии танца «Выявление» из Краснодара, «Манифест к русскому перформансу» Софьи Валиуллини из Челябинска. Разнообразие стилей и жанров следовало одно за другим.

Компетентным экспертным советом были выбраны три коллектива, получившие за свои работы премии (130000 рублей) на развитие: Детский театр танца «Сюрприз» из г. Киров за спектакли «Серый белый» и «Цветное» (хореограф-постановщик Ирина Брежнева, руководитель Галина Втюрина); Образцовый коллектив театр-студия современного танца «YOULA» из г. Новоалтайск за спектакль «Пеликан» (хореограф-постановщик Анна Хакиайнен, руководитель Оксана Воробьева); Образцовый хореографический коллектив «Чердак» и арт-платформа «Cherdak_team» из г. Ревда за спектакль «БАК» (идея и постановка Ксении Каплун и Татьяны Осташевой, руководитель Ксения Каплун). Персональную премию учредила педагог кафедры хореографии Московского государственного университета технологий и управления имени К.Г. Разумовского Лика Шевченко, которую получил проект «GLYPTIC create» из Новосибирска за работу «Палада звезда» (хореограф-постановщик Любава Белько).

Словом, региональный молодежный танец, несмотря на все трудности, весьма успешно существует, ориентируясь на будущее, которое уже не за порогом. Фестиваль прошел успешно. Здесь было столько нового и интересного, что как-то уже и не хочется возвращаться в залы академических театров, где будущее еще не наступило и не очень просматривается.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

Фото предоставлены фестивалем «ДэнсхеллФест»
Фотограф – Мария ХУТОРЦЕВА



Спектакль «Метель». Инновационный театр балета Калуги

ПОЛЁТ ПРОДОЛЖАЕТСЯ...



Красс – В. Агунов

В конце мая в Якутии воцарилась атмосфера долгожданного и любимого праздника: в северную балетную столицу после долгого перерыва вернулся Всероссийский фестиваль классического балета «Стерх». В Якутии, согласно поэтическому фольклору, «стерхом» называют птицу, которая приносит счастье и удачу.

История «Стерха» начинается с 2000 года. Ему предшествовал первый якутский фестиваль «Северный дивертисмент» (1990, 1992, 1994). Идея создания фестиваля принадлежала тогда ведущему солисту Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутии) Борису Матвееву. Оба фестиваля объединяет художественное руководство Натальи Михайловны Садовской, именно к ней автор этих строк однажды обратилась с просьбой возглавить «Северный дивертисмент», а позже и фестиваль «Стерх». В этом году – молодой руководитель Екатерина Тайшина возглавила одиннадцатый фестиваль.

В разные годы «Стерх» посещали такие почётные гости как: Владимир Васильев и Михаил Лавровский. Неоднократно на фестиваль приезжали главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская, а также заведующий кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории Александр Полубенцев и балетовед Ольга Розанова.

Первый вечер фестиваля открыл символ русского балета – «Лебединое озеро», полученный из рук самого Юрия Григорovichа. Именно он благословлял труппу первых выпускников балетной школы на исходе века XX – в век XXI.

Фестиваль подарил возможность зрителям увидеть искусство премьеров Мариинского театра в «Лебедином озере». В главной партии выступила лауреат международных конкурсов и приза «Душа танца» от журнала «Балет» Оксана Скорик. Осо-

бый лиризм исполнения, гибкость и певучесть танцевальных линий в Одетте, а также виртуозность и редкий апломб в Одиллии пленили всех зрителей. Элегантный образец танцевального академизма в партии принца Зигфрида продемонстрировал ее партнер – Никита Корнеев. Заданную петербуржцами планку мастерства достойно поддерживали артисты кордебалета слаженностью и яркой эмоциональной самоотдачей, соответствующим стилем во всех танцах, а также чётким и проникновенным исполнением лебединых сцен. Овациями зрителей сопровождалось выступления якутских солистов Айтала Ефимова (Шут) и Владимира Данилова (Ротбарт).

Ещё до начала фестиваля внимание балетоманов привлекла Ольга Гришенкова, урожденная якутянка, обучавшаяся у педагогов ЯХУ Сергея и Галины Афонасевичей. Однако своё обучение хореографическому искусству балерина закончила в Новосибирске, где и состоялась как прима-балерина, получив позже звание Заслуженной артистки России.

«С большим волнением я впервые ступила на сцену в родном Якутске и удивилась необычайно горячему энтузиазму зрителей, который воодушевлял не только меня, но и всех артистов, и я очень рада высокому профессионализму балетной труппы, где много сильных интересных солистов».

Свою землячку якутяне увидели в «Баядерке» в дуэте с Солором – новосибирским премьером Романом Полковниковым, мастерство которого также вызвало бурную реакцию зрительного зала. По-женски трепетная, прекрасная Никия Гришенковой восхитила публику изысканностью танца, артистизмом и сдержанным драматизмом в последнем взрыве чувств в танце со змеей. В «Царстве теней» балерина явила ту возвышенную красоту классического балета, которая, по Чехову, «всегда поражает, как и молния»...

В массовых сценах «Баядерки» замечательно проявила себя и якутская труппа – в яростном, фанатичном экстазе факиров, в «молитвенной» смиренности баядерок и ярких вспышках соло Магдавея (Айтал Ефимов). Тщательно отработанный дивертисмент второго действия – танец Золотого Божка (Павел Необутов) со свитой арапчат – точно передавали атмосферу пышного дворцового праздника, который взрывался огненным вихрем Индусского танца (солисты Динара Гасанбалаева, Валерий Аргунов, Николай Попов). Волнующим моментом оказался экстренный дебют Марии Кузьминой в роли Гамзатти, подтвердивший её растущее мастерство в Grand pas в дуэте с Солором – Р. Полковниковым.

Вызывает гордость и третье действие спектакля – «Царство теней»: безукоризненная синхронность, чистота танца и линий, а также точно выверенное исполнение женского кордебалета в Трио теней – всё это являло одухотворённую поэтику постановки.

Драматически фестивальные спектакли шли по нарастающей. После «Баядерки» зрителям был представлен балет «Спартак» с участием молодого солиста Большого театра Игоря Пугачёва в заглавной партии. Обладатель благородной сценической фактуры, яркой брутальной харизмы в сочетании с высокой техникой танца и артистизмом представил на якутской сцене этот легендарный образ во всём ореоле его мужества, героического пафоса и глубоких человеческих чувств.

Фестивальная случайность дуэта москвича с лучшей якутской Фригией – миниатюрной Юлией Мяриной – была наполнена особым трепетом и трогательностью. Спартак так легко, как пушинку, возносил свою возлюбленную в воздушных подержках, что весь зрительный зал буквально замирал, а после спектакля каждый уносил с собой драгоценные чувства, рождённые в душе артистами.

В уже запланированном, диаметрально противоположном дуэте встретились Валерий Аргунов – Красс и Ольга Гришенкова – Эгина. Оба эффектные и блистательные, они постепенно раскрывали всю мощь своего темперамента и магию артистизма, ярко воплощая в своих героях образ могущественного и великолепного Рима.

Аплодисменты счастливых зрителей «Спартака» относились по праву ко всем участникам этого балета – символа человеческой свободы, ставшего теперь достоянием и якутской сцены. Такие шедевры Ю. Григоровича, как «Лебединое озеро» и «Баядерка», остаются в прекрасной форме благодаря кропотливым

Одетта – О. Скорик, Зигфрид – Н. Корнеев



Одиллия – О. Скорик, Зигфрид – Н. Корнеев



Спартак – И. Пугачёв, Фригия – Ю. Мярина



трудам педагогов-репетиторов, ведущих мастеров балетной сцены разных лет: Натальи Христофоровой, Игоря Мясоедова, Ирины Пудовой и Надежды Баллыевой, ответственной за женский кордебалет.

На закрытии фестиваля в первом отделении якутяне познакомились с новым национальным этно-балетом «Сияющий камень». Во втором отделении, на Гала-концерте, фестиваль представил и другие новые имена, ранее неназванные, в их числе: Алиса Алексеева и Тагир Тагиров из Уфы, совсем юная Гуля Каленова из Алматы, Алина Руденко и Дмитрий Уксусников из Минска, а также Айнур Абиьгазина и Сундет Султанов из Астаны. Фестиваль сплотил многих талантливых артистов из самых разных городов нашей страны.

Абсолютный фурор произвёл на всех петербуржец, заслуженный артист России, лауреат премии Президента РФ, в недавнем прошлом звезда Театра балета Б. Эйфмана Олег Габышев. Его авторская хореография, завораживающая зрителя, и мастерство исполнения – в паре с Любовью Андреевой – особенно запомнились зрительному залу.

В панораме номеров самых разных направлений выделялись классические па де де «Сильфиды» Ю. Мяриной и П. Необутова и па де де «Пламя Парижа» А. Руденко и Д. Уксусникова. Завершающий аккорд «Стерха» поставило жизнеутверждающее Гранд па из «Дон Кихота» в исполнении Галины Гармаш (Московский театр балета им. Н. Касаткной и В. Василёва) и Игоря Пугачёва.

Итак, «Стерх» с грандиозным успехом вернулся для новых поколений балета и зрителей. Счастливого ему полёта в будущее!

*Ли́ра Габышева,
заслуженный деятель искусств Республики Саха (Якутия),
лауреат приза «Душа танца»
журнала «Балет» в номинации «Пресс-лидер».
Фотографии Кристины Новгородовой*



Никия – О. Гришенкова, Солор – Р. Полковников

Никия – О. Гришенкова, Солор – Р. Полковников



МАЛЕНЬКАЯ, НО БОЛЬШАЯ ПРЕМЬЕРА



КАЖДАЯ БАЛЕТНАЯ (ВПРОЧЕМ, НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО БАЛЕТНАЯ) ПРЕМЬЕРА – СОБЫТИЕ. И НЕВАЖНО, ГДЕ РОЖДАЕТСЯ СПЕКТАКЛЬ, – НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА ИЛИ В КАМЕРНОМ ЗАЛЕ КИНОКЛУБА «ЭЛЬДАР». ЗА СОЗДАНИЕМ ЛЮБОГО БАЛЕТА СТОИТ КРОПОТЛИВАЯ СОВМЕСТНАЯ РАБОТА АРТИСТОВ, ХОРЕОГРАФОВ, РЕПЕТИТОРОВ, КОСТЮМЕРОВ, РЕЖИССЕРОВ. ЕСЛИ РЕЧЬ ИДЕТ О СПЕКТАКЛЕ ДЕТСКОМ, ЗАДАЧА УСЛОЖНЯЕТСЯ ОСОБЕННОСТЯМИ ВОЗРАСТА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ. НО БАЛЕТНОЙ ШКОЛЕ «ЩЕЛКУНЧИК» НЕ ПОМЕШАЛИ НИКАКИЕ ТРУДНОСТИ: 27 МАЯ ОНА ПРИГОТОВИЛА ЗРИТЕЛЯМ НАСТОЯЩИЙ ПОДАРОК – ПРЕМЬЕРУ БАЛЕТА «ЧИПОЛЛИНО».

Сначала скажем пару слов о школе. Балетная школа «Щелкунчик» под чутким руководством народной артистки РСФСР Натальи Михайловны Чеховской существует уже более 20 лет, обучая балетному искусству детей самых разных возрастов. В школе поставлены 7 детских балетов, в числе которых «Гадкий утенок», «Щелкунчик», «Муха-Цокотуха», «Дюймовочка», а также множество отдельных номеров. Школа «Щелкунчик» является официальным членом CID UNESCO – Всемирного танцевального совета при ЮНЕСКО.

Итак, что же было 27 мая на сцене названного кино клуба?

Чтобы сохранить небольшую интригу и задать вечеру праздничное настроение, в первом отделении был показан отчетный концерт-дивертисмент и только во втором – новый спектакль. Программа концерта была составлена из 20 разнохарактерных номеров, сочетающих и классический, и народный стили. «Представителями» классического репертуара стали «Нимфы» из балета «Вальпургиева ночь» на музыку Ш. Гуно, «Танец маленьких лебедей» из «Лебединого озера» П.И. Чайковского, «Утро» из «Коппелии» композитора Л. Делиба. Народный дух отразился в еврейском и тирольском танцах, в танце скоморохов и армейской плясовой. Искра была в исполнении сюжетных номеров «Мои цыплятки» и «Кошка и мышки», соединивших на одной сцене 4-хлетних (!) дарований и артистов чуть постарше. Артистичность, искренняя детская «открытость» танцу и вместе с тем взрослая ответственность к делу – этого юным танцовщикам было не занимать.

Познакомимся со вторым отделением.

Одноактный балет «Чиполлино» поставлен хореографом Еленой Барышниковой. Спектакль детский, но не только из-за возраста исполнителей и целевой аудитории. Детский он в выражении чистого обаяния, в исполнительской наивности (в самом хорошем смысле). Чем создавалось ощущение детства? Добрым, озорным и уже родным сюжетом сказки Джанни Родари. Красочными, будто самодельные рисунки, декорациями. «Разноцветной» музыкой, чередующейся с выразительным голосом рассказчика.

«Виновниками торжества» были непоседливый и простодушный мальчик-луковка Чиполлино, солнечные малыши-лимончики при важном принце Лимоне, статный синьор Помидор, «правильный» и скромный граф Вишенка в соответствующую сложную, аристократичные графини Вишни, единственные, словно по статусу, возвышающиеся на пуантах. Сказка ожила благодаря «вкусным» тематическим костюмам, ярко отразившим характер героев.

Спектакль не перегружен сложной хореографией (хотя без «мелкой» техники не обошлось), все элементы рассчитаны на возраст и возможности исполнителей. Внимание привлекает не столько разнообразие па, сколько композиция спектакля, множество мизансцен и общая танцевальность. И темп, не дающий грустить ни зрителям, ни – абсолютно точно – артистам. Отдельно хочется отметить показательную академичность графа Вишенки, что вполне объясняется ролью, и эмоционально слаженный тандем главных злодеев (правда, злодеев, вызывающих улыбку) синьора Помидора и принца Лимона.

К сожалению (или к счастью), при виде детских танцевальных эмоций, буйства красок на сцене – оценка хореографии, техники и исполнения постепенно становится все менее строгой. В таком случае, остается замечать самое ценное: радость и неподдельное удовольствие начинающих артистов, передающиеся их главным зрителям – родителям...

...И, конечно, ждать очередных премьер от балетной школы «Щелкунчик»!

Мария Тян.

Фотографии предоставлены Балетной школой «Щелкунчик»



ОТ ИСТОКОВ К «ВОСХОЖДЕНИЮ» ПЕРВОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЕ КАЗАХСТАНА 90 ЛЕТ!

2024 ГОД ДЛЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА ЗНАКОВЫЙ. БАЛЕТНАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ ПРАЗДНУЕТ 90-ЛЕТИЕ АЛМАТИНСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА ИМЕНИ А. В. СЕЛЕЗНЁВА И КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ АБАЯ, ИСТОРИЯ КОТОРЫХ НЕРАЗРЫВНО СВЯЗАНА ДРУГ С ДРУГОМ.

КАЗАХСТАН – КАЗАХИ...
ИНАЧЕ НЕ МОЖЕТ И НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ

История первой казахской балетной школы начинается в 1934 году, когда открывается Казахский театр оперы и балета и назревает острая необходимость в подготовке профессиональных национальных балетных кадров. За годы плодотворной работы Алматинское хореографическое училище имени А. В. Селезнёва стало Alma mater всего казахского хореографического искусства. За 90 лет оно взрастило несколько поколений талантливейших исполнителей, балетмейстеров и педагогов, имена которых вписаны в летопись казахского балета. Это более 2000 выпускников, среди которых народные, заслуженные артисты и деятели Казахстана и других стран, лауреаты международных конкурсов, солисты мировых балетных театров.

Первыми руководителями училища были представители русского балета – Александр Александров и Александр Селезнёв, определившие пути развития казахской школы балета, а первым председателем государственных экзаменов – великая Галина Уланова.

Александр Артемьевич Александров (*настоящая фамилия Мартиросьянц*) до 1933 года – солист балета Большого театра, затем – танцовщик и балетмейстер Казахского музыкального театра (в 1938 году Музыкальный театр преобразован в Государственный театр оперы и балета – *прим. ред.*), основатель Казахского хореографического училища (1934). Это он, зная 7 языков, освоил восьмой – казахский, пошел к наркому просвещения Темирбеку Жургенову и уговорил его в необходимости создания своей, казахской хореографии.

Целая эпоха балетного искусства и хореографического образования в Казахстане неразрывно связана с именем выдающегося артиста, педагога, хореографа и его художественного руководителя, народного артиста Казахской ССР Александра Владимировича Селезнёва (1906–1961). В 1938 году Александру Селезнёву предложили стать художественным руководителем хореографической школы вместо репрессированного Александра Александрова. Чувствуя особую ответственность за начатое коллегой дело, Селезнёв взял на себя заботу о 32-х воспитанниках только что созданной балетной школы. Это были сироты, которых он сам собирал по окраинам и детским домам Казахстана. Он считал это своим долгом по отношению





Александр Артемьевич Александров (1891–1955).



Александр Владимирович Селезнёв (1906–1961). В партии Зигфрида



Первые занятия у станка. Алма-Ата, 1930-е.

к репрессированным семьям, и в определенный момент Селезнёв решил оставить сцену и целиком посвятил себя воспитанию будущих артистов. Петербуржец по происхождению, он вложил в своих алматинских учеников знания, опыт и любовь к искусству танца с надеждой на будущее казахского балета.

Под руководством А. В. Селезнёва хореографическое образование в балетной школе выстраивалось на основе программ и планов Ленинградского хореографического училища, которые Селезнёву прислала сама Агриппина Яковлевна Ваганова. Первый отчетно-показательный концерт музыкально-хореографической школы состоялся 13 июня 1938 года. В программу концерта вошли: «Шопениана», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» и концертные номера. Александр Владимирович воспитывал своих учащихся на лучших образцах балетного классического наследия. В стенах училища были осуществлены фрагменты и целостные спектакли: «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, «Жизель» А. Адана, «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Баядерка», «Дон-Кихот», «Пахита» Л. Минкуса, «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Красный мак» Р. Глиэра и другие.

Более двадцати лет Селезнёв был художественным руководителем Алматинского хореографического училища. Он осуществил 17 выпусков, сформировав свою школу педагогики классического танца. Своим ученикам талантливый педагог преподавал главный урок – быть беззаветно преданным искусству балета. Вот слова из его письма 1957 года к ученице С. Войцеховской: *«Казахстан – казахи, в этих двух словах весь смысл моей работы, моего труда и моих обязанностей. Иначе не может и не должно быть».* Он воспитал целую плеяду выдающихся деятелей хореографического искусства Казахстана, среди которых: Д. Абиоров, З. Райбаев, Б. Аюханов, С. Кушербаева, И. Манская, А. Асылмуратов, Р. Тажиева, С. Тулусанова, Г. Акжанов, Э. Мальбеков, Р. Ельчибекова, А. Тулекова, А. Габитова, И. Олзоева, Ж. Тастанова, К. Жакипова, С. Наурызбаева, Р. Курпешева и др. Многие из них благодаря инициативе и поддержке Селезнёва получили высшее образование в ведущих учебных заведениях Москвы и Ленинграда.



Справа, сверху вниз:

А. В. Селезнёв на уроке классического танца. Алма-Ата, 1944.

А. В. Селезнёв на уроке классического танца. Алма-Ата, 1950-е.

Репетиция фрагмента из балета «Пахита». Алма-Ата, 1959.

На странице 46:

Финал гала-концерта «Звезды балета» в честь 90-летия Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнёва. Сцена «Almaty Theatre». 5 апреля 2024

22 мая 1961 года в возрасте 54 лет Александр Владимирович Селезнёв трагически ушел из жизни – погиб, спасая мальчишку из-под колес грузовика. Посвятив детям всю свою жизнь, он не раздумывая пожертвовал ею ради спасения жизни ребенка. В дань светлой памяти выдающегося педагога 2 февраля 1988 года Алматинскому хореографическому училищу присвоено имя Александра Владимировича Селезнёва.

СТАНОВЛЕНИЕ КАЗАХСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

С 1960-х годов наряду с развитием методики преподавания классического танца шла активная работа по становлению системы преподавания национального казахского танца. В этом направлении знаковую роль сыграла великая казахская танцовщица, интерпретатор и создатель танцев народов мира, народная артистка Казахской ССР Шара Жиенкулова. Первая профессиональная танцовщица своим творчеством определила черты казахского сценического танца. Знакомство в конце 1930-х гг. и в дальнейшем большая творческая дружба с Игорем Александровичем Моисеевым, который приглашал ее в свой ансамбль для постановки казахских танцев, помогли ей определить дальнейший творческий путь. По примеру Моисеева при Казгосфилармонии она организовала собственный творческий коллектив, и с марта 1940 года ее ансамбль «Песни и танцы народов мира» уже гастролировал. С началом Великой отечественной войны ансамбль Шары один из первых выехал на фронт для выступления в воинских частях. Полученные за выступления деньги она сдала в фонд обороны на сооружение танка. Этот танк закончил войну на освобожденной земле братской Чехословакии.

Без малого три десятка лет можно вписать в биографию Ш. Жиенкуловой одно слово – «гастроли». В поездках она не только представляла собственное искусство, а собирала танцы и музыку к ним: грузинские, молдавские, татарские, узбекские, мексиканские, испанские, индийские, арабские, монгольские, индонезийские, вьетнамские, украинские, русские – всех не перечислить! Что же касается казахского народного танца, то до Шары такового не существовало, она создала его.

«Создание танца, – объясняла Шара Жиенкулова, – процесс сложный. Иногда в основу его может быть положен миф, сказание, легенда. Например, я увидела, как стремительно уползали прочь две змеи, то сближаясь, то отдаляясь друг от друга. И родилось движение «косжылан» – сложное переплетенье рук. Еще я наблюдала, как хозяйка в юрте чабана взбивала кумыс в кожаном турсыке. Ее движения были женственны и прекрасны. Так появилось танцевальное движение «саба пысу». Девушки за ткацким станком подсказали рисунок и движения танца «Килем току». Среди сольных есть также «Кудаша», «Сауыншы-женей», танцы с домброй».



Шара Жиенкулова (1912–1991)

Выступления ансамбля всегда проходили с аншлагом. Центральные газеты печатали восторженные отзывы. «На сцене – Шара, – восхищался один из театральных критиков в «Известиях». – Танцуют не только ноги – в непрерывном танце вся фигура, и движения ее едва заметны. Она как бы плывет, танцуют плечи, голова, руки. Тончайшие изгибы пальцев, взмахи ладони, свободно вращающейся в то время, как вся рука недвижима, удивительно удачно «аккомпанируют» тем настроениям, которыми живет танцовщица». Шаре и ее ансамблю приходилось почти каждый танец исполнять дважды.

После ухода со сцены Шара посвятила себя воспитанию будущих артистов, с 1965 по 1975 год она руководила училищем. В целях подготовки профессиональных кадров народного танца ею было организовано отделение по специальности «Артист ансамбля народного танца». Силами воспитанников училища ею и Булатом Аюхановым был поставлен балет «Кыз-Жибек» на музыку Е. Брусиловского. Коллектив исполнителей этого балета послужил основой для создания нового, теперь уже легендарного «Молодого балета Алма-Аты» (ныне – Государственный ансамбль классического танца). Ш. Жиенкулова подняла на высокий уровень преподавание и изучение школы казахского танца, создала его методику преподавания. Открытие народного отделения было актуальным и необходимым шагом, так как в республике стали создаваться профессиональные творческие коллективы, ансамбли эстрадного и народного танцев.

За годы творческой деятельности Алматинского хореографического училища им. А.В. Селезнёва в формировании национального исполнительского стиля принимали участие целые поколения педагогов, внесших неоценимый вклад в обучение и воспитание будущих артистов балета. Среди них в разные годы: С. Кушербаева, Б. Джантаев, Э. Мальбеков, У. Мирсеидов, К. Мурзаханова, А. Калиева; художественные руководители – Б. Аюханов, А. Асылмуратов,

А. Исмаилов, Е. Усин, М. Кадырова, Л. Ли.

На базе Алматинского хореографического училища в 1991 году стартовал Международный балетный конкурс на приз имени Александра Селезнёва, в 1992 – Республиканский конкурс казахского танца, посвященный памяти Шары Жиенкуловой (в 2023 году он прошел уже в шестой раз).

НОВАЯ ИСТОРИЯ

В 1990-е школа стала активно выезжать на свои первые европейские гастроли (Королевство Лихтенштейн, Швейцария, Австрия, Франция, Бельгия). Учащиеся казахской школы стали регулярно участвовать и одерживать блестящие победы на престижных международных конкурсах артистов балета.

В 1994 году на базе училища была создана Высшая школа хореографии, преобразованная в факультет хореографии



Члены почетной экспертной комиссии VI Международного фестиваля «хореографических учебных заведений «Орлеу» на пресс-конференции. Almaty Theatre. 3 апреля 2024



Почетные гости и педагоги Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва на открытие VI Международного фестиваля «Орлеу». Almaty Theatre. 3 апреля 2024

Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова (этом году его 30-летний юбилей).

С 2000-х годов начинается новая история балетного искусства Казахстана. Наряду с действующим Театром оперы и балета имени Абая, Государственным академическим театром танца Республики Казахстан под руководством Булата Аюханова, в новой столице Казахстана, в городе Астана, открывается Национальный театр оперы и балета имени Куляш Байсейитовой. В 2013 году начинают свою деятельность Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» и Театр «Астана Балет», создается ряд новых коллективов народного танца и современной хореографии. Балетные труппы коллективов формировались полностью из выпускников Хореографического училища имени А. В. Селезнёва. Как естественное продолжение национального хореографического образования в 2016 году в городе Астана открывается Казахская национальная академия хореографии, первым ректором которой стала выпускница Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой, народная артистка России Алтынай Абдухамовна Асылмуратова. И вновь «судьбоносный круг» русского и казахского балета, как продолжение взаимодействия традиций двух школ. Это определило последующие шаги нового учебного заведения. Профессорско-преподавательский состав Академии во многом состоит из приглашенных педагогов Училища имени А. В. Селезнёва, поэтому традиции и принципы работы Главной школы органично продолжают и обретают новые черты в первом учебном заведении в Центральной Азии с полным циклом многоуровневой образовательной программы в области хореографии.

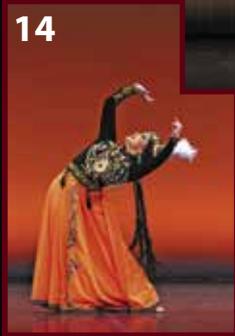
Сегодня в Алматинском хореографическом училище имени А. В. Селезнёва продолжают процессы, диктуемые современными требованиями, идёт естественный процесс взаимовлияния и обогащения между поколениями педагогов, училище выходит на новые рубежи в подготовке профессиональных балетных кадров. Особым предметом гордости не только Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва, но и всего казахстанского хореографического образования является международный конкурс «Орлеу» («Восхождение»), история которого начинается с 2008 года. Идея создания данного международного проекта принадлежит руководителю училища, заслуженному деятелю Казахстана Карлыгаш Ибрайхановне Мурзахановой (1956–2011).

Учредителем конкурса выступил Евразийский фонд культуры, в лице его президента Ерулана Канапьянова, конкурс поддержал Фонд Первого Президента Республики Казахстан и различные компании, среди которых особое место занимает «Петро Казахстан». Заложенные традиции меценатства, поддержка культуры и искусства и сегодня имеют свое продолжение.

Основные задачи конкурса, ориентированные на выявление юных дарований, развитие лучших традиций классического и народного танцев, повышение исполнительского мастерства, развитие международного творческого сотрудничества, а также высокая заинтересованность участия в конкурсе разных школ мира, позволили в 2018 году ввести его в состав «Международной федерации балетных конкурсов» под эгидой ЮНЕСКО.

Для дальнейшего укрепления и развития международного сотрудничества и обмена опытом ведущих балетных школ мира Алматинское хореографическое училище им. А. В. Селезнёва в 2011 году учредило Международный фестиваль хореографических учебных заведений «Орлеу». В отличие от конкурса – это, прежде всего, обмен опытом в виде проведенных мастер-классов, семинаров по всем направлениям профессионального хореографического искусства.

Особый статус конкурсам и фестивалям «Орлеу» придает участие выдающихся деятелей мирового хореографического искусства. За годы работы «Орлеу» членами жюри и спикерами были: Д. Харангозо (Австрия), Т. Канделоро (Италия), М. Лавровский (Россия), Б. Аюханов (Казахстан), Р. Бапов (Казахстан), Ю. Васюченко (Россия), Г. Кевехази (Венгрия), В. Уральская (Россия), С. Усанов (Россия), А. Шелемов (Россия), Л. Коленченко (Россия), И. Колб (Россия), Е. Кузьмина (Россия), В. Усманов (Австрия), К. Кодама (Япония), Юн Сунн-Хунг (Корея), Г. Хамраева (Узбекистан), М. Сун Аксан (Турция), А. Токомбаева (Кыргызстан-Турция), Р. Чокоева (Кыргызстан), А. Мураталиева (Кыргызстан), Н. Посельская (Республика Саха), О. Вильданова (Башкортостан), Г. Туткибаева (Казахстан), М. Кадырова (Казахстан) и др. Участниками конкурсов «Орлеу» стали учащиеся хореографических учебных заведений из России, Южной Кореи, Японии, Турции, Таиланда, ЮАР, Украины, Башкортостана, Бурятии, Якутии, Узбекистана, Кыргызстана и Казахстана. Есть уверенность, что география конкурса «Орлеу» в будущем значительно расширится, и для



**Концерт учащихся
VI Международного фестиваля
хореографических учебных
заведений «Орлеу». Сцена «Almaty
Theatre». 3 апреля 2024:**

1 – Финальная сцена из национального балета «Туран дала – Кыран дала» – Алматинское хореографическое училище имени А. В. Селезнёва.

2 – П. Чайковский. Pas de trois из балета «Щелкунчик» (хор. В. Вайнонена). Асима Аликулова, Арай Куандык и Елжан Бауыржанулы – Алматинское хореографическое училище имени А. В. Селезнёва.

3 – П. Чайковский. Адажио из балета «Щелкунчик» (хор. В. Вайнонена) – Алматинское хореографическое училище имени А. В. Селезнёва.

4 – М. Равель. «Болеро» (хор. Б. Аюханова). Азиза Исмаилова, Гуля Каленова, Алдияр Хаипов и студенты 1–3 курсов Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнёва.

5 – Ч. Чаплин. «City lights» (хор. Т. Осмонова). Дениз Уста и Хасан Демир Юксел – студенты балетного отделения Государственной консерватории Анкары при университете Хаджеттепе Доа.

6 – Музыка народная. «Чабан» (хор. Е. Барановского). Эльчинбек Юсупов – студент Государственной академии хореографии Узбекистана.

7 – Л. Минкус. Вариация Китри из балета «Дон Кихот» (хор. А. Горского). Наргиз Абдуллаева – студентка Бакинской академии хореографии.

8 – П. Чайковский. Pas de deux Голубой птицы и принцессы Флорины из балета «Спящая красавица» (хор. М. Петипа). Адинай Эмильбекова и Адилжан Рахманов – Бишкекское хореографическое училище имени Ч. Базарбаева.

9 – И. С. Бах. «Трио» (хор. Н. Павликовой). Яна Зайцева, Мария Маслова и Яна Щетинина – Уральский хореографический колледж.

10 – Р. Дриго. Вариация Авроры из балета «Пробуждение Флоры» (хор. М. Петипа, ред. Ю. Бурлаки). София Переверзева – Башкирский хореографический колледж имени Р. Нуреева.

11 – Музыка группы «Шоно». «Степная девушка» (хор. Ч. Тыхеева). Тунгалаг Шарастепанова – Бурятский хореографический колледж имени Л. П. Сахьяновой и П. Т. Абашеева.

12 – Музыка народная. «Уйгурский танец с пиалами» (хор. С. Амановой). Учащиеся Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва.

13 – Дж. Россини – Б. Бриттен. «Соло для троих» (хор. Д. Пимонова). Жайна Байшулакова, Амина Еркебаева и Абильмансур Сырманов – Казахская национальная академия хореографии.

14 – М. Махмудова. «Хорезмский танец» (хор. Г. Матякубовой). Муслима Махмудова – студентка Государственной академии хореографии Узбекистана.

многих юных исполнителей участие в нем станет ступенькой к восхождению на вершину танцевального олимпа.

Проведение международных конкурсов и фестивалей «Орлеу» стало крупным всенным мероприятием, которое ежегодно собирает на одной творческой площадке представителей разных балетных школ мира. В этом году в рамках проведения VI Международного фестиваля хореографических учебных заведений «Орлеу» на сцене современного «Almaty Theatre» состоялось масштабное празднование 90-летия Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва.

В состав почетной экспертной комиссии Фестиваля вошли: первый вице-президент Международного союза деятелей хореографии Сергей Усанов; заслуженный артист РФ и Казахстана Юрий Васюченко; заслуженный деятель искусств РФ, главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская; профессор Европейской академии танца Австрии Вакиль Усманов (Австрия); президент Евразийского Фонда культуры Ерулан Канапьянов (Казахстан); ректор Казахской национальной академии хореографии Бибигуль Нусипжанова (Казахстан); главный репетитор хореографии университета Хаджеттепе (Анкара), народная артистка СССР Айсулу Токомбаева (Турция). В качестве почетных гостей на фестивале присутствовали: генеральный секретарь международной организации тюркской культуры ТЮРКСОЙ Султан Раев; генеральный директор и художественный руководитель Главного управления государственных театров оперы и балета Турции Тан Сагтюрк; известный японский меценат и импрессарио Тошихико Такахаси.

Традиционно фестиваль «Орлеу» проходит в течение трёх дней. Его открытие состоялось национальным одноактным балетом «Туран дала – Кыран дала» («Вечная земля казахская») на музыку этно-фольклорного ансамбля «Туран» в постановке выпускницы училища, ныне главного балетмейстера ансамбля «Гульдер» Анвары Садыковой. Идея создания балета принадлежит художественному руководителю училища, заслуженной артистке Казахстана Людмиле Мунсековне Ли. На протяжении всей творческой деятельности школы её репертуар держится на классическом балетном наследии. Однако вопросы создания национального балета, национальной хореографии были и остаются всегда актуальными. Балет А. Садыковой – это продолжение традиций, заложенных выдающимися казахскими балетмейстерами и хореографами Ш. Жиенкуловой, Д. Абиоровым, З. Райбаевым, Б. Аюхановым, М. Тлеубаевым, Ж. Байдаралиным, Г. Бейсеновой, А. Тати, Г. Адамовым и другими, и в то же время попытка поисков и утверждения оригинального пластического языка – авторского стиля, вбирающего в себя фундаментальные основы национального танца, законы классического танца и свободу пластики современной хореографии. «Туран дала – Кыран дала» в репертуаре школы живет седьмой сезон, что подтверждает его востребованность. Второе отделение концерта состояло из выступлений учащихся десяти учебных заведений из России, Турции, Белоруссии, Азербайджана, Башкортостана, Бурятии, Якутии, Узбекистана, Кыргызстана и Казахстана. Учащиеся средних и старших классов представили разнообразный репертуар от классического наследия, народно-сценического танца до современных постановок, демонстрируя выучку, особенности исполнительского стиля каждого учебного заведения.

Во второй день фестиваля состоялся Форум, посвященный истории Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва. Спикеры представили доклады и презентации, отражающие значимость первой балетной школы в истории профессионального хореографического искусства Казахстана. Подведение итогов фестиваля представила экспертная комиссия в лице Валерии Иосифовны Уральской. Кульминацией этого дня стали мастер-классы по классическому, дуэтно-классическому танцу, на сцене классического балетного репертуара для участников фестиваля и приглашенных артистов, которые провели педагоги, заслуженные артисты и деятели Казахстана – Эдуард Мальбеков, Мурат Тукеев, Дмитрий Сушков, народная артистка РФ Наталья Чеховская и педагог балетной школы Бурятии Елена Хишиктуева.

На третий день фестиваля был проведен круглый стол, где участники – руководители школ – представили свои презентации учебных заведений. Знаковым событием фестиваля стало создание Ассоциации хореографических учебных заведений ТЮРКСОЙ, которая даст новый импульс в развитии взаимодействия и взаимосодействия балетных школ мира и послужит новой площадкой демонстрации достижений мирового хореографического образования и искусства балета.

Фестиваль «Орлеу», посвященный 90-летию Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва, завершился Гала-концертом «Звезды балета», где приняли участие выпускники училища разных лет – ныне ведущие артисты Казахского национального театра оперы и балета имени Абая, Государственного театра оперы и балета «Астана Опера», Театра «Астана Балет», Государственного академического театра танца

Республики Казахстан, Ансамбля «Гульдер» Государственной концертной организации «Казахконцерт» имени Розы Баглановой, Театра современного танца «Самрук», Государственного театра танца «Наз», Государственного ансамбля танца Республики Казахстан «Салтанат» и другие участники фестиваля «Орлеу». Концерт дал возможность увидеть картину развития хореографии Казахстана сегодняшнего дня: от классического балетного наследия до оригинального национального и современного репертуара. Высокая техника артистов, сформированный самобытный стиль исполнения хореографических композиций в постановке отечественных и зарубежных балетмейстеров продемонстрировали фундаментальность образовательного процесса казахстанской балетной школы в лице Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва.

КАЗАХСТАНСКИЙ БАЛЕТ. ДЕНЬ СЕГОДНЯШНИЙ

90-летний путь национального профессионального хореографического искусства, формировавшийся усилиями деятелей ленинградской и московской ветвей русской хореографической школы, был непростым, но плодотворным, творческим, полным энтузиазма. Казахское балетное искусство, становление которого началось в 30-е годы прошлого столетия, за почти вековой период заняло свое определенное место в мировом балетном пространстве. Сформировалась школа, в республике созданы четыре балетных театра, десятки ансамблей народного танца и современной хореографии. Яркие победы учащихся, выпускников и отечественных артистов на престижных международных конкурсах, а также их востребованность на мировых балетных сценах продолжают подтверждать высокий статус национальной школы балета. За период становления и развития школы были заложены фундаментальные традиции, сформирован классический и национальный репертуар, продолжает совершенствоваться методика преподавания специальных дисциплин. В поисках новых путей развития, в слиянии с национальными казахскими традициями создан самобытный исполнительский стиль, оригинальный репертуар и родился феномен казахстанского балета.



Встреча двух сокурсниц –
Куаныш Жакипова и Валерия
Уральская

POST SCRIPTUM

Фестиваль – это прежде всего встречи мастеров и новые знакомства молодого поколения педагогов, хореографов и исполнителей. Это творческая площадка обмена опытом, демонстрация мастерства и трогательные беседы с воспоминаниями о жизни и творчестве деятелей хореографического искусства.

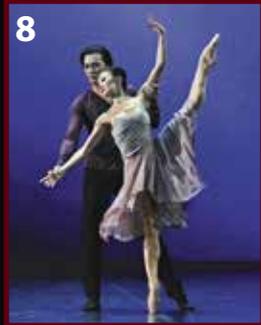
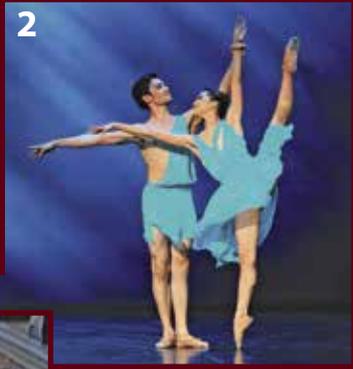
Было трогательно наблюдать на фестивале встречу двух личностей – двух сокурсниц, обучавшихся в начале 1960-х годов в кузнице деятелей советского хореографического искусства в ГИТИСе имени А. Луначарского, каждая из которых внесла свой огромный вклад в развитие русского и казахского балета, – Валерии Иосифовны Уральской и Куаныш Майлиновны Жакиповой. Мастера своего дела, получившие образование из рук мэтров советского балета Марины Семёновой, Николая Тарасова, Маргариты Васильевой-Рождественской, Тамары Ткаченко, Николая Эльяша, по книгам которых мы учимся по сегодняшний день. Они являются ярким примером неустанного многолетнего труда во благо развития хореографического искусства своей страны. Их курс в ГИТИСе можно назвать уникальным – Пётр Пестов, Валерия Уральская, Аго Херкюль, Лили Навицките, казахская группа – Куаныш Жакипова, Светлана Наурызбаева, Раиса Курпешева... Каждый из них сегодня – отдельная история мирового хореографического искусства. Безусловно, это важный момент нашей общей истории, так как здесь сложились такие связи, без которых сегодня мы не мыслим о достижениях казахской школы балета.

Анвары САДЫКОВА

*Фото, предоставленные автором,
из Музея Алматинского хореографического училища
имени А. В. Селезнёва, личного архива Анвары Садыковой,
работы фотографа Елены Петровой*

Гала-концерт «ЗВЕЗДЫ БАЛЕТА» в честь 90-летия Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва. Сцена «Almaty Theatre». 5 апреля 2024:

- 1 – М. Кусаинов. Казахский танец «Кербез» (постановка Гайникамал Бейсеновой) в исполнении учащихся Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва.
- 2 – С. Рахминов. «Вешние воды» (хореография А. Мессерера). Назерке Аймухаметова и Еркнат Ермагамбет – солисты театра «Астана Балет».
- 3 – П. Чайковский. Адажио из балета «Красная Жизель» (хореография Б. Эйфмана). Асель и Азамат Аскарковы – солисты Казахского национального театра оперы и балета имени Абая.
- 4 – С. Болатулы. Казахский танец «Тау Ұлы»/ «Великая гора» (хореография Есбола Долдыкена). Артисты Государственного театра народного танца «Наз».
- 5 – Л. Минкус. Pas de deux из балета «Дон-Кихот» (хореография А. Горского). Жанель Тукеева и Богдан Вербовой – солисты Казахского национального театра оперы и балета имени Абая.
- 6 – К. Жунибеков. Казахский танец «Жарык»/«Свет» (хореография Алмата Шамшиева). Артисты Государственного ансамбля танца «Салтанат».
- 7 – Х. Шангалиев. Дуэт из спектакля «Сказание о Коркыте» (хореография К. Семенова). Бахытнур Дуйсенбаева и Бекарыс Карагулов – артисты Туркестанского музыкально-драматического театра.
- 8 – Ш. Дюмон в обработке Н. Чепуренко. «Love Fear Loss»/«Любовь. Страх. Потеря» (хореография Р. Амаранте). Татьяна Тен и Фархад Буриев – артисты театра «Астана Балет».
- 9 – П. Чайковский. Pas de deux из балета «Лебединое озеро» (хореография М. Петипа). Айгерим Бекетаева и Еркин Рахматуллаев – солисты Государственного театра оперы и балета «Астана Опера».
- 10 – Музыка народная. «Афганский танец» (хореография Нарзиддина Шерматовой). Айсулу Мураткалиева – солистка ансамбля народного танца «Шалкыма» Государственной академической филармонии акимата города Астаны.
- 11 – Цин Яо. «Китайский танец» (хореография Ернура Карыкбола). Артисты ансамбля «Гульдер» Государственной концертной организации «Казахконцерт» имени Розы Баглановой.
- 12 – А. Хачатурян. Адажио из балета «Спартак» (хореография Г. Кофтуна). Айнура Абиьгазина и Сундет Султанов – солисты театра «Астана Балет».
- 13 – Ц. Пунь. Pas de deux Дианы и Актеона из балета «Эсмеральда» (хореография А. Я. Вагановой). Мадина Унербаева и Бактияр Адамжан – солисты Государственного театра оперы и балета «Астана Опера».
- 14 – S. Landu, R. Alanda. Фрагмент из балета «Прокрастинаторы и эскаписты» (хореография А. Гурвича). Артисты Театра современного танца «Самрук».
- 15 – А. Адан. Pas de deux из балета «Жизель» (хореография Ж. Перро, Ж. Коралли, М. Петипа). Анастасия Заклинская и Диас Курмангазы – солисты Государственного театра оперы и балета «Астана Опера».





ПЁТР ГУСЕВ. ВСЕГДА В АВАНГАРДЕ

ПЁТР ГУСЕВ ВЕРИЛ В ЖИЗНЕСПОСОБНОСТЬ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА. ОДНАКО, БУДУЧИ ВСЕГДА В АВАНГАРДЕ, ОН ОБЛАДАЛ И ЧУВСТВОМ НОВОГО – ВСЕ ВРЕМЯ СТРЕМИЛСЯ ВЫЯВЛЯТЬ НЕВЫЯВЛЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ БАЛЕТА. ГЛАВНУЮ ШКОЛУ ОН ПРОШЕЛ У ФЁДОРА ЛОПУХОВА. ЛОПУХОВ «ПЕРЕДАЛ» ГУСЕВУ ПОДЛИННЫЕ ТЕКСТЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ШЕДЕВРОВ, И ГУСЕВ – ЕГО ИСТИННЫЙ ПРОДОЛЖАТЕЛЬ В ТОМ, ЧТО КАСАЕТСЯ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИИ И ЕЕ ОБОГАЩЕНИЯ. ЭТА ДИХОТОМИЯ (ЧТО И КАК СОХРАНЯТЬ – ЧТО И КАК СОЗДАВАТЬ) ПРОСЛЕЖИВАЕТСЯ НА ВСЕМ ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ ХУДРУКА КИРОВСКОГО И БОЛЬШОГО ТЕАТРОВ, БАЛЕТНОГО КОЛЛЕКТИВА НОВОСИБИРСКА, ГЛАВНОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЛЕНИНГРАДСКОГО МАЛОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА, ОРГАНИЗАТОРА БАЛЕТА В ПЕКИНЕ.



1

83 года и шесть творческих десятилетий, прожитых Петром Андреевичем – в высшей степени достойная жизнь. С поздних фотографий Гусева на нас смотрит почтенный муж с усами и бородкой, которого нетрудно спутать с Вл.И. Немировичем-Данченко или даже с портретом П. Чайковского. Рожденный в 1904 году, когда еще был жив М. Петипа (роль которого ему довелось сыграть в фильме «Анна Павлова» 1983 г.), Гусев стал одним из образованнейших людей XX века.

Молодой артист дебютировал в 1922 году на сцене Петроградского театра оперы и балета (так назывался Мариинский театр в те годы) в балетах М. Фокина «Шопениана» и «Египетские ночи». Позже он – первый исполнитель мужской партии в революционном манифесте «Пламя Парижа» В. Вайнонена. Но судьба уготовила ему место у передо-

вого балетмейстера 1920–30-х годов. Гусев – первый исполнитель экспериментатора Лопухова в балетах «Жар-птица», «Ледяная дева», «Щелкунчик», «Величие мироздания». Вместе с Ольгой Мунгаловой Гусев помогал пылливому балетмейстеру усложнять архитектуру дуэтов. Позднее Лопухов назовет Петра Гусева «королем поддержки».

«Никто как Гусев не умел так вдохновенно вести дуэт на сцене, так бережно относиться к партнерше во время танца, давая ей возможность в рамках образа наиболее полно проявить свои артистические и технические способности. Говорю это с полным основанием, поскольку впоследствии мне самой довелось танцевать с этим прекрасным артистом, чем я чрезвычайно горжусь, – в балетах «Красный мак», «Щелкунчик», «Болт», – вспоминала его ученица Татьяна Вечеслова.

Ленинградский опыт, полученный у «первачей», не мог не способствовать желанию танцовщика изобретать что-то новое. Так в лексике академических па молодой и пылкий Гусев находил оригинальные связки движений и поддержки, когда начал преподавать в Ленинградском балетном училище, а до войны возглавил на несколько лет и Московское училище.

За Лопуховым артист пошел в Малый оперный театр, где исполнил культовую роль своего тезки Петра в «Светлом ручье» (балете, позднее принесшем опальную славу балетмейстеру). Вслед за Лопуховым Гусев оказался в Большом театре. Балетная столица открыла перед танцовщиком новые горизонты. С 1935 года он – признанный мастер, эрудированный педагог – стал артистом Большого. Из-за травмы ноги Гусев исполнял здесь остродраматические роли, созда-



вал сложные психологические портреты Абдерахмана, Ганса, Гирея.

Вот слова Галины Улановой: «В его Гирее не было ничего специально заученного, это всегда было творчество, постоянная готовность к импровизации».

«Как огненная птица, влетал Гирей на сцену... И вдруг широко взметнув руки подобно орлиным крыльям, он внезапно замирал. Время останавливалось. Наверное, музыкальная пауза была очень длительной, во всяком случае, нам, находящимся на сцене, она казалась вечностью», – делилась воспоминаниями Сусанна Звягина.

После войны Гусеву поручили восстановить силы Кировского театра оперы и балета, вернувшегося из эвакуации в родной город. Он встал во главе балетной труппы, и за пять сезонов восстановил старый репертуар, подготовил исполнительскую смену, показал новые постановки К. Сергеева, Ф. Лопухова, В. Вайнонена, В. Бурмейстера. В ситуации с постановкой Л. Якобсона «Шурале» Гусев выступил, говоря современным языком, в качестве менеджера. Еще в годы работы в Большом театре он начал вдохновлять опытных танцовщиков пробовать свои силы в режиссуре.

В связи с этим надо отметить, что мальчик из многодетной семьи, ученик бутафорской мастерской и цеха



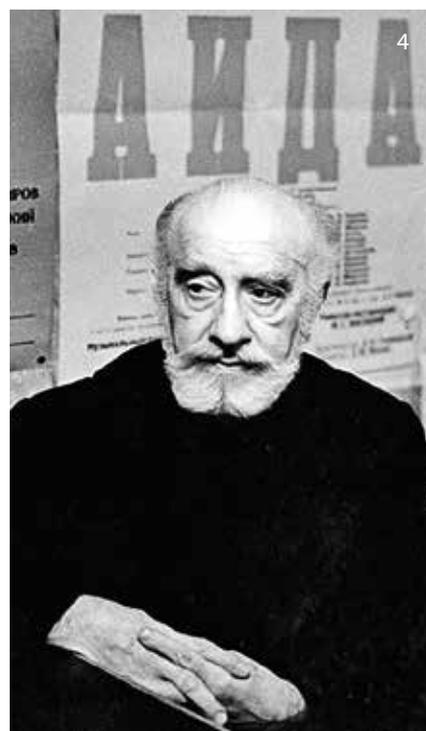
осветителей Мариинского театра, взяв старт в балете лишь в четырнадцать лет, когда Ольга Преображенская отвела его в балетный класс, прошел курс обучения за четыре года. В семнадцать лет Гусев стал лидером класса. Лидером он оставался и всю жизнь, стремительно осваивая все грани профессии.

Ни одно из новшеств не проходило без его участия. Достаточно привести два примера: создание коллективов «Молодой балет» в 1922 году и «Камерный балет» (известный как «Хореографические миниатюры» Якобсона) в 1966 году. Кстати, и Бурмейстер, и Якобсон получают широкую известность на организованном Гусевым вечере балета на современные темы. А в Юрии Григоровиче и Игоре Бельском, тогда еще ар-

тистах, он угадал балетмейстерское будущее.

После Кировского театра, в 1950 году, деятельного руководителя ждал новый вираж: он вновь в Москве, теперь уже в качестве педагога второй балетной труппы столицы – Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. В театре он инициировал постановку новой версии «Лебединого озера», где москвичам была впервые представлена хореография Льва Иванова во II акте – как образец хореографической культуры. Балет ставил Владимир Бурмейстер.

Пётр Андреевич славился умением снимать наслоения с классических спектаклей XIX века – в одной из своих теоретических работ Гусев насчитал



34 варианта редакций «Лебединого озера». Он обличал геростратизм – желание прославиться путем разрушения, и не отходил от своего кредо: «Если первоисточник существует, он всегда лучше!» После Лопухова именно Гусев возглавил кафедру хореографии при Ленинградской Консерватории, где велась кропотливая работа по восстановлению классических спектаклей.

Не менее примечателен тот факт, что в бакинскую постановку его собственного балета «Семь красавиц» вошел эпизод «Танцы горя и гнева», признанный вкладом в искусство балета. Название танца 1952 года для хорошо знающих историю жанра рождает ассоциации с архетипическим мышлением Марты Грэм или с метафорическим образом мыслей Леонида Мясина и лишней раз говорит об интеллектуальном уровне балетного авангардиста и невероятного «златоуста». Постановка «Семи красавиц» будет перенесена в Малый оперный театр, где выдержит рекордное количество представлений. Там судьба вновь сведет ученика с учителем: Гусев станет правой рукой мудреца Лопухова.

В рецензиях на выступления Петра Гусева чаще встречаешь сильные эпитеты: «страсть», «самозабвение», «накал». Все названные сценические качества отражены и в его жизни: страсть видна в смене городов, самозабвение – в вираже должностей, накал – в качестве результатов.

*Варвара Вязовкина
Фото из архива журнала «Балет»*



Фото 1 и 4 – Пётр Гусев
 Фото 2 – Пётр Гусев в партии хана Гирея из балета «Бахчисарайский фонтан»
 Фото 3 – Сцена из балета «Семь красавиц» (хор. П. Гусева)
 Фото 5 и 8 – Асак – Пётр Гусев, Ледяная дева – Ольга Мунгалова. Балет «Ледяная дева» (хор. Ф. Лопухова). 1927.
 Фото 6 – Пётр Гусев и Ольга Мунгалова в Танце египетских акробатов из оперы Александра Серова «Юдифь» (хор. Ф. Лопухова). 1925.
 Фото 7 – Ольга Лепешинская и Пётр Гусев. Вальс И. Штрауса.

ИНЕССА ДУШКЕВИЧ

СЛОВО «ДУША» В ОСНОВЕ ФАМИЛИИ И СУТИ ТВОРЧЕСТВА



КОЛЛЕГИ НАЗЫВАЛИ ЕЕ «ДУШЕЙ», НЕ ТОЛЬКО СОКРАЩАЯ КРАСНОРЕЧИВУЮ ФАМИЛИЮ: ПУШКИНСКОЕ «ДУШОЙ ИСПОЛНЕННЫЙ ПОЛЕТ» – ЭТО АБСОЛЮТНО ПРО ЕЕ УНИКАЛЬНУЮ ТВОРЧЕСКУЮ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ.

ОНА ПРЕДСТАВЛА САМОУГЛУБЛЕННОЙ ОДЕТТОЙ И ЧАРУЮЩЕЙ ОДИЛЛИЕЙ, НЕЖНОЙ И НАИВНОЙ ЖИЗЕЛЬЮ И ХРУСТАЛЬНО-ХРУПКОЙ АВРОРОЙ. В ЕЕ ОБРАЗАХ МЕДОРЫ, КАРМЕН, ЕВЫ, ФРИГИИ, ДЕВЫ-ИЗБРАННИЦЫ ВОПЛОЩАЛИСЬ ВСЕ ГРАНИ ЖЕНСКИХ ХАРАКТЕРОВ. ПОРОЙ ГЕРОИНИ ПРОДУЦИРОВАЛИ ПОЛЯРНЫЕ ЭМОЦИИ – ТЕ, ЧТО БЕРЕДИЛИ ДУШУ ЕЕ ПЕЧАЛЬНО-ТИХОЙ МАРИИ И БУНТАРСКИ-СТРАСТНОЙ ЗАРЕМЫ В «БАХЧИСАРАЙСКОМ ФОНТАНЕ», ЛИРИЧНОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ И ПОРОЧНОЙ БЛУДНИЦЫ В «СARMINA BURANA». КАЖДЫЙ ВЫХОД НА СЦЕНУ ВЕЯЛ ИСЧЕРПЫВАЮЩЕЙ УБЕДИТЕЛЬНОСТЬЮ, ИБО РАЗНОЛИКИЕ ОБРАЗЫ БЫЛИ ОБЪЕДИНЕНЫ ДРУГ С ДРУГОМ СВЕТОМ ДУШИ УДИВИТЕЛЬНОЙ БАЛЕРИНЫ. АНГЛИЙСКАЯ ПРЕССА НАЗВАЛА ДУШКЕВИЧ «НОВОЙ МАРГО ФОНТЕЙН» И ОКРЕСТИЛА «БЕЛОРУССКОЙ УЛАНОВОЙ», НАПИСАВ: «ОНА МОГЛА БЫ УКРАСИТЬ ЛЮБУЮ ТРУППУ МИРА». БРИТАНЦАМ ВТОРИЛИ ИСПАНСКИЕ КРИТИКИ: «МЫ НЕ МОЖЕМ ЗАБЫТЬ ИМЯ ИНЕССЫ ДУШКЕВИЧ. О НЕЙ БУДУТ ГОВОРИТЬ В БУДУЩЕМ.

ЭТА БАЛЕРИНА – ЗВЕЗДА, КОТОРОЙ СУЖДЕНО СИЯТЬ». ПО ИТОГАМ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА 1989 ГОДА ЗАКОРДОННЫЕ ИСКУССТВОВЕДЫ

ВКЛЮЧИЛИ АРТИСТКУ В ПЯТЕРКУ ЛУЧШИХ БАЛЕРИН МИРА. НО НИ ВОСТОРЖЕННЫЕ ОТКЛИКИ, НИ ДОКУМЕНТЫ, НИ ДАЖЕ ВИДЕОЗАПИСИ НЕ МОГУТ ДАТЬ ПОЛНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О МАГИИ ЭТОГО ЗАГАДОЧНОГО СУЩЕСТВА, СЛОВНО ЗАЛЕТЕВШЕГО В НАШУ РЕАЛЬНОСТЬ ИЗ СФЕР НЕЗЕМНЫХ И ЗАОБЛАЧНЫХ.

Свой путь в мир танца семилетняя Душкевич начала под руководством Раисы Череховской в самодеятельной балетной студии «Мечта» минского Дворца профсоюзов. Это было зачином жизненной сказки – то интригуяще счастливой, то обескураживающей. Оценив музыкальные способности Инессы, учительница порекомендовала продолжить учебу на профессиональном уровне. Физические данные для балета были неплохими: ей легко давались растяжки, мостики, кувырки, но особое строение стопы с выпирающим вторым пальцем пугало сомнениями танца на пуантах. Как бы то ни было, в конце концов Душкевич оказалась в стенах Белорусского хореографического училища. И хотя Марии Никоновне не раз рекомендовали перевести дочку в Ленинград, Инесса не покинула любимого учителя Рафаэллину Синёву. В прошлом солистка Кировского театра, Рафаэллину Николаевна привила своим питомицам подлинную любовь к профессии, научила терпению, преодолению боли, умению скрывать трудности от посторонних глаз.

Парадокс: не по годам разумная послушница не сразу завоевала доверие педагога. Мечтательная девчушка с трудом фокусировала внимание. Во время школьных концертов, когда сверстницы за кулисами были предельно сконцентрированы и, готовясь к выходу, повторяли движения танца, Инесса разыгрывала что-то свое. А потому Синёва, не уверенная

в витающей в эмпиреях «артистке», поначалу не рисковала выпускать ее к зрителям в сольных номерах. Но однажды решилась и убедилась, что Душкевич умеет собираться на сцене.

Через 5 лет Инесса оказалась в классе Нины Млодзинской, под руководством которой формировалась последние три года учебы. С наставницей снова несказанно повезло. Коренная петербурженка, дворянка Млодзинская была частью истории русского балета, живым свидетелем сценического и педагогического искусства Ольги Преображенской, Елизаветы Гердт, Агриппины Вагановой. Если Синёва заложила основу профессии, то Млодзинская, призывающая честно и добросовестно «бить качеством», сформировала балерину. Помимо работоспособности выковалась подлинная, а не показная и пафосная любовь к профессии. Возросла самокритика, появились стрессоустойчивость и негибемый духовный стержень.

Иногда в подростковом дневнике Душкевич чертила плюсики. Например, за хорошо закрепленную в памяти комбинацию, исполненную без ошибок. Так фиксировались маленькие достижения, незаметные для окружающих, но ставшие ее маленькими победами над собой. В 1970 году одиннадцатилетняя второклассница дебютировала на главной музыкальной сцене Беларуси в *pas de trois* «Щелкунчика». Знала ли тогда девочка, что с этим театром в дальнейшем будут связаны ее

«восторг, ужас, счастье, печаль, просветление?»

В 1977 году Валентин Елизарьев, ставший 4 года назад самым молодым в СССР главным балетмейстером Белорусского театра оперы и балета, пригласил Душкевич в свою труппу. В кордебалете Инесса не застоялась – ее очень скоро начали занимать в «четверках» и даже поручать сольные партии Повелительницы дриад в «Дон Кихоте», Феи Сирени в «Спящей красавице», Мазурки в «Шопениане». На втором году служения балерина исполнила партию Магнолии в «Чиполлино», а затем чередой выстроились главные классические образы «Лебединого озера», «Дон Кихота», «Корсара», «Сильфиды» и другие.

Выступления молодой танцовщицы, в силу возраста еще не успевшей пройти столь яркие жизненные испытания, всегда были предельно эмоциональны, интерпретация ролей ни с кого не списанной, продуманной и глубокой. Из каких духовных сокровищниц извлекался этот метафизический строительный материал образов? Ответ дала сама артистка: *«Кто-то умный сказал однажды, что высший жанр в искусстве – это музыка, все остальное – лишь стремление приблизиться к ней. Я в такой степени ощущаю мелодические ходы, что музыка меня просто сама подводит к нужному рисунку роли!»*

Интуитивно, но с удачливостью гениального художника разгадывала Душкевич психологические секреты своих героинь, раскрывая их для зрителей. В жизни замкнутая, не склонная выворачивать душу наружу, под светом софитов балерина свободно, интимно и страстно выплескивала собственные чувства, ставшие переживаниями ее персонажей.

Конечно, Душкевич вправе называться балериной Елизарьева. Первым его балетом в портретной галерее танцовщицы стала «Кармен-сюита». После лирико-романтических принцесс переключиться на своеобразную лексику балетмейстера-новатора было нелегко. Тело «схватило» особенность елизарьевского языка отнюдь не сразу, а образный строй героини, требующий духовной разрядки доселе актрисе неведомой, столкнул с необходимостью искать новые средства выразительности. Тем не менее, образ Кармен стал для артистки одним из самых любимых. Оценила художественный результат и западная пресса: *«Душкевич в роли Кармен буквально ошеломляет».*



Работа над партией Фригии в «Спартак» уже шла более гладко. Согретая лучами солнца любви, Фригия безоглядно доверительно отдается ласкам по-солдатски огрубевших и в то же время нежных мужских рук предводителя восстания. Ее глаза способны увидеть трагедию будущего, но окрыленное сердце мужественно ставит вровень с героически погибшим супругом. Вместе с балетмейстером артистка превратила Фригию в вечно манящий символ победы свободного духа.

Елизарьев вдохновлялся Душкевич, на которую сочинил партию Джульетты, поставил балеты «Carmina burana», «Болеро», «Сотворение мира», «Весна священная», «Страсти. Рогнеда».

«Каждый спектакль вбирал в себя всю мою жизнь: и ту, которую прожила, и даже будущую», – признавалась балерина.

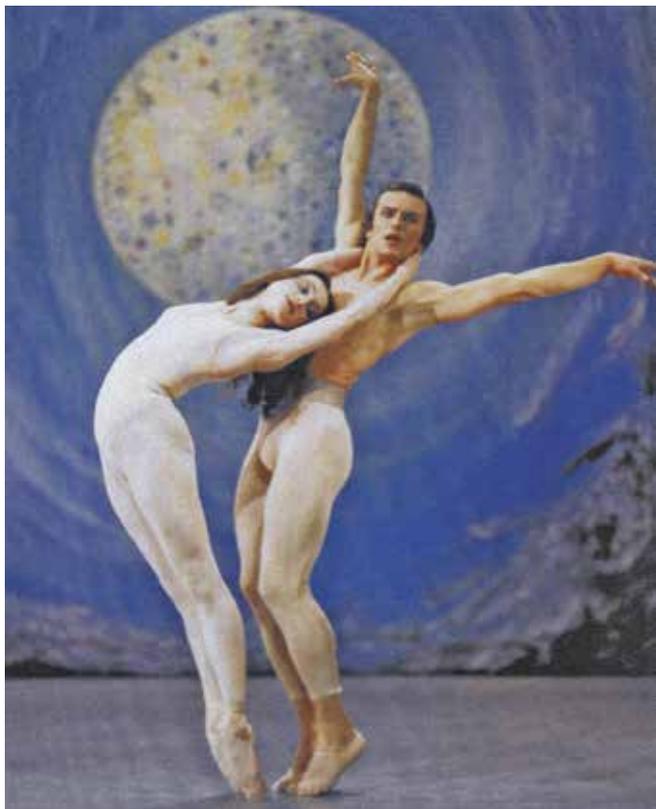
Для очень благовоспитанной, доброжелательной, сдерживаемой моральными рамками приличий Душкевич, подмостки, как она выразилась – «своеобразный заменитель свободы». Потому она так любила, создавая очередной образ, с головой уходить в творчество, как в портал в другое измерение. Вот наступает момент, когда занавес раздвинут – холодные размышления позади и молчаливая балерина открывает затвор лабораторных открытий. Замысловатая таинственная пружина душевной механики распрямляется, и один скачок переносит исполнительницу на просторы художественной Правды. Сюда неудержимо несутся потоки грез пылкой Джульетты, здесь тревожно трепещет Фригия, клокочет мучительное сомнение по-женски одинокой Кармен, пламенеет гневом борьба испанской партизанки в красной пилотке.

В Минске была очень интересная творческая жизнь. Поэтому после успешного гастрольного выступления в Ленинграде балерина не воспользовалась приглашением перейти в труппу Малого театра оперы и балета. Сохраняя верность родному театру, два десятилетия служению ему отдала народная артистка Беларуси.

Исполнительскую карьеру Душкевич завершила 1 июня 1997 года спектаклем «Страсти. Рогнеда». Партитура белорусского композитора Андрея

Сверху вниз:

Фригия. «Спартак». Спартак – Владимир Комков.
Джульетта. «Ромео и Джульетта».
Кармен. «Кармен-сюита».



Ева. «Сотворение мира». Адам – Владимир Комков. 1976.



Джюльетта. «Ромео и Джульетта». Ромео – Вениамин Захаров. 1988.

Мдивани была сценически воплощена Елизарьевым двумя годами ранее. Спектакль впервые в мировой хореографической практике поднял художественными средствами глобальную историческую тему – принятие христианства славянскими народами. Драматический контекст истории IX-X веков, сложные духовно-философские вопросы, трагедия заглавной героини убедительно раскрыли сценография, эмоциональная музыка, утонченная чувственность и экспрессивность хореографического рисунка. Душкевич создала чистый, звенящий образ Рогнеды, танцующей в окружении подруг. Языческие боги не защитили девушку-цветок с веночком в волосах от бесчинств Владимира. Но романтической канвой проходит через все действие любовь Рогнеды и убитого Владимиром Ярополка. Он «возвращался» к любимой в образе слепого паломника и возрождал окаменевшую от горя душу Рогнеды. Яркая роль принесла Душкевич Государственную премию Республики Беларусь.



Подготовка к рождению сына подтолкнула увенчанную славой и народной любовью балерину к решению в тридцать восемь лет оставить сцену. Однако через полтора года Душкевич продолжила свою жизнь в искусстве, теперь в качестве педагога Белорусской хореографической гимназии-колледжа. Девять лет вела здесь класс, потом занимала должность старшего преподавателя классического танца в Белорусском

Университете культуры. Ее ученики работают в труппах Большого и Мариинского театров, Лондона и Берлина. Профессиональные знания Душкевич, ее личностные качества – мягкость, деликатность, умение слушать и слышать чужие мнения – оказались востребованными в родном учебном заведении, куда «национальное достояние белорусской культуры» пригласили в качестве художественного руководителя. За десять лет сделано нема-

ло. Поставленный на учеников «Щелкунчик» шел на главной театральной сцене блоками по шесть-десять представлений кряду, состоялись премьеры балетов «Привал кавалерии», «Штраусиана», «Испанские миниатюры». Помимо «Польского бала» оперы «Иван Сусанин» балетов «Новые амазонки» и «Болеро» появились различные концертные номера.

Сегодня Душкевич по-прежнему сотрудничает со своей alma mater. Часто бывает в России, посещает театры Москвы и Петербурга. Она работала в составе жюри конкурса Молодой балет мира Юрия Григоровича в Сочи, и совсем недавно – международного конкурса «Гран-При Надежд», проводимого Вячеславом Гордеевым в столице. Балерина все также грациозна, почти невесома, с осиной талией. Продолжает полеты в духовных сферах, созерцая, познавая, обучая...

Александр МАКСОВ.

Фото из архива Большого театра оперы и балета Беларуси

ГУЛЬНАРА МАВАЕВА

БАЛЕРИНА, ТАНЦОВЩИЦА, ПЕДАГОГ

ИМЯ НАРОДНОЙ АРТИСТКИ УЗБЕКИСТАНА ГУЛЬНАРЫ МАВАЕВОЙ ШИРОКО ИЗВЕСТНО В УЗБЕКИСТАНЕ РАЗНЫМ ПОКОЛЕНИЯМ ЛЮБИТЕЛЕЙ И ЦЕНИТЕЛЕЙ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА. ПРЕКРАСНАЯ БАЛЕРИНА, ВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ ТАНЦОВЩИЦА, ПЕДАГОГ, ВОСПИТАВШИЙ НЕ ОДНО ПОКОЛЕНИЕ ТАЛАНТЛИВЫХ АРТИСТОВ, СЕГОДНЯ ЯВЛЯЕТСЯ ВОСТРЕБОВАННЫМ КОНСУЛЬТАНТОМ ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И МУДРЫМ НАСТАВНИКОМ ДЛЯ МОЛОДЁЖИ. ГУЛЬНАРА МАВАЕВА ПРИНАДЛЕЖИТ К ТОЙ РЕДКОЙ КАТЕГОРИИ ТАНЦОВЩИЦ, КОТОРЫЕ ВЛАДЕЛИ ТЕХНИКОЙ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО И НАРОДНОГО ТАНЦА В РАВНОЙ СТЕПЕНИ ПРОФЕССИОНАЛЬНО.

По мнению Гульнары Низамовны, все ее достижения и успехи были бы невозможны без наставников, принимавших участие в её судьбе. С большой благодарностью Гульнара Маваева вспоминает своих первых учителей: Тамару Ханум, Уста Алима Камилова, Мукаррам Тургунбаеву, обучивших её основам узбекского танца, и Евгению Константиновну Обухову (ученицу А.Я. Вагановой), Валентину Иосифовну Вильтзак, Софью Николаевну Тулубьеву, Зинаиду Николаевну Афанасьеву, Нину Александровну Довгели и других, подаривших ей путёвку в мир классического танца.

В 1939 году Гульнару приняли в Первую балетную школу имени Тамары Ханум. Годы учёбы Гульнары приходились на период становления и развития профессиональной сценической хореографии в Узбекистане, и одной из важных задач педагогов, помимо обучения специальным предметам, было просвещение детей, направленное на духовное развитие личности. Перед посещением театра педагоги обязательно рассказывали о литературных произведениях, по которым был поставлен спектакль, о композиторах, балетмейстерах, исполнителях. Участие в операх и балетах помогало будущим артистам балета осваивать сцену рядом с опытными исполнителями.

Война перечеркнула все планы, балетную школу отдали под госпиталь, и класс Гульнары Маваевой завершал обучение в студии при Государственном театре оперы и балета. Главный балетмейстер Павел Константинович Йоркин, отметив способную выпускницу, начал работу с Гульнаррой Маваевой над партией Марии («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева).

Театр оперы и балета набирал силу, объединённые в 1948 году в один коллектив русская и узбекская труппы, плюс первые выпуски балетной школы и студии при театре давали возможность значительно расширить его репертуар. В том же 1948 году выходит постановление за подписью Первого секретаря ЦК Партии Узбекистана Усмана Юсупова о создании Узбекской студии в Москве с целью развития профессиональных видов искусства – музыки, вокала, хореографии, и Гульнара Маваева одной из первых отправилась в Москву.



В Москве Маваева сразу поступила в класс М.А. Кожуховой (заслуженный деятель искусств РСФСР, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР). Мария Алексеевна была очень взыскательным педагогом, если видела в ученице способности, требовала больше, спрашивала строже. Её замечания были точными, профессиональный расклад движений давался на каждый музыкальный такт чётко и ясно. Каждый элемент разъяснялся методически и отработывался до совершенства. Эти объяснения остались в памяти Гульнары Маваевой на всю жизнь и стали основой первых шагов в ее педагогической деятельности.

В 1949 году курс стажёров собрался полностью: Гульнара Маваева, Халима Камилова, Фатима Насырова, Кундуз Миркаримова, Клара Юсупова, Лиля Баширова, Аман Назруллаев, Раджаб Тангуриев, Хамид Джураев. Маваева продолжила учиться с утра со своим классом, а после обеда занималась со своим курсом.

Сегодня о каждом преподавателе Московского хореографического училища Гульнара Низамовна рассказывает подробно, характеризуя стиль и манеру проведения урока, внеклассных занятий и бесед, которые сохранила её удивительная память. У юношей урок классического танца преподавал заслуженный артист РСФСР Александр Максимович Руденко, исторический танец преподавала профессор Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская, народно-сценический танец преподавали народная артистка РСФСР, профессор Тамара Степановна Ткаченко, а затем – заслуженный деятель искусств РСФСР и Узбекской ССР Анатолий Владимирович Кузнецов.

Вспоминая Тамару Степановну и Маргариту Васильевну, Гульнара Низамовна рассказывала, что это были настолько элегантные дамы с прекрасной профессиональной осанкой и аристократическими манерами, что исполняя принятый со дня основания балетной школы книксен, девушки чуть дольше обычного застывали в поклоне, восхищённо провожая взглядом своих педагогов. Одним из ярких педагогов была народная артистка СССР Надежда Сергеевна Надеждина, у которой также посчастливилось учиться курсу Гульнары Маваевой. Наде-

жда Сергеевна показывала особенности стиля русских народных танцев, давая точные характеристики сходства и отличия движений каждой области России. Позже, любуясь выступлениями прославленного ансамбля «Берёзка», Маваева с удовольствием вспоминала уроки Надеждиной, узнавая в каждом танце почерк своего педагога. Много и интересно рассказывал о формировании русского народного танца и Касьян Ярославич Голейзовский.

Большое влияние на формирование личности оказали на стажёров теоретические дисциплины. Увлекательные лекции Юрия Алексеевича Бахрушина знакомили учащихся с историей мировой хореографии, жизнью и творчеством знаменитых артистов и балетмейстеров, со многими из которых педагог был знаком лично. Ирина Александровна Антонова, в то время ещё совсем молодой педагог по изобразительному искусству, организовывала экскурсии по музеям, рассказывала о жизни и творчестве художников, учила подмечать красоту, анализировать увиденное.

К отчётному концерту педагоги подобрали репертуар курсу и каждому выпускнику индивидуально в соответствии с достигнутым техническим уровнем и темпераментом. Гульнара Маваева исполняла цыганский танец с гитарой в постановке К. Голейзовского, адажио из балета «Щелкунчик» с Борисом Хохловым (ученик Асафа Мессерера) в постановке В. Вайнонена, pas de deux из балета «Дон Кихот» с Геннадием Ледахом.

По возвращении в Ташкент молодые артисты влились в творческий коллектив театра, став частью важного процесса развития классического балета на узбекской сцене. В репертуаре Гульнары Маваевой классические партии: блистательная Аврора («Спящая красавица» П. Чайковского), искромётная Китри и уличная танцовщица («Дон Кихот» Л. Минкуса), нежная, застенчивая Мария и пылкая Зарема («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева), трогательная Эсмеральда («Эсмеральда» Ц. Пуни), тонкая интриганка Баронесса Штраль («Маскарад» Л. Лапутина) – технически и актёрски сложная партия, после которой Гульнаре Маваевой было присвоено звание Заслуженной артистки Узбекистана.

В балетах на национальную тему артистка сумела раскрыть характеры своих героинь: от робкой девочки Гульнары, мечтающей о балете, – до состоявшейся балерины в спектакле «Балерина» (Г. Мушеля), а в балете «Ойниса» (Д. Закирова, Б. Гиенко) сумела воплотить образ робкой влюблённой Ойнисы в бедного горшечника вопреки воле отца.

Работая со своей ученицей, народная артистка СССР Мукаррам Тургунбаева разглядела в Гульнаре Маваевой тонкое понимание души узбекского танца – его



Сверху вниз:

Группа стажёров из Узбекистана в МХУ. В первом ряду первая слева – Гульнара Маваева.

В каталонском танце из балета «Дон Кихот» (балетмейстер М. Сатуновский).

Гульнара в балете «Балерина» Г. Мушеля (балетмейстер Т. Литвинова)

мелодику, скромность и целомудрие в сочетании с кокетством и задором юности. Гульнара Маваева умела своим исполнением передать истории, волнующие сердца зрителей. Осанка и техника классической балерины сочетались с мягкостью и певучестью рук, лукавым и одновременно застенчивым взглядом. Молодой артистке Мукаррам Тургунбаева поставила 17 разноплановых узбекских танцев, с которыми Гульнара Маваева объездила более сорока стран мира, покорила зрителей красотой и грацией узбекского танца. Её творчество было отмечено золотой медалью на Международном фестивале в Бухаресте (1953). За высокий уровень исполнения народных узбекских танцев Гульнара Маваева была удостоена почётного звания народной артистки Узбекистана.

За успехами Гульнары Маваевой наблюдали первые педагоги, давшие путёвку в жизнь. Зинаида Николаевна Афанасьева – художественный руководитель государственного хореографического училища предложила своей ученице взять сначала один класс, затем доверила второй. Здесь пригодился не только опыт и знания, полученные в процессе учёбы в Ташкенте и Москве, важным для молодого педагога оказались воспоминания об отношении наставников к детям, необходимости духовного развития, о воспитании любви и уважения к своей профессии.

Однажды, возвращаясь из Лондона после гастролей, Гульнара Маваева навестила своего любимого педагога М.А. Кожухову, которая посоветовала своей ученице получить педагогическое образование в Ленинграде у В.С. Костровицкой. Завершив в 1970 году учёбу в Ленинградском хореографическом училище имени А.Я. Вагановой, Маваева посвящает себя преподавательской деятельности. С 1975 по 1978 год Гульнара Низамовна – художественный руководитель Узбекского государственного хореографического училища. Среди её выпускников артисты балета и ансамбля, заслуженные и народные артисты Узбекистана, прославившие танцевальное искусство Узбекистана на родной сцене и за рубежом. Отдав преподаванию свыше пятидесяти лет, Гульнара Низамовна и сейчас ведёт активную деятельность педагога-консультанта, с которым советуются молодые и опытные преподаватели, руководители коллективов, а для студентов – это настоящий клад, живая энциклопедия. И если балетный стаж можно отметить, заглянув в трудовую книжку, то её педагогический стаж продолжается.

Елена КАРИ-ЯКУБОВА.

Фото из архива Большого театра оперы и балета Узбекистана им. А. Навои и личного архива Г.Н. Маваевой

«THEATRE OF DREAMS» ХОФЕША ШЕХТЕРА МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА В ПАРИЖЕ

hofesh

HOFESH SHECHTER COMPANY

В ХОДЕ ТРЁХНЕДЕЛЬНЫХ ГАСТРОЛЕЙ В СТОЛИЦЕ ФРАНЦИИ «HOFESH SHECHTER COMPANY» БЛИСТАТЕЛЬНО ПРЕДСТАВИЛА НА СЦЕНЕ ГОРОДСКОГО ТЕАТРА THEATRE DE LA VILLE НОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ «THEATRE OF DREAMS» («ТЕАТР ВЫМЫСЛОВ») ХОФЕША ШЕХТЕРА – ЗНАМЕНИТОГО ИЗРАИЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФА И КОМПОЗИТОРА. НЕСМОТРИ НА ТЯГОСТНУЮ МРАЧНОСТЬ И ХАОТИЧНУЮ МОЗАИЧНОСТЬ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ, А ТАКЖЕ ОТСУТСТВИЕ В НЁМ ДРАМАТУРГИИ И СМЫСЛА, «ТЕАТР ВЫМЫСЛОВ», ВЫСТРОЕННЫЙ СПОНТАННО И ДИНАМИЧНО, КАК ВОДОВОРОТ ВСЕВОЗМОЖНЫХ ЗАРИСОВОК, ВСЁ-ТАКИ ЗАВОРАЖИВАЕТ ФЕНОМЕНАЛЬНОЙ РИТМИКОЙ, СЛЕПЯЩЕЙ ЭНЕРГЕТИКОЙ И ВЗРЫВНОЙ ЭКСПРЕССИЕЙ ВЕЛИКОЛЕПНЫХ АРТИСТОВ, ОБЪЕДИНЕННЫХ В БУРЛЯЩИЕ АНСАМБЛИ, КОТОРЫЕ ВОСХИЩАЮТ ЗАТЕЙЛИВЫМИ МЕТАМОРФОЗАМИ И ЛЕКСИЧЕСКИМИ НОВАЦИЯМИ С ИСКУСНОЙ ИНКРУСТАЦИЕЙ ЕВРЕЙСКОГО ФОЛЬКЛОРА.

Хофеш Шехтер, уроженец Иерусалима, с 2002 года живёт в Лондоне, где в 2008 создал свою труппу, которая быстро прославилась на международной сцене. Хореограф плодотворно сотрудничает со многими коллективами, среди которых крупные труппы и престижные театры, такие как Лондонский королевский балет, Королевский балет Фландрии, Алвин Эйли Американский театр танца, Нидерландский театр танца, Парижская опера, Метрополитен-опера, Датская королевская опера, Ковент-Гарден и др. Центральная тема творчества Х. Шехтера, согласно его высказываниям, – это свобода. Суть его стиля – органичный синтез бурной ритмики и текучей пластики. Бессознательный и бушующий мир Шехтера неуклонно приобретает множество поклонников повсюду в мире и постепенно становится некой «шехтероманией».

С чем же связан столь бурный рост славы Шехтера и притягательности его произведений? Ответ на этот вопрос даёт спектакль «Theatre of Dreams» («Театр вымыслов»), мировая премьера которого с триумфальным успехом прошла в парижском Theatre de la Ville.

Отвечая на вопрос Томаса Хана (корреспондент Süddeutsche



Хофеш Шехтер

Zeitung), о каких вымыслах идёт речь в его спектакле, Шехтер сказал: «Эта пьеса отражает наше коллективное воображение, которое касается нашей жизни и наших обществ с их правилами, ожиданиями, с которыми мы сталкиваемся, и которых нам позволяют достичь. Наше понимание жизни – это результат рассказов, которыми обмениваются друг с другом члены сообщества, и наши дети растут на историях, которые мы им рассказываем. Отсюда формируется наша социальная реальность. Люди, которые воображают мир и превращают его в реальность, – это то, что разворачивает спектакль перед зрителями, как в зеркале, вероятно, искажающем. Это может показаться расплывчатым, но моя цель не в том, чтобы навязывать точку зрения или теорию. Я предпочитаю задавать вопросы, чем давать готовые ответы. Я не скрываю сложности вещей, с которыми мы постоянно боремся». Из ответа Шехтера остаются неясными ни его социальный посыл, ни драматургическая концепция его спектакля.

До начала представления в партере зала, где зрители ещё ищут свои места, появляется молодой человек. Пытливо поглядывая по сторонам, он вдруг





Фото – Tom Visser



Фото – Tom Visser



Фото – Todd MacDonald

поднимается на сцену и ныряет в щель занавеса, чтобы исследовать магический «Театр вымыслов». По ходу спектакля (он длится 1 час 20 минут) молодой человек периодически блуждает по пустой сцене в поиске новых видений, иногда он оказывается среди безликих персонажей и даже почему-то является нагим, но в финале выглядит умиротворённо. Перед зрителями, свершающими вместе с этим парнем совместное путешествие в тайны «Театра вымыслов», почти непрерывно предстают бесчисленные, часто странные и отрывочные, видения. Например, яростный бег группы с одновременным раздеванием; пульсация тел, охваченных страхом; пластическое томление в состоянии транса; текучее сплетение двух дуэтов; страстное соло полуобнаженной балерины. Такой каскад осколков всевозможных вымыслов, не получающих никакого развития, хотя и впечатляет своим разнообразием, однако не несет никакого смысла и является лишь эфемерной нарезкой танцевальных клипов.

И всё-таки большой и многоликий спектакль, несомненно, один из лучших в творчестве 49-летнего хореографа. В этой постановке он задействовал свои уникальные и потрясающие находки как лексические, так и стилистические, прославившие Шехтера на весь мир. Важнейшая специфика его хореографического творчества – феноменальная пластика и жестикюляция танцевальных ансамблей, гипнотически пульсирующих в потоке яркой звуковой ритмики. Разнообразные ансамбли захватывают синхронной динамикой и завораживают причудливыми метаморфозами, мощной энергетикой и взрывной экспрессией. Все эти эффектные находки и новации получили наилучшее воплощение в спектакле «Театр вымыслов».

Для сценического выражения многочисленных и удивительных вымыслов Шехтер проявил богатую фантазию и придумал оригинальное театральное решение: танцевальное представление динамично разворачивается как феерия непрерывно возникающих и вскоре исчезающих фрагментов, или только обрывков, хореографических зарисовок. В сценическом пространстве, с часто и быстро изменяемой формой, пульсирует густое задымление и монохромное освещение, разное по цвету, интенсивности и масштабу (автор – Том Вайсер). Это придает миру эфемерных вымыслов атмосферу магии и тайны. Важной особенностью спектакля являются причудливые метаморфозы сценографии, в разработке которой участвовал Ниал Блэк. Потрясающий эффект возникает благодаря трём чёрным шторам, параллельно висящим вдоль сцены. За счёт раскрытия и закрытия шторы и отдельных её фрагментов происходит удивительная трансформация сценического пространства с образованием разного рода ниш и окон. При одновременном движении двух штор возникает сразу несколько ниш и клиньев, которые выглядят как закоулки света в лабиринте темноты. В таком сложном и загадочном пространстве гипнотически царствует звуковая ритмика. Она завораживает не только своим фантастическим пульсом, но и наркотическим духом.

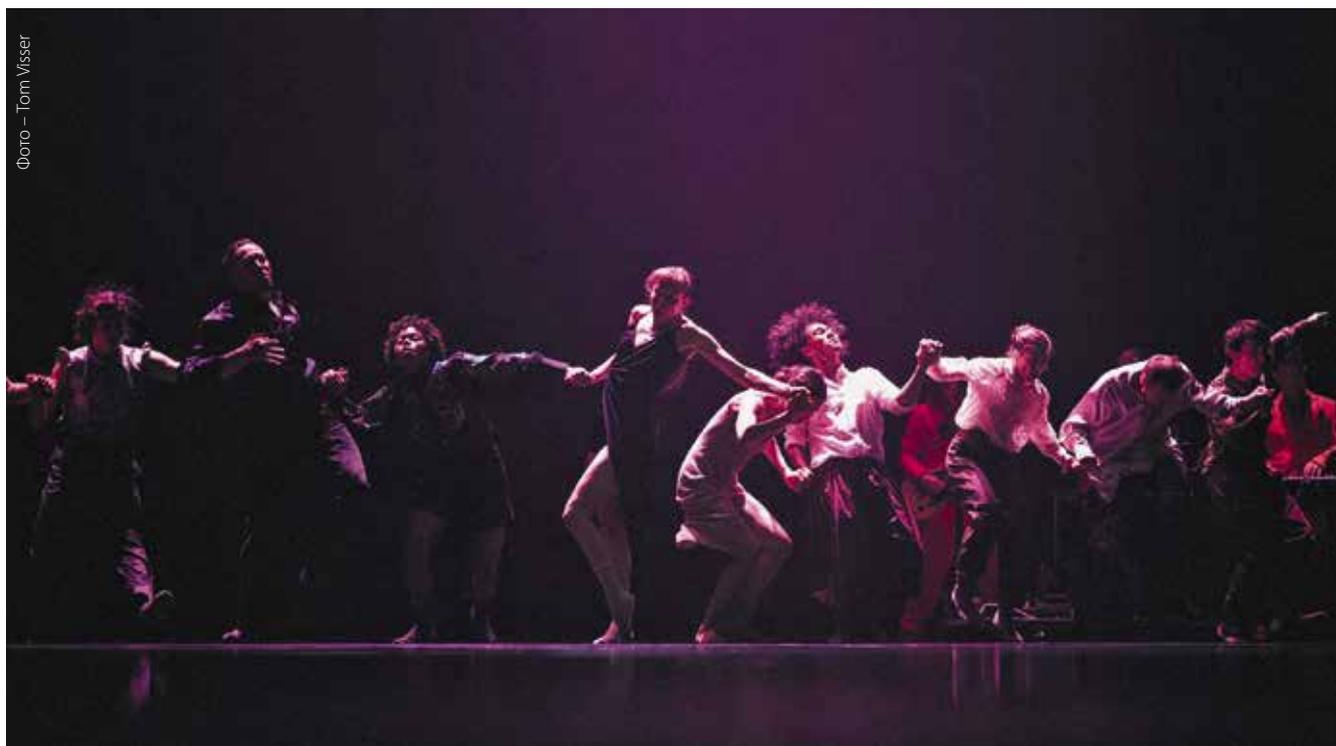
Для «Театра вымыслов» Шехтер сочинил не только хореографию, но и музыку. Звуковая панорама составлена с фантазией. Представление разворачивается главным образом под фонограмму, основой которой является электроакустическая композиция с разного рода ритмикой. Периодически она изменяется

как по характеру, так и по мощности, часто достигая запретных децибел. Поэтому перед началом спектакля зрителям предлагают бесплатные пробки для ушей. Звуковое сопровождение украшает музыкальное трио – Ярон Англер, Сабиво Джаниак, Алекс Патон. В красных эстрадных костюмах под локальным колоритным освещением музыканты периодически появляются на разных сценических площадках и величественно исполняют джазовые вариации для больших хореографических картин, наполняя их инструментальной свежестью и камерной живостью. Текущая с фонограммы песня «I Remember» в исполнении Молли Дрейк вносит ностальгический настрой. Тональная палитра звуковой панорамы позволяет выразить не только вымыслы, но и грёзы.

Главным достоинством постановки является органичный синтез звуковой и пластической ритмики, захватывающей бурлящей энергетикой и ослепляющей экспрессией. Именно эта специфика и составляет основу хореографической стилистики и танцевальной лексики Шехтера.

кие картины, завораживающие энергетикой и ритмикой танцевального действия, которое разворачивается по всей сцене с участием всех тринадцати артистов.

Наиболее впечатляющими являются хореографические картины с участием музыкального трио. Приятным сюрпризом для публики явился «сладостный сон»: при исполнении музыкантами кубинской румбы тысячный зал был приглашён на танец. Появился свет, и публика, увлеченная мелодичными трелями трубы и томной ритмикой струнных, начала повсюду танцевать. Многие зрители вышли на сцену к артистам и стали их партнерами. В зале царил обворожительная атмосфера радостного общения и духовного наслаждения! Но свет в зале угас, зрители уселись на свои места, и артисты продолжили представление «Театра вымыслов» с потоками ревуших ритмов. Правда, танцевальная пауза с участием публики всё-таки была похожа не на вымысел, а на светлые мечты, что, несомненно, вписывается в «Theatre of Dreams», так как слово Dreams в названии означает не только вымыслы, но и сны, и мечты.



В своём творчестве он всегда делает ставку на причудливые метаморфозы небольших ансамблей, которые движутся ритмично и часто синхронно, периодически меняя свою композицию. В «Театре вымыслов» эта важная хореографическая особенность получила дополнительную модификацию. Танцевальное действие теперь разворачивается не как цельный гармоничный поток, а как рыхлая серия импульсных феерий, ибо представление регулярно разрывает небольшие паузы глухой темноты. Такой театральный приём хотя и делает спектакль «визуально рваным», однако позволяет Шехтеру формировать у зрителей ощущение сновидения с множеством всевозможных вымыслов. Благодаря богатой фантазии и креативной новации хореографа в «Театре вымыслов» предстаёт огромная серия зарисовок разных и близких по характеру, масштабу и жанру. Перед публикой неожиданно возникают и вскоре исчезают многоликие группы артистов, отражающих в танце и пластике быстротечные отрывки бессвязных вымыслов. Несмотря на их абстрактность и даже странность, некоторые видения разрастаются и превращаются в широ-

Спектакль завершается своеобразно и символично: на тёмной сцене возникают неподвижные силуэты артистов, смотрящих в её глубину, где под нарастающим освещением предстаёт красивый театральный занавес. Вдохновленные этим прекрасным видением, улыбающиеся артисты плавно и стройно идут навстречу публике... Свет гаснет, и зал взрывается от шквала грандиозных оваций. Артисты выходят на поклоны, и все зрители разом встают, вместе кричат, топая и аплодируют, выражая восхищение и восторг!

Современная публика, исповедующая не гармонию, а ритмику, в лице Шехтера нашла своего кумира – звёздного хореографа и композитора, авангардное творчество которого погружает зрителей в наркотический транс и возносит к сладостному экстазу. Вот почему популярность Хофеша Шехтера постоянно возрастает, и его спектакли становятся самыми желанными повсюду в мире.

*Виктор ИГНАТОВ.
Фото – Hofesh Shechter Company*



Фото – Андрей Лушпа

ИГОРЬ СТУПНИКОВ: РЫЦАРЬ ЛИТЕРАТУРЫ И БАЛЕТА

«РЫЦАРЬ ЛИТЕРАТУРЫ И БАЛЕТА» – ПОД ТАКИМ ЗАГОЛОВКОМ В ГАЗЕТЕ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЕ ВЕДОМОСТИ» № 159 (7242) ОТ 29 АВГУСТА 2022 ГОДА ВЫШЛА СТАТЬЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 90-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ДОКТОРА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ЧЛЕНА УЧЕНОГО СОВЕТА АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я. ВАГАНОВОЙ И НАШЕГО ЛАУРЕАТА ПРИЗА «ДУША ТАНЦА» (2013) В НОМИНАЦИИ «ПРЕСС-ЛИДЕР» ИГОРЯ ВАСИЛЬЕВИЧА СТУПНИКОВА. А 21 АВГУСТА НЫНЕШНЕГО ГОДА ИЗ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ПРИШЛО ПЕЧАЛЬНОЕ ИЗВЕСТИЕ – НЕ ДОЖИВ НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ ДО СВОЕГО 92-ЛЕТИЯ, ИГОРЬ ВАСИЛЬЕВИЧ УШЕЛ ИЗ ЖИЗНИ. СОТРУДНИКИ И АВТОРЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» ВМЕСТЕ СО ВСЕМ БАЛЕТНЫМ СООБЩЕСТВОМ СКОРБЯТ О НЕВОСПОЛНИМОЙ ПОТЕРЕ...

Всего за неделю до своего 92-летия – 21 августа – ушел из жизни Игорь Васильевич Ступников – известный балетовед, театровед, литературовед, переводчик, знаток английского языка, педагог.

Научная деятельность Ступникова, начавшаяся с изучения драматического театра, успешно реализовалась на балетном поприще. Возможно, на то была личная причина: женой Ступникова долгие годы была балерина Кировского (Мариинского) театра Галина Иванова, ученица Агриппины Вагановой.

Ступников внес значимый вклад в театральную науку своим участием в создании балетных справочников «Мастера танца», «Ленинградский балет. 1917–1987», «Петербургский балет. 1903–2003», «Балет. 120 либретто», энциклопедий «Балет», «Русский балет», «International Dictionary of Ballet». Особого уважения заслуживает подход Ступникова к работе над справочной литературой. Среди сотен его «энциклопедических героев» не только артисты с громкими именами. Список персоналий Игорь Васильевич составлял не по званиям и должностям, а по их вкладу в искусство. Его статьи и рецензии публиковались в петербургской и московской прессе, журналах «Балет», «Театральная жизнь», «Dance and Dancers» (Лондон). Долгие годы он являлся петербургским корреспондентом английского журнала «Dancing Times».

Как балетный критик Ступников начал выступать в начале 1960-х годов, и его активная деятельность на этом поприще продолжалась до последних дней жизни: в предыдущих номерах журнала «Балет» есть его статьи, а самая последняя публикация – «Балетная «одиссея» вышла

в июне этого года в газете «Санкт-Петербургские ведомости» и посвящена 282 выпуску Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

Игорь Васильевич был настоящим петербургским интеллигентом – элегантным, воспитанным, выдержанным. Эти качества отражались и в его литературной манере – он не писал язвительных, разгромных рецензий, поскольку очень любил персонажей своих статей.

Всего четыре года назад профессор Ступников покинул стены Санкт-Петербургского государственного университета, где на факультете журналистики вырастил многие поколения специалистов.

Особую утрату понес балетный мир: Ступников был в Петербурге последним доктором искусствоведения, специализировавшимся на хореографическом искусстве. Он был членом ученого и диссертационного советов Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Пока он, старейшина балетного сообщества, был с нами, мы все чувствовали себя немного детьми, имеющими право на ошибки.

До последних дней жизни Ступников не утратил азартного интереса к своему любимому балету. Премьера «Копелии» в Мариинском театре, которую он уже не смог посетить, была предметом его всестороннего обсуждения.

Остроумный, широко образованный, Игорь Васильевич был прекрасным собеседником. Невозможно представить, что ему больше нельзя позвонить...

Петербургский балетный мир осиротел.

Ларуса АБЫЗОВА

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ КОЛЛЕКТИВЫ РОССИИ

ЧАСТЬ VIII: РЕГИОНАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Окончание, начало в №№ 1 [237] 2023–4 [243] 2024

АСТРАХАНЬ

Астрахань – старейший экономический и культурный центр Нижнего Поволжья и Прикаспия с населением около 500 000 человек. В Астрахани единственный театр с балетной труппой – Астраханский государственный театр оперы и балета.



Астраханский государственный театр оперы и балета свою историю ведёт от Летнего театра, построенного в городском саду в начале прошлого века, который использовался как гастрольная площадка. Для деревянного строения театр просуществовал долго, но в 1976 сгорел, и на его месте построили новый Летний гастрольный театр. В 1984 году, после объединения городских Консерватории и Филармонии, был создан Музыкальный театр, который начал динамично развиваться, и его устаревшее здание, построенное для гастрольных целей, уже не отвечало новым творческим задачам коллектива. В 2006 году Правительством РФ было принято решение к 450-летию города выстроить для театра новое здание. В 2010 году началась подготовка к открытию нового здания театра, строящегося по проекту архитектора А. М. Денисова. Одновременно с этим, летом 2011 г. меняется статус театра – он становится Астраханским государственным театром оперы и балета. К 2012 было завершено строительство нового здания театра, в котором два зрительных зала: Большой на 750 мест и Малый – на 120. Первые составы труппы и художественного персонала набирались по приглашению из оперных театров крупнейших городов России и стран СНГ. С реорганизацией Музыкального театра в Театр оперы и балета пришлось задуматься о высоком профессиональном уровне балета. Для решения этих задач в 2011 главным балетмейстером и художественным руководителем балетной труппы был приглашён лауреат Государственной премии Правительства РФ, заслуженный артист РФ Константин Уральский. Активному развитию классического балета способствовало формирование новым главным балетмейстером в Астраханском театре оперы и балета молодой труппы. Балетмейстер Уральский набирал в неё начинающих



танцовщиков – выпускников хореографических отделений со всей страны. Под его руководством балетная труппа начала осваивать классический и современный репертуар, и уже в декабре 2012 г. на сцене нового здания театра состоялась премьера балета «Лебединое озеро» П. Чайковского в версии К. Уральского, а в заключении сезона зрители увидели «Вальс белых орхидей» – авторский балет К. Уральского на муз. М. Равеля, соединивший современную и классическую хореографию. В последующие сезоны репертуар театра обогатился оригинальными авторскими и классическими постановками. В репертуаре театра появились балеты «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», «Дон Кихот», «Жизель»; авторские балеты К. Уральского «Пиаф. Я не жалею ни о чём»; сценическо-хореографическая кантата К. Орфа «Кармина Бурана» с участием хора театра. Несмотря на молодость балетной труппы театра, Уральский осуществил ряд российских и мировых премьер балетов, в том числе ранее не исполнявшихся в России: «Концерт Рахманинова» на муз. Концерта для фортепиано с оркестром № 2 С. В. Рахманинова (2012); «Наяда и рыбак» Ц. Пуни (2013); «Вальс белых орхидей» на муз. М. Равеля (2013); «Андрей Рублёв» В. Г. Кикты (мировая премьера, 2016), музыку для которого композитор написал специально для Астраханского театра; «Приключения Винни Пуха» С. Дягилева (мировая премьера, 2019). За 10 лет руководства К. Уральского сделано немало. Стали регулярными зарубежные гастроли. Яркими событиями стали Каспийский хореографический форум «День балета на Каспии»



и вечер «Петипа-гала» к 200-летию со дня рождения Мариуса Петипа, проведённые по инициативе К. Уральского. С его приходом началось становление профессионального балетного образования в Астрахани. Он – инициатор создания балетного отделения в Астраханском колледже культуры и искусств по специальности «Искусство балета», преподаватели – ведущие артисты балета театра. В 2012 году создана и детская балетная школа, чьи воспитанники выходят на сцену в массовых сценах балетных постановок театра. С 2012 г. театр проводит регулярные творческие встречи и мастер-классы. Среди выступавших мастеров были хореограф Парижской национальной оперы Оливье Пате, руководитель Международного Балтийского фестиваля балета Лита Бейрис, в прошлом – прима балетной труппы Национальной оперы; балетовед Виктор Ванслов и др. С августа 2020 по 2022 гг. балетной труппой Астраханского театра руководил народный артист РФ, экс-премьер Большого театра Дмитрий Гуданов. За время его руководства подготовлен балет «Щелкунчик» (хор. В. Вайнонена, сценич. адаптация Д. Гуданова), концертная программа «Шедевры советского балета. Посвящение Ростиславу Захарову», состоялась премьера авторского балета Д. Гуданова «Le Pari» на муз. Ф. Шопена. В текущей афише театра 20 спектаклей: классические постановки и много современных работ разных хореографов. С 2022 года главным балетмейстером театра служит народный артист РФ, экс-премьер Большого театра Юрий Клевцов, в подчинении которого труппа, состоящая из 60 артистов.

ДОНЕЦК

Донецк (до 1924 – Юзовка, до 1929 – Сталин, до 1961 – Сталино) – столица Донецкой Народной Республики, которая вошла в состав Российской Федерации 30 сентября 2022 года. Донецк расположен на реке Кальмиус. Население по данным на 2019 год 908,5 тыс. человек. В Донецке располагается один театр с балетной труппой – Донецкий государственный академический театр оперы и балета имени А.Б. Соловьяненко (Донбасс Опера).



Донецкий государственный академический театр оперы и балета открыт в 1941 году, с 1977 носит название академический, с сентября 2012 – новое название

театра – Донбасс Опера. Изначально Донецкий театр оперы и балета был создан в 1932 году в Луганске на базе Луганского театра оперы и балета и Передвижной оперы Правобережной Украины в Виннице. В 1936 году для театра начали строить здание – уже в Донецке – «Донецкий русский музыкальный театр», который открыли 12 апреля 1941 г. премьерой оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин». Вскоре началась война, но до эвакуации в театре успел пройти первый балетный спектакль – 7 августа дали «Лауренсию» А. Крейна. В период Великой Отечественной войны коллектив театра был эвакуирован в Киргизскую республику, где продолжал работать над созданием новых спектаклей и проводил концертную деятельность в воинских частях и госпиталях. С июня 1942 года театр переименовывается на Городской театр оперы и балета, а в июле 1943 театр снова переименовывают на Фронтovou оперу – Front – Oper Stalino. В апреле 1944 года в театр из эвакуации возвратились артисты, и уже в сентябре в театре состоялась



премьера оперы А. Бородина «Князь Игорь» («Половецкие пляски» в опере поставил балетмейстер Большого театра Касьян Голейзовский). В 1946 г. при театре организована хореографическая студия, благодаря которой балетная труппа пополнялась молодыми артистами. В 1947 г. состоялись первые балетные спектакли: «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, который 38 лет был в репертуаре театра и «Лілея» К. Данкевича. В 1948 г. состоялась премьера «Лебединого озера» П. Чайковского. В сентябре 1947 г. Донецкий русский музыкальный театр был переименован в Сталинский государственный русский театр оперы и балета, а в 1961 – в Донецкий государственный русский театр оперы и балета. В репертуарную афишу театра, кроме классических произведений, вводились спектакли гражданского и социального звучания украинского композиторов: именно для Донецкого театра композитор Гомоляка создал партитуру балета «Черное золото» – балет о тружениках



Донбасса, добывающих из недр земли уголь. Впервые в хореографическом искусстве была затронута тема шахтерского труда. На сцене Донецкого театра были поставлены спектакли композиторов национальных республик: «Шурале» Ф. Яруллина, «Спартак» А. Хачатуряна, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова и др. Здание театра, являющееся памятником архитектуры, за прошедшие с постройки годы не раз реконструировалось. На сегодня в нём имеется 3 сценических площадки: главная сцена на 957 мест, театральная гостиная на 46 зрителей и холл-сцена вместимостью от 90 до 240 мест. Художественный руководитель театра – народный артист Украины Вадим Писарев. Руководство балетом осуществляет Валерий Попов, с 2019 г. в ранге главного балетмейстера. Под его началом труппа из 39 артистов, а в репертуаре 20 постановок, по большей части – нетленная классика. С 1993 года в стенах театра проходит фестиваль «Звезды Мирового Балета».

Иркутск

Иркутск – сердце Восточной Сибири, город на реке Ангаре и сосед великого Байкала (знаменитое озеро находится всего в 62 км от городских улиц). Население города – 606 369 человек, это шестой по численности населения город Сибири и двадцать пятый по численности населения город России. В Иркутске 107 учреждений культуры и искусства, из которых 52 – муниципальные. В их числе Иркутский областной музыкальный театр имени Н.М. Загурского – единственный в городе театр с балетной труппой.



Иркутский областной музыкальный театр им. Н.М. Загурского открыт в самом преддверии войны – 19 марта 1941 года как Иркутский театр музыкальной комедии.

Предыстория его появления нестандартная: осенью 1940 года Горьковский театр музыкальной комедии приехал на шестимесячные гастроли в Иркутск. В марте 1941 года по просьбе иркутянин театр был стационарирован в Иркутске и стал называться Иркутский областной театр музыкальной комедии. В годы войны в работе коллектива участвуют артисты Киевского академического театра оперы и балета, находившиеся в это время в Иркутске, а также творческие работники, эвакуированные из Москвы и других городов страны. В театре были созданы концертные бригады, репертуар которых постоянно обновлялся.



В конце 1950-х годов при театре работают двухгодичные хореографические курсы. Наличие сильного балетного ансамбля и способной молодежи, окончившей курсы, дало возможность театру осуществить постановку ряда балетов. Впервые в истории театра поставлены большие балеты: первый на сцене театра прошёл балет «Коппелия» в 1958 году, следом «Бахчисарайский фонтан» и «Эсмеральда». В 1961 году директором театра назначается заслуженный артист РСФСР Н.М. Загурский, внесший огромный вклад в развитие



театрального дела в крае, и чьё имя театр носит с 2001 года. В том же 1961 при театре открывается балетная студия. В 1990 году театр получает статус музыкального и новое современное здание, в котором две сцены: Большая на 878 мест, и Малая – на 178. С 2020 года главным балетмейстером театра служит заслуженная артистка РФ Мария Стрельченко, под руководством которой труппа из 28 артистов. В балетном репертуаре театра 8 спектаклей, среди которых спектакли классического наследия и работы современных хореографов.

БАРНАУЛ

Барнаул – административный центр Алтайского края, крупный промышленный, медицинский, образовательный и культурный центр Сибири. Барнаул расположен на юге Западной Сибири в месте впадения реки Барнаулки в Обь. Население города более 620 000 человек. В Барнауле располагается один театр с балетной труппой – Алтайский государственный музыкальный театр.



Алтайский государственный музыкальный театр. Дата начала отсчёта истории – 17 ноября 1959 г. – день премьеры музыкальной комедии

«Свадьба в Малиновке» Б. Александрова в Бийском музыкально-драматическом театре (в 1958 году объединили Горно-Алтайский краевой ансамбль оперетты с труппой Бийского драматического театра). В 1960 году Бийский музыкально-драматический театр получил статус Алтайского краевого театра музыкальной комедии, а в 1964 году переехал в Барнаул. На сцене появляются балеты «Корсар», «Эсмеральда» и «Приключения Чиполлино».



В 1972 году театр получил собственное новое здание с двумя зрительными залами: Большой на 690 мест и Малый на 120 зрителей. Последняя реконструкция здания была в 1999, а за последние 2 года полностью поменяли механику сцены. В 1991 г. театр получил статус государственного, в 2018 – переименован в Алтайский государственный музыкальный



театр. До последнего времени балет в афишах театра не появлялся с конца 1960-х годов. В текущей же афише театра заявлены 2 современных балета: «Вий» Г. Гладкова (преьера в 2021) и «Найджел» (преьера в 2023). В балетной труппе 16 артистов, возглавляет её Оксана Малышева в статусе главного балетмейстера театра.

МАГНИТОГОРСК

Магнитогорск – город в Челябинской области России, является городом областного подчинения – крупный культурный и деловой центр Южного Урала, один из крупнейших мировых центров чёрной металлургии. Расположен у подножия горы Магнитной, на восточном склоне Южного Урала, по обоим берегам реки Урал: правый берег расположен в Европе, левый – в Азии. Магнитогорск – один из шести в мире городов, расположенных в двух частях света. Шестой из числа крупнейших городов, не являющихся центрами субъектов федерации с населением более 400 000 человек. В Магнитогорске располагается один театр с балетной труппой – Магнитогорский театр оперы и балета.



Магнитогорский театр оперы и балета – государственный музыкальный театр Магнитогорска, один из самых молодых театров оперы и балета. Театр был открыт

в 1996 году в здании Дворца культуры имени Ленинского комсомола как муниципальный музыкальный театр, но уже на следующий год музыкальный театр был преобразован в Театр оперы и балета. Первый главный балетмейстер театра – Сергей Севрюков, его постановки «Русские ассоциации» и «Livejazz» были явлением в жизни театра. В феврале 2007 года состоялась премьера балета «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова. В репертуарной афише театра сегодня балет занимает весьма скромное место – всего 3 спектакля: «Пер Гюнт» Э. Грига, «Дама с камелиями» на музыку Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Л. Бет-



ховена, А. Глазунова, А. Лядова и для детей «Приключения Чиполлино» К. Хачатуряна. В балетной труппе 15 артистов, руководит которой Юлия Логинова в статусе главного балетмейстера театра.

В апреле 2024 года администрацией города Магнитогорска принято решение построить современный музыкальный театр, здание которого сможет одновременно вмещать в себя 1 500 человек, включая и гостей, и артистов. В настоящее



время в зрительном зале театра 302 кресла, бельэтаж и ложи отсутствуют, только партер и балкон. В новом театре будет большой зрительный зал на 700 человек (партер с боковыми ложами вместит 300 гостей, амфитеатр и балкон – по 200). Работы по строительству музыкального театра в Магнитогорске должны начаться уже в 2026 году.

В ЭТОМ НОМЕРЕ МЫ ЗАВЕРШИЛИ СЕРИЮ ПУБЛИКАЦИЙ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КАРТЫ РОССИИ», ПОСВЯЩЁННУЮ ОБЗОРУ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ БАЛЕТНЫХ ТЕАТРОВ. В НАШЕМ ОБЗОРЕ МЫ ПРЕДСТАВИЛИ ЛИШЬ КРАТКУЮ ИНФОРМАЦИЮ О НАШИХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕНТРАХ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА. ДОПОЛНИТЕЛЬНУЮ ИНФОРМАЦИЮ ВЫ НАЙДЕТЕ НА НОВОМ ПОРТАЛЕ WWW.BALLETOPEDIA.RU.

Кирилл БУЗАНОВ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ДИСЦИПЛИНЫ «ТАНЦЕВАЛЬНАЯ НАУКА» В КИТАЕ

FORMATION AND DEVELOPMENT OF DISCIPLINE

«DANCE SCIENCE» IN CHINA

Сведения об авторе:

ФАНЬ ЦЗЮНЬ – АСПИРАНТКА ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА, АССИСТЕНТ-СТАЖЁР МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ.
E-MAIL: FFANFAN1128@GMAIL.COM

Аннотация на статью:

Статья посвящена изучению формирования дисциплины «Танцевальная наука» в Пекинской академии танца. Автор рассматривает предпосылки, причины, процесс становления и современное состояние «Танцевальной науки» в Китае.

Ключевые слова:

Танцевальная наука, Пекинская академия танца, хореографическое образование, танцевальные травмы, хореографическая дисциплина.

About the author:

FAN JUN – POSTGRADUATE STUDENT OF THE FACULTY OF FINE AND PERFORMING ARTS OF THE LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY, ASSISTANT TRAINEE OF THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY.
E-MAIL: FFANFAN1128@GMAIL.COM

Annotation:

The article is devoted to the study of the formation of the discipline “Dance Science” in the Beijing Dance Academy. The author examines the prerequisites, reasons, process of formation and the current state of “Dance Science” in China.

Key words:

Dance Science, Beijing Dance Academy, choreographic education, dance injuries, choreographic discipline.

«Танцевальная наука» (англ. Dance Science) – это развивающаяся дисциплина, которая изучает влияние профессиональной хореографической подготовки на изменение биологических характеристик человека, исследует биологические основы и принципы обучения хореографии. Начало формированию «Танцевальной науки» в Китае было положено во второй половине XX в., с возникновением в стране системы профессионального хореографического образования и необходимостью эффективного решения задач обучения.

С образованием в 1949 г. Китайской Народной Республики в стране началась всесторонняя кампания по изучению опыта Советского Союза в областях политики, образования, культуры и искусства. В 1954 г. Министерство культуры Китая пригласило советского педагога О.А. Ильину для преподавания основ балета. Под ее руководством в Китае было образовано Пекинское хореографическое училище (известное сегодня как Пекинская академия танца) – первое профессиональное хореографическое образовательное учреждение в стране [1, с. 41–42]. За короткий срок искусство балета достигло большого прогресса в области исполнительства и преподавания классического танца, но последовавший за этим рост травматизма среди обучающихся ограничивал дальнейшее повышение уровня их подготовки и порой серьезно влиял на продолжение их профессиональной карьеры. По этой причине исследователи и педагоги стали уделять большое внимание взаимос-

вязи между процессом обучения и травматизмом.

К сожалению, «Танцевальная наука» в то время еще не сформировалась, поэтому соответствующие данные о танцевальных травмах не сохранились, но в отсутствие серьезных изменений в программах обучения и учебных планах мы можем получить определенное представление о проблеме благодаря исследованиям последних лет.

В «Отчете об исследовании травм при обучении балету» Лю Сяцзин, преподаватель Пекинской академии танца, представила результаты анкетирования учащихся среднего профессионального образования и студентов бакалавриата, специализирующихся на изучении балета в Пекинской академии танца. Всего в исследовании приняли участие 62 человека в возрасте от 13 лет до 21 года. Среди них получали травмы 53 человека, что составляет 85,5% от общего числа. Чаще всего повреждения получали стопа (32,64%), поясница (22,8%), колено (21,76%) и лодыжка (12,95%) [2, с. 78–79]. Было установлено, что 86,46% всех травм произошли во время занятий балетом и выступлений [2, с. 79].

С развитием хореографического образования и научно-технического прогресса на передний план все чаще стали выходить вопросы, составившие впоследствии предмет изучения «Танцевальной науки»: как научно обоснованно отбирать учащихся, как использовать научные методы обучения для развития хореографических талантов, как защитить тело танцовщика от ненужных по-

вреждений и эффективно продлить срок его исполнительской деятельности. Таким образом, создание дисциплины «Танцевальная наука» стало неизбежным путем развития научных исследований хореографического образования.

В 1978 г. Пекинская академия танца была преобразована из средней специальной школы в высшее учебное заведение, что положило начало высшему хореографическому образованию в Китае. За прошедшие годы академия проделала путь от организации подготовки профессиональных талантов в хореографическом исполнительстве к построению междисциплинарных исследований. В рамках данного процесса возникло профессиональное направление «Танцевальная наука».

В 1984 г. в Пекинской академии танца была создана кафедра научных исследований, направлениями деятельности которой стали отбор и развитие обучающихся танцу, профилактика и лечение профессиональных заболеваний, а также управление и планирование научных исследований в академии. В 1991 г. на базе кафедры был образован Исследовательский институт танца, в состав которого вошли: вспомогательный учебный центр, центр компьютерного тестирования и анализа, отдел тестирования танцевальной обуви, кафедра управления научными исследованиями и др. [3, с. 218].

Вспомогательный учебный центр предоставляет учащимся места для внеклассной вспомогательной подготовки, направляет учащихся на прове-

дение тренировок в соответствии с индивидуальными особенностями, чтобы улучшить силу мышечных групп и повысить эстетическое чувство тела, и в то же время использует существующие условия для организации краткосрочных курсов обучения хореографии с целью сбора данных для проведения дальнейших научных исследований в области преподавания хореографии [3, с. 218].

В Центре компьютерного тестирования и анализа с помощью рентгеновских лучей определяют биологический возраст учащихся, фотографируя кости рук, что создает научную основу для отбора, подготовки и преподавания хореографии. В Центре проводятся исследования физиологии и биохимии обучающихся с целью выявления соответствующих закономерностей, которые могут быть применимы при отборе и обучении детей [3, с. 218].

За последние годы Исследовательский институт Пекинской академии танца проводил исследования и добился ценных результатов в таких направлениях, как «Разработка автоматической системы считывания костного возраста», «Исследование состава тела обучающихся танцу», «Электромиографический анализ и исследование танцевальных движений», «Питание для обучающихся танцу», «Энергетический обмен для артистов балета», «Контроль и потеря веса для обучающихся танцу», «Профилактика и лечение травм у танцовщиков». Это особенно важно, 29 апреля 1991 г. Институт принял участие в Первом Всемирном симпозиуме по арт-медицине и поделился результатами своих исследований, в том числе исследованием «Метод процентной оценки для перестатистики». Эти исследования и полученные результаты заложили основу для развития «Танцевальной науки» в Китае [3, с. 219–221]. Пекинская академия танца определила вектор развития «Танцевальной науки» и отдельных ее направлений в образовательных учреждениях Китая.

В 2004 и 2017 гг. Пекинская академия танца открыла магистратуру и бакалавриат по направлению «Танцевальная наука». До сих пор академия остается единственным высшим учебным заведением в Китае, предлагающим эту специальность.

В 2014 г. состоялась Вторая национальная академическая конференция по «Танцевальной науке», на которой были определены актуальные для данной дисциплины направления исследований: отбор обучающихся танцу, теория человековедения и прикладные исследования в области обучения тан-

цам, анализ механики танцевальных движений, профилактика танцевальных травм и реабилитационные тренировки, танцевальное питание и контроль веса, танцевальная терапия и танцевальная психология, система записи танца Р. Лабана и ее использование, а также пропаганда здоровья нации [4, с. 2].

Основными дисциплинами для студентов бакалавриата (срок обучения 4 года) являются: курсы по науке о движении человека (анатомия танца, физиология танца, психология танца, танцевальная подготовка и т.д.); курсы «Китайская культура тела» (введение в китайскую культуру тела, «Трактат Желтого императора о внутреннем» и т.д.); практические курсы по «Танцевальной науке» (курс здоровья танцовщика, теория и практика хореографического вспомогательного устройства, теория и применение хореографии для сохранения здоровья); курсы по методам научного исследования [5, с. 12–17].

Магистерские программы по «Танцевальной науке» варьируются от базовых знаний до изучения конкретных тем. Научный руководитель предлагает индивидуально ориентированный курс «Танцевальной науки», основанный на опыте обучающегося и его исследовательских интересах [5, с. 12–17].

Ведущие китайские ученые опубликовали работы, способствующие дальнейшему совершенствованию теоретических основ «Танцевальной науки». В работе «Морфология танца» профессор Юй Пин изучает человеческое тело в хореографии с точки зрения биомеханики, а также анализирует танцевальные формы в тренировках и выступлениях [6]. В книге «Педагогика танца» профессор Лу Ишэн анализирует взаимосвязь между хореографическим обучением и физическим и умственным развитием учащихся, выделяя некоторые виды воздействия хореографии на физиологические функции учащихся [7].

Между тем, отдельные направления «Танцевальной науки» изучаются не только в системе высшего образования Китая. Так, балетная специализация средней образовательной школы при академии предполагает занятия по пилатесу (один урок в неделю) в третьем классе и занятия по науке о человеческом теле (один урок в неделю) в шестом классе. Несмотря на небольшой объем учебной программы и время освоения указанных дисциплин, очевидно, что за годы развития в рамках «Танцевальной науки» сформировался замкнутый цикл от постановки проблем в практике преподавания до исследований теоретического уровня и использо-

вания полученных результатов на практике с целью оптимизации процесса обучения будущих танцовщиков.

Кроме того, результаты исследований в области физиологии и биомеханики, полученные в рамках «Танцевальной науки», применяются Пекинской академией танца также при обучении традиционным боевым искусствам Китая.

Развитие системы хореографического образования зависит не только от художественного стиля и жанра, но и от смены концепций обучения хореографии и развития научных теорий. В настоящее время достижения «Танцевальной науки» в области решения практических задач обучения признаны теоретиками, педагогами и практиками хореографии и частично введены в сферу хореографического образования в Китае.

Несмотря на то, что количество специалистов, как и число практических курсов по «Танцевальной науке», пока невелико, есть надежда, что результаты исследований, полученные в рамках данного направления, найдут более полное применение в области хореографического искусства и образования в Китае.

Список литературы:

1. Сюй Динчжун. История китайского балета. – Пекин: Издательство Центрального университета национальностей, 2016. – 257 с. (许定中, 中国芭蕾舞史—北京: 中央民族大学出版社, 2016. – 257页).
2. Лю Сяцзин. Отчет об исследовании травм при обучении балету // Журнал Пекинской академии танца. – 2008. – № 3. – С. 76–81. (刘厦静, 关于芭蕾舞训练创伤的研究报告//北京舞蹈学院学报. – 2008. – № 3. – 76–81页).
3. Внутренние материалы Пекинской академии танца. Хроника Пекинской академии танца 1954–1992. – 1997. – 399 с. (北京舞蹈学院内部资料, 北京舞蹈学院志 1954–1992. – 1997. – 399页).
4. Лю Ецин. Исследование применения теории обучения танцевальной науки в преподавании основ балета: Дис... магистра наук / Юньнаньский университет искусств, 2017. – 120 с. (刘叶青, 舞蹈科学训练理论在芭蕾基训教学中的应用研究, 云南艺术学院, 2017. – 120页).
5. Сунь Хэ. Сравнительное исследование моделей преподавания в танцевальной науке: Дис... магистра искусств / Пекинская академия танца, 2019. – 37 с. (孙葭, 舞蹈科学教学模式对比研究—以北京舞蹈学院和圣三一拉班音乐舞蹈学校为例, —北京舞蹈学院, 2019. – 37页).
6. Юй Пин. Морфология танца. – Пекин: Пекинская академия танца, 1998. – 480 с. (于平, 舞蹈形态学, 北京: 北京舞蹈学院内部资料, 1998. – 480页).
7. Лу Ишэн. Танцевальная педагогика. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. – 2000. – 266 с. (吕艺生, 舞蹈教育学, 上海: 上海音乐出版社, 2000. – 266页).



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



БЕЛЯЕВА Екатерина – критик музыкального театра (Москва).



БОЕВА Тата – театровед, балетный критик (Москва).



БУЗАНОВ Кирилл – московский блогер, автор серии книг «Байки про балет» (Москва).



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



ВОЛЬФОВИЧ Татьяна – специалист по современной сценической хореографии, кандидат педагогических наук (Москва).



ВЯЗОВКИНА Варвара – историк балета, кандидат искусствоведения, ведущий редактор литературно-издательского отдела Большого театра (Москва).



ГАБЫШЕВА Лира – историк театра, балетовед, журналист (Якутск, РС (Я)).



ГАЛАЙДА Анна – театральная журналистка, ведущий редактор литературно-издательского отдела Большого театра (Москва).



ГУЧМАЗОВА Лейла – критик музыкального театра, лектор, эксперт театральных фестивалей (Москва).



ДУДИНА Мария – балетный критик, доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург).



ЖИЛЕНКО Нина – журналист, консультант Международного культурного проекта «Нуревские сезоны» (Уфа, Башкортостан).



ЗАЧИНСКАЯ Елена – балет-мейстер-постановщик, старший преподаватель кафедры Педагогике балета Института славянской культуры РГУ имени А.Н. Косыгина (Москва).



ЗАХАРКИН Игорь – экс-солист балета Большого театра, фотохудожник (Москва).



ИГНАТОВ Виктор – театральная критик, вице-президент Международной ассоциации музыкальных критиков (Париж), основатель и директор веб-журнала «Афиша Париж – Европа» (Москва – Париж).



КАЛЫГИНА Анна – заведующая отделом хореографического искусства ГРДНТ им. В.Д. Поленова, кандидат педагогических наук (Москва).



КАРИ-ЯКУБОВА Елена – преподаватель кафедры теории и истории искусств Академии хореографии Узбекистана (Ташкент, Узбекистан).



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



КОЛЕСНИКОВ Александр – театральная критик, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института театрального искусства (Москва).



КОНДРАТОВА Полина – педагог-хореограф и балетовед, аспирантка Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой.



КОРОБКОВ Сергей – театровед, сценарист, профессор кафедры искусствоведения Государственного театрального института им. Бориса Щукина (Москва).



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



ЛОГВИНОВ Михаил – фотохудожник (Москва).



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



МАКСОВ Александр – театровед, критик балета, зав. литературной частью Театра «Русский балет» (Москва).



МАСЛЕННИКОВ Павел – кандидат педагогических наук, артист балета Михайловского театра (Санкт-Петербург).



МЕЙЛАХ Михаил – литературовед, поэт и переводчик, специалист по романской филологии и новейшей русской литературе, кандидат филологических наук, доктор философии (Санкт-Петербург).



МИРЗОЕВ Гюльгаси – искусствовед, педагог-репетитор Азербайджанского академического театра оперы и балета, народный артист Азербайджана (Баку, Азербайджан).



МОХИНА Наталья – креативный редактор журнала «Балет» (Москва).



ПУРТОВА Тамара – директор ГРДНТ им. В.Д. Поленова, заведующая кафедрой хореографии и балетоведения МГАХ, профессор, кандидат искусствоведения (Москва).



РАДЧЕНКО Святослав – методист кафедры классического танца МГАХ (Москва).



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



САДЫКОВА Анвара – хореограф, старший преподаватель Казахской национальной академии хореографии, кандидат искусствоведения, главный балетмейстер ансамбля «Гүлдер», основательница «Неоказахской хореографии» (Астана, Казахстан).



СИВЕРЕНА Наталия – театровед, искусствовед, автор публикаций об искусстве (Санкт-Петербург).



СОКОЛОВА Анастасия – студентка магистратуры театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИС (Москва).



СТЕПАНОВ Андрей – фотодожник (Москва).



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



ТЕСЕЙКО Нина – журналист (Москва).



ТЯН Мария – студентка факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».



УЛАНОВСКАЯ Светлана – балетовед, танцевальный критик, преподаватель кафедры хореографии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (Санкт-Петербург).



УРАЛЬСКАЯ Валерия – балетовед, профессор, кандидат философских наук, главный редактор журнала «Балет» (Москва).



ФЕДОРЕНКО Елена – театровед, балетный критик, редактор отдела музыки и театра газеты «Культура», кандидат искусствоведения (Москва).



ФЕДОРЧЕНКО Ольга – историк балета, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).



ФИЛЬКИН Александр – фотодожник (Москва).



ФИРЕР Александр – театраль- ный критик, балетный обозре- ватель журнала «Музыкальная жизнь» (Москва).



ЧЕРНОГРАДСКАЯ Вера – историк балета, заведующая литературной частью Национального театра танца Республики Саха (Якутск) (Якутск, РС (Я)).



ЮХНОВСКАЯ Ольга – журналист, заведующая отдела культуры газеты «Вечерняя Казань» (Казань, Татарстан).



ЯЩЕНКОВ Павел – балетовед, преподаватель МХУ при Московском театре танца «Гжель» (Москва).

POST SCRIPTUM



Традиционно театральные сезоны завершались к концу мая – началу июня и летние месяцы проходили в гастрольных обменах театрально-концертными программами. В этом году, как будто сговорившись, все театры в мае и июне перед летними отпусками выпустили премьерные произведения. Учитывая, что с апреля по июнь были объявлены и крупные фестивали, выпускные концерты учебных институтов и обмены гастрольями, насыщенность этого периода оказалась таковой, что желание всё увидеть и представить на страницах журнала стало большой нагрузкой и дефицитом пространства печатных изданий. Одних рецензий на премьерные спектакли в последних выпусках журнала оказалось более двадцати. Вместе с тем это позволяет осмыслить общую картину сегодняшнего состояния и предпочтений театральной индустрии и тенденции времени. Анализируя репертуарную политику последних сезонов (и нынешнего в том числе), можно отметить превалирование одноактных спектаклей на сценах даже больших репертуарных театров.

В один вечер 2–3 композиции – возможный вариант и для репертуаров театров, но при одном условии – если эти композиции носят театральный характер и поставлены средствами сценической выразительности, подчинёнными драматургии, т.е. создающие условия для создания, собственно, спектакля. Сегодня таковые спектакли встречаются далеко не часто. В большинстве случаев это хореографические композиции, скорее представляющие собой бесконечное сочетание элементов классического или неоклассического танца, декларируя это пластическим подчинением музыкальному произведению. И чем глубже это произведение, тем всё более формально изобразительным выступает хореографический текст. Другой вариант – это пластические композиции, использующие свободные варианты телодвижений. Нельзя не отметить, что в случае исполнения того или другого

технического приёма этих композиций красиво движущимися профессионалами, происходящее на сцене выглядит достаточно привлекательно, но не несёт в себе каких-либо содержательных смыслов и легко забывается при выходе из театра. Что же... Возможно такую цель и ставит нынешний театр – его руководство и сами авторы.

Позволим себе сказать, что отечественный театр, как и всё искусство, отличались более художественными эстетическими традициями. И дело не в одноактном формате. Ведь есть же блистательные образцы такого формата, как балеты Михаила Фокина, подчинённые определённой фабуле (сюжету) как «Петрушка», «Жар-птица», «Шехеразада» и подчинённые собственно хореографической драматургии как «Шопениана», или образцы яркой образной драматургии – балеты Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса, Леонида Якобсона, Дмитрия Брянцева и т.п. Более чуждыми театрам оперы и балета выглядят композиции, поставленные ныне модными современными техническими средствами. Среди них есть качественные, яркие, но относящиеся к театрам другого типа, для исполнения которых следовало бы иметь иные сценические условия.

Завершившийся сезон представил все перечисленные разновидности в практике произведений. Активизация к концу сезона такова, что даже нет возможности в пространстве журнала публиковать рецензии критиков на все новые работы.

Надеемся на появление в балетных театрах страны новых произведений, авторы которых в своих поисках чтят традиции, сохраняя художественную неповторимость достоинств отечественной культуры, что позволит им быть не временным событием с короткой жизнью, а репертуарным явлением в театральной афише на годы.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



IV ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНКУРС

2024

Москва
4–11 ноября

орган

арфа

ударные
инструменты

Санкт-Петербург
21–30 ноября

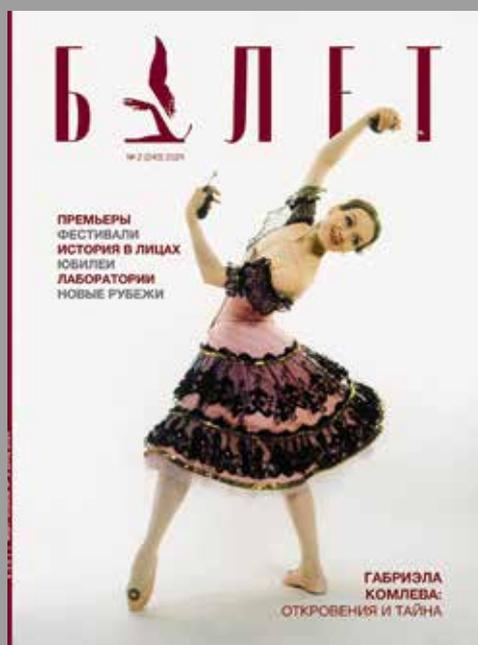
духовые
инструменты

ансамбли
духовых инструментов

6+ muzkonkurs.ru

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»

ИНФОРМАЦИЯ ОБО ВСЕХ ВАЖНЫХ СОБЫТИЯХ В ХОРЕОГРАФИИ



В наступившем 2024 году
«ДУШЕ ТАНЦА» – 30 ЛЕТ!

ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ ЖУРНАЛА

ОФОРМИТЬ ПОДПИСКУ НА ЖУРНАЛ МОЖНО:

ООО «КНИГА СЕРВИС» ⓘ
для юридических
и физических лиц
+7 (495) 680 95 22 ☎
publik@akc.ru @

ООО «УП УРАЛ-ПРЕСС» ⓘ
для юридических
и физических лиц
+7 (499) 700 05 07 ☎
info@ural-press.ru @

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»
Москва, 4-й Сыромятнический переулок, дом 1, стр.
1.
e-mail: balletmagazine@mail.ru

Вход в редакцию журнала «БАЛЕТ»
по предварительной записи по телефону
тел.: +7 (495) 646-43-32

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ
ФГБУК РОСКОНЦЕРТ
Москва, Архангельский переулок, дом 10, стр. 2

ДИДЖИТАЛ-ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»
balletmagazine.ru