

Б Л Е Т

№ 1 [247] 2025

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО
130 ЛЕТ



ИСТОРИЯ ЛЕГЕНДАРНОГО БАЛЕТА – поистине сказочного и завораживающего – «Лебединое озеро» могла бы закончиться еще в 1870-х годах, фактически не успев и начаться. Первые постановки (В. Рейзингера, затем И. Гансена) оказались единогласно неудачны и не сулили истории любви прекрасного заколдованного Лебедя и Принца никакого театрально успешного будущего. Но стоило состояться премьере постановки Мариуса Петипа и Льва Иванова – как сегодня мы празднуем уже 130-летний юбилей этого произведения балетного искусства под названием «Лебединое озеро».

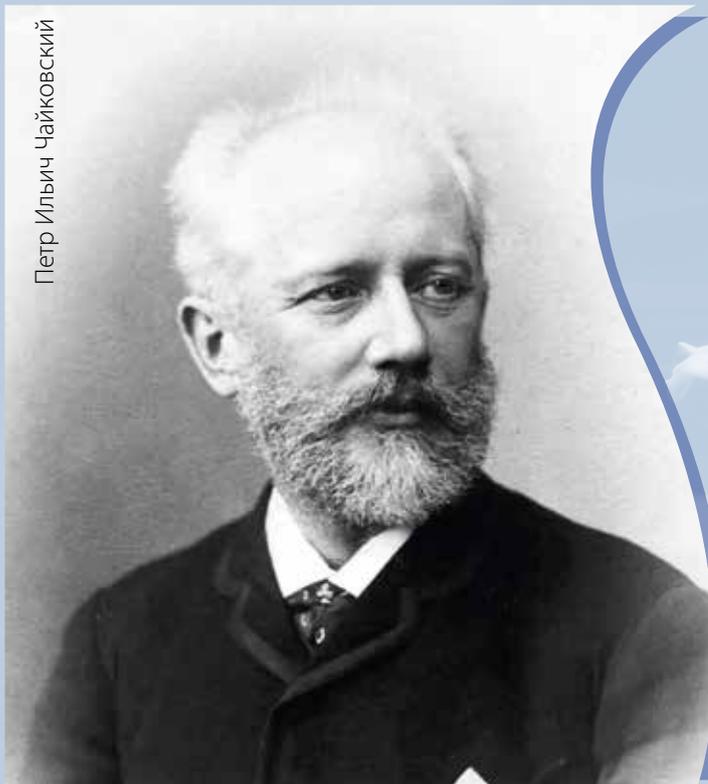
15 ЯНВАРЯ 1895 ГОДА НА СЦЕНЕ

МАРИИНСКОГО ТЕАТРА родился спектакль, объединивший II «лебединый» акт Л. Иванова с I, III актами и апофеозом М. Петипа. Знаменитый «белый» акт был создан и показан еще за год до полноценной версии спектакля – на концерте памяти П. И. Чайковского, главные партии исполнили П. Леньяни и П. Гердт. Именно этот шаг сдвинул балет с мертвой точки, и Мариус Петипа обратился к работе над спектаклем. Вместе с М. И. Чайковским (младшим братом композитора П. И. Чайковского) он переработал либретто, а с композитором Р. Дриго – партитуру. Балет был написан П. И. Чайковским 20 лет назад, но раскрыть потенциал симфонической музыки композитора оказалось под силу только Петипа и Иванову. Авторству последнего принадлежит не только «белый» акт: благодаря хореографическому перу Л. Иванова в III акте появились венецианский и венгерский танцы.

ВЕРСИЯ ПЕТИПА-ИВАНОВА СТАЛА

КАНОНИЧЕСКОЙ. На ней основывались последующие редакции, авторские интерпретации – В. Бурмейстера, Р. Нуреева, Ю. Григоровича и др. Образ Одетты-Одиллии стал символом совершенства, к которому стремится каждая исполнительница этой партии, а сам спектакль – олицетворением классики, высокого искусства балета.

Петр Ильич Чайковский



Лев Иванович Иванов



Мариус Петипа



Пьерина Ленъяни



Марина Семёнова



Галина Уланова



Наталья Дудинская



Наталья Бессмертнова



Майя Плисецкая



Галина Мезенцева



Светлана Захарова



Ульяна Лопаткина



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 1 (247) январь –
февраль 2025
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», 2025

01 | 130 лет балету «Лебединое озеро»

ПРЕМЬЕРЫ

- 04 | Р. Володченков. **Кремлёвская «Раймонда»**
07 | А. Максов, О. Розанова. **Бал правит Сен-Жермен**
10 | О. Вильданова. **Народная легенда «Семь девушек»
на балетной сцене**
13 | С. Радченко. **В белой комнате**
15 | А. Максов. **Небалетная тема?**

ФЕСТИВАЛИ

- 17 | С. Радченко. **Фестиваль музыкальных театров «Видеть
музыку»**
20 | А. Борисов. **Симфония красоты: о балете по-новому**
22 | М. Тян. **Великому поэту посвящается**
24 | В. Уральская. **III форум деятелей современного танца
«Открытый взгляд»**
27 | **Лауреаты приза журнала «Балет» «Душа танца» – 2024**
28 | **«Я буду танцевать 100 лет»**
(итоги XV конкурса-фестиваля имени Махмуда Эсамбаева)

ИСТОРИЯ

- 30 | М. Тян. **Театральный календарь**
32 | М. Чхартишвили. **К 90-летию «Бахчисарайского
фонтана» Б. Асафьева**

ЮБИЛЕИ

- 35 | Г. Мирзоев. **95 лет бакинской хореографической школе**
37 | Л. Габышева. **Полевой цветок якутского балета
К 100-летию Аксении Васильевны Посельской**
40 | П. Кондратова. **Круглая дата кафедры балетоведения
Академии Вагановой**

ГАСТРОЛИ

- 42 | С. Радченко. **Кавказская повесть на языке хореографии**
44 | **«Русские сезоны» в Бразилии 2024**

ГОЛОСА МОЛОДЫХ

- 46 | Е. Зачинская. **От мифа к реальности**
50 | А. Равчеева. **Non-fiction и/или стремление к эпосу**
52 | В. Шаманова. **Трагедия a la russe: о гастроях
Приморской сцены Мариинского театра в Москве**

АНСАМБЛИ

- 54 | А. Роговская. **Посол шахтёрского края. Ансамбль песни
и танца «Донбасс»**
56 | М. Чхартишвили. **Золотое наследие грузинского танца**

БАЛЕТ В ЗАРУБЕЖЬЕ

- 59 | В. Игнатов. **Свершение мечты: Одри Хепберн – звезда
Голливуда – в балете Франсуа Модуи**
62 | М. Мейлах. **49-е и последние «Балетные дни»
Гамбургского балета Джона Ноймайера**

ВЫСТАВКИ

- 65 | В. Котыхов. **Немного моря в осколках стекла**
66 | П. Кондратова. **Балет. Притяжение**
68 | Е. Артемова. **Магия «Зеркал Валерии».
Коллекция «Весь мир – театр»**

IN MEMORIAM

- 70 | Л. Абызова. **Владимир Шкляров не выйдет на поклонь**
72 | **Post Scriptum**

Над номером работали:

Редактор, ответственный
за выпуск А.Д. МИХАЛЁВА

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

Верстка и предпечатная
подготовка
Е. В. ЗИНОВЬЕВА

Техническая редактора
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
сцена из балета «Лебединое
озеро». Большой театр.

Фото – М. Логинов.



КРЕМЛЁВСКАЯ «РАЙМОНДА»



В ГОСУДАРСТВЕННОМ КРЕМЛЁВСКОМ ДВОРЦЕ ПРОШЛА ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА АЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА «РАЙМОНДА» В НОВОЙ РЕДАКЦИИ АНДРИСА ЛИЕПЫ. СПЕКТАКЛЬ ПРЕДСТАВИЛА ТРУППА ТЕАТРА «КРЕМЛЁВСКИЙ БАЛЕТ» ПОД РУКОВОДСТВОМ ГЛАВНОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА АЛЕКСАНДРЫ ТИМОФЕЕВОЙ.

Основа русского классического балета – спектакли Мариуса Петипа и Льва Иванова. Они сохранили до нашего времени образцы музыкально-хореографических форм и примеры разнообразных характерных номеров, благодаря им академический балетный театр остается верным стилю большого, сюжетного спектакля. Каждое новое обращение к такой классике – попытка сохранить старое-вечное и спор за место в пространстве современной культуры. Без классики Петипа-Иванова трудно представить прошлое и будущее балета, ее качественное исполнение является доказательством профессионализма артистов балета, балетмейстеров, музыкантов, педагогов, художников, продюсеров. И такое испытание на профессионализм труппы «Кремлёвского балета», ведомая постановщиком «Раймонды» Андрисом Лиепой, успешно преодолела.

«Раймонда» – единственный гранд балет из уцелевшего наследия Мариуса Петипа, до недавнего времени не шедший в «Кремлёвском балете». Основатель театра Андрей Петров долго не решался на такой шаг, понимая, что будет сложно

приблизиться к масштабам исторического оригинала. Однако от идеи кремлёвской «Раймонды» он не отказывался, рассматривая вариант сотрудничества с правообладателями версии этого балета Рудольфа Нуриева и обдумывая драматургию своей постановки. Отдав предпочтение другим спектаклям, Петров так и не успел обратиться к «Раймонде». Уже после него Александра Тимофеева и Андрис Лиёпа сошлись привести её на кремлёвскую сцену.

Взяться за зрелую, симфоническую классику Мариуса Петипа – дело благородное и рискованное. На что Андрис решился, опираясь не только на свой богатый опыт солиста и премьера в разных постановках «Раймонды», но и на внимательный пересмотр российских и зарубежных версий балета. Конечный результат показал: Лиёпа стремился к разумному сокращению номеров, что вылилось в двухактную постановку, и в разработку образа покровительницы дома де Дорис Белой дамы, влияющей на развитие событий всей средневековой истории. Концепцию спектакля во многом определили впечатляющие декорации художника Вячеслава Окунева.

Благодаря сохранившемуся музыкально-сценическому плану «Раймонды» М. Петипа и её реконструкции Сергеем Вихаревым в театре Ла Скала (2011) современные зрители могут судить о том, каким грандиозным и «многонаселенным» был этот балет в год своего рождения в Мариинском театре (1898). Возможно предположить, как изменил «Раймонду» в 1908 году в московском Большом театре Александр Горский, ориентируясь на постановку Юрия Бурлаки в Самарском театре

оперы и балета (2023). Свидетельства исторических изменений за более чем сто двадцатилетний срок несут в себе «Раймонды» трёх балетных столиц: в редакции Константина Сергеева (Мариинский театр), в редакции Юрия Григоровича (Большой театр) и в хореографии Рудольфа Нуриева (Парижская опера). Для Государственного Кремлёвского Дворца Андريس Лиёпа предложил соответствующую его шеститысячному зрительному залу режиссерски эффектную постановку.

Белая дама у А. Лиёпы, совсем не похожая на пантомимную статую-призрак М. Петипа, – свободно перемещающийся фантастический дух. Она, в прозрачно-белом одеянии, начинает первую картину и фактически выстраивает сквозное действие спектакля, появляясь на сцене в решающие моменты. Главная героиня балета – Раймонда – встречается в замке со своим женихом Жаном де Бриеном, уходящим в военный поход. В её арсенале – все классические номера-характеристики (Антре, вариация Пиццикато в сочетании с Провансальским вальсом, вариация с шарфом), к ним добавилось прощальное адажио с Жаном де Бриеном и его вариация.

Во второй картине («Видения») романтическое адажио Раймонды и Жана де Бриена в обрамлении женских вариаций и кордебалета сменяется на драматическую сцену столкновения юной графини с восточным воином Абдерахманом. Реальная встреча с ним произойдет в третьей картине второго действия, когда сарацинский шейх, пытающийся покорить сердце Раймонды пленительно-темпераментными танцами (восточное соло Абдерахмана, Сарацинский танец, Панадерос), захочет её похитить. Это помешает сделать внезапно появившийся Жан де Бриен, который в честном поединке нанесет смертельный удар восточному воину. Четвёртая картина – традиционный для большого балета свадебный бал с Классическим венгерским па. Под занавес Жан де Бриен и Раймонда, восседающие на бутафорских лошадях, отправляются в замок, дарованный им королём Андреем II.

Оценивая уровень исполнения, важно отметить качественно отрепетированные номера и сцены всего спектакля. В чём большая заслуга не только постановщика Андриаса Лиёпы, но и руководителя труппы Александры Тимофеевой, основных и приглашённых репетиторов (Светланы Романовой и Игоря Пиворовича). Они сделали удачный выбор артистов на многие партии и по ходу репетиций позволили раскрыться им в самых неожиданных ракурсах. Так, пришедшая в театр около шести лет назад Алина Липчук не числилась среди претенденток на первую танцовщицу, однако, благодаря трудолюбию и целеустремлённости, она со временем превратилась в перспективную и уверенную солистку, которая смело провела сложнейшую из классических партий – Раймонду. В этой роли ей ещё предстоит осваивать детали и нюансы, но главное – манеру, технику и выносливость – она продемонстрировала. Зрело показался в партии Жана де Бриена Даниил Росланов. Последнее время, от партии к партии, он показывает рост, как надёжный, интеллигентный манер партнёр и стабильный во вращениях и прыжках танцовщик. Открытие «Раймонды» – Эдгар Егиазарян, создавший образ таинственного, одержимого страстью к юной графине сарацинского шейха Абдерахмана. Молодой, пластически одарённый танцовщик раскрылся в развитии от первого ко второму действию, где сначала предстал пугающим видением, а затем живым и пленительным гостем.

Среди ярких впечатлений балета – Сарацинский танец с зажигательными Полиной Агеевой и Дмитрием Прусаковым, Панадерос, где масштабно солировали Злата Дорофеева и Амир Салимов. В Венгерском танце ярко солировали Вероника Варновская и Олег Крошкин. Обратили на себя внимание исполнительницы женских вариаций Полина Дияншина и Анастасия Тетерина (Клеманс и Генриетта, они же в двойке солисток в картине «Видения»), Яна Буравчикова и Александра

Генриетта – Анастасия Тетерина, Раймонда – Алина Липчук, Клеманс – Полина Дияншина.
Фотограф – Андрей Степанов





Криса (вариация в Классическом венгерском па). Академично станцевали вариацию 4-х кавалеров Максим Апатонов, Пётр Горбунов, Алексей Казанцев и Богдан Плешаков.

Отдельные положительные эпитеты в адрес художника-постановщика Вячеслава Окунева, создавшего зрелищное оформление спектакля. За счёт масштабных средневековых gobelенов ему удалось погрузить зрителей в обстановку романтических рыцарских времён, замковых легенд о прекрасных дамах и их храбрых кавалерах; благодаря изображённым объёмным тканевым завесам-драпировкам Окунев сумел сфокусировать (по принципу картинной рамы) внимание публики на освобождённом для танца центральном пространстве. Костюмы, также придуманные В. Окуневым, гармонично сочетались с декорациями, привлекая исторической сопоставимостью и подбором тканей.

Дирижёру-постановщику «Раймонды» Сергею Кондрашеву за малое количество сценических прогонов к премьере удалось продемонстрировать не только нужные темпы, но и красивое симфоническое звучание.

Новая постановка «Раймонды» А.К. Глазунова на столичной сцене оказалась возможной благодаря творческой инициативе Андриса Лиепы и Александры Тимофеевой. Их поддержал генеральный директор – художественный руководитель Государственного Кремлёвского Дворца Пётр Шаболтай. Но такие инициатива и поддержка не имели бы действенной силы без уникального коллектива «Кремлёвского балета», профессионализм которого сформировался во времена руководства Андрея Петрова. Его памяти премьеру и посвятили.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Фото предоставлены пресс-службой

Государственного Кремлёвского Дворца

Фотографы – Алла Четверикова, Андрей Степанов

Сверху вниз:

Жан де Бриен – Даниил Росланов, Раймонда – Алина Липчук. Абдрахман – Эдгар Егизарян.

Фотограф – Алла Четверикова

БАЛ ПРАВИТ СЕН-ЖЕРМЕН

ПОВЕСТЬ ПУШКИНА «ПИКОВАЯ ДАМА» НЕ ОБДЕЛЕНА ВНИМАНИЕМ МНОГИХ ВЫДАЮЩИХСЯ ХОРЕОГРАФОВ. НА ПАМЯТЬ ПРИХОДЯТ БАЛЕТЫ Н. БОЯРЧИКОВА, А. ПОЛУБЕНЦЕВА, К. ШМОРГОНЕРА, Р. ПЕТИ, И. УРЛЕЗАГА. НЕДАВНО ТАИНСТВЕННАЯ ДАМА ПОСЕЛИЛАСЬ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ И В БАЛЕТНОЙ ТРУППЕ НИЖНЕГО НОВГОРОДА. ОЧЕРЕДНАЯ БАЛЕТНАЯ ВЕРСИЯ ЗНАМЕНИТОЙ ПОВЕСТИ РОДИЛАСЬ 11 ОКТЯБРЯ В ЧЕБОКСАРАХ. АВТОР ИДЕИ, ХОРЕОГРАФИИ, ПОДБОРА И КОМПОНОВКИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ДАНИЛ САЛИМБАЕВ. ЕГО ДВУХАКТНЫЙ БАЛЕТ НЕ ПОХОЖ НИ НА ОДНУ ПРЕДШЕСТВУЮЩУЮ ПОСТАНОВКУ. УЧЕНИК И В ОПРЕДЕЛЕННОЙ СТЕПЕНИ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ НИКОЛАЯ БОЯРЧИКОВА ВЕРЕН ЗАВЕТУ УЧИТЕЛЯ: ИСКАТЬ СВОЙ ПОДХОД К ЛИТЕРАТУРЕ, ИЗБЕГАЯ ПЕРЕСКАЗА СЮЖЕТА, ТО ЕСТЬ БУКВАЛЬНОЙ ЕГО ИЛЛЮСТРАЦИИ. ПО ЭТОМУ ПУТИ САЛИМБАЕВ ПОШЕЛ ДО КОНЦА.

Справедливо полагая, что культурный зритель знаком с повестью Пушкина и даже с оперой Чайковского, хореограф вовсе отказался от сюжетного повествования, решив спектакль в жанре «фантазии на тему», по ходу дела оборачивающейся жутковатой фантасмагорией. Все происходящее – поток воспоминаний, пронсящихся в голове утратившего разум Германна. Постановщик мастерски соединил героя повести, одержимого идеей узнать тайну трех карт, с лирическим героем оперы, влюбленным в Лизу. Воспитанница Графини – тихая, скромная, послушная Лиза – напоминает героиню повести, а вот образ самой Графини весьма неожидан. В воображении Германна она предстает женщиной «без возраста». В длинном платье, отливающим серебром, с пепельными волосами, уложенными в изысканную прическу, она шествует по бальной зале королевой. Но, застав Лизу с Германном, без раздумий дает ей пощечину, словно служанке самовластной барыни. В видениях безумного Германна она подобна сущей дьяволице, истязавшей жертву.

В союзе с Графиней действует персонаж-фантом с двойным именем: Сен-Жермен – Джокер. Это поразительная находка Салимбаева. И в повести, и в опере о нем только упомянуто, в балете же он – наравне с Германном – центральный герой. В первой сцене Сен-Жермен в алом фраке, коротко остриженный, с «ежиком» седых волос, проходит по сцене, скрестив на груди руки, горделиво вскинув голову. Затем он, как бы незримый для игроков, руководит их действиями, подзадоривая, разжигая азарт. На балу он – спутник и партнер Графини. Но суть этого таинственного персонажа обнажается, когда он превращается в Джокера, завладевая душой и мыслями Германна. На лице-маске (с помощью грима) застывает злорадная усмешка, пластику искажают хищные или паучьи липкие жесты, а танец, насыщенный вращениями и прыжками (жете ан турнан, двойные ассамбле, револьтады) обретает безапелляционную силу, торжествующий напор. Подобно змею-искусителю Джокер соблазняет Германна призраком богатства, затягивая в карточную игру. Ожесточенные дуэты-поединки героев становятся драматическим нервом балета. Главный драматургический узел образуют два квартета с участием Лизы, Германна, Джокера и Графини. Если первый квартет, связывая героев незримыми нитями, звучит как завязка будущей драмы, то неистовый второй предвещает трагическую развязку.

Параллельно с историей Германна-игрока разворачивается история его взаимоотношений с Лизой, заимствованная из оперы Чайковского. Зарождающееся взаимное чувство, затем охлаждение Германна и его измену демонстрируют три больших лирических дуэта. Обстановку и атмосферу основного действия создает кордебалет – игроки, горожане, гости на балах. Особая статья – явление графини в образе Дамы пик в окружении множества ее подобию (все женщины облачены в малиновые плащи с капюшонами). Подхваченные кавалерами, они мчатся, кружась, словно адский вихрь, затягивая Германна в бездну безумия.

Драматургическая структура балета как бы подсказана музыкальной партитурой, составленной Салимбаевым из программных сочинений Чайковского: две увертюры-фантазии – «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», симфоническая поэма «Франческа да Римини», симфония «Манфред», а также фрагмент из оперы «Пиковая дама», Симфония № 6 «Патетическая» (Вторая часть) и «Сентиментальный вальс». Безошибочный выбор музыкальных произведений обеспечил эмоциональный накал ключевых сцен, оттененных безмятежным покоем или светлой печалью сцен лирических. Оркестр театра, не сравнимый по составу и по качеству инструментов с образцовыми филармоническими, пусть не идеально, но вполне достойно представил сочинения Чайковского (дирижер-постановщик Александр Гриханкин).

Хореография Салимбаева, основанная только на лексике неоклассического танца, без инородных «примесей», плотно спаяна с музыкой. Композицию монологов, дуэтов, трио, квартетов, массовых сцен определяет последовательно проводимая разработка изначальных тематических «зерен»: их повторы, противопоставления и развитие. Продуманное и строго выстроенное взаимодействие пластических тем придает хореографии образно-смысловую логику и цельность.

Дух и колорит пушкинского Петербурга воплощает соответствующая сценография (художник Петр Окунев, художник по свету Кирилл Хрущев). Зрелищная доминанта – высокая каменная арка, в проемах которой выразительным фоном возникают различные картины. Набережную Невы с силуэтом Петропавловской крепости сменяет роскошный бальный зал в стиле барокко (видео проекция превращает арку в деталь интерьера) или погруженный в табачный дым игорный дом. Перекрытая каменной кладкой арка превращается в глухую стену наподобие тюрьмы, в которой пребывает безумный Германн. В финале первого акта проем арки заполняет таинственно мерцающий портрет Графини. В этот момент герой, ползая



на коленях, судорожно собирает карты, подброшенные Джокером. Звучат заключительные грозные аккорды «Ромео и Джульетты» Чайковского, которые сравнивают с заколачиванием гроба влюбленных. В сочетании музыки, сценического действия и сценографии рождается та магия театра, когда буквально замирает сердце.

Финал всего балета, напротив, раздумчив и тих. Перед тем, как погрузиться в безумие, в последние минуты просветления Германн мысленным взором видит Лизу и Графиню, смиренно прощаясь с ними, как с прежней жизнью. Подоспевший Джокер со злорадством усаживает уже безучастного Германна в кресло-каталку и катит его на зрителей. Позади в полумраке – фигуры Лизы и Графини. Сцену заволакивает туман. Печальную историю Германна буквально поглощает дымка времени, предлагая сегодняшним зрителям поразмышлять над судьбой несчастного героя.

Впечатлил актерский состав, где каждый солист – абсолютное попадание в образ. Технически сложные партии Анна Серёгина, Виктория Семёнова и особенно Дмитрий Поляков и Алексей Рюмин проводят с нещадной растратой физических и душевных сил. Все исполнители тонко ощутили эстетическую природу спектакля, не погрешив против экспрессионистского замысла Салимбаева.

Трогательную мелодию девичьей влюбленности и страдания «пропевает» опытная Серёгина (Лиза), чей лиризм отнюдь не диссонирует с убедительной актерской игрой, железными пунтами и смелыми воздушными поддержками. В сценическом облике Семёновой (Графиня), ее манере держаться явственно звучит тема роковой тайны. Оставаясь в контексте роли, артистка произносит свои краткие пластические реплики с вырывающимися наружу ненавистью и презрением. Лишь в стихии предельно напряженного дуэтного танца Семёнова позволяет себе сорваться на громкий пластический крик.

Алексей Рюмин играет две ипостаси образа по-разному. Сначала это таинственный персонаж (Сен-Жермен), природу и значение которого в структуре спектакля приходится разгадывать. В дальнейшем это – очевидный вершитель судьбы Германна. Актерский нерв танцовщика выталкивает его в пространство над сценой, помогая исполнять головокружительные технические трюки и ошпаривать зрителя изуверской мимикой. Танец издевательски ликующего Джокера способен вызвать ужас у человека, попавшего в сети его дьявольской власти. В таких тенетах и оказался Германн, живое сердце которого раздавила губительная страсть к обогащению. Трагическую судьбу своего Германна Поляков разыгрывает исступленно, опираясь на возможности не актерского «нутра», а именно танца с мощными взлетами в различных прыжках, остервенелыми вращениями. Маленький, неказистый человечек с наполеоновскими замашками становится игрушкой злой судьбы или собственных амбиций, заканчивая в доме для душевно больных.

Необходимо отметить артистов кордебалета, слаженно и выразительно исполнивших многочисленные массовые сцены, перевоплощаясь из азартных игроков и милых светских дам в бешеных фурий, терзающих Германна. Воспитанная Салимбаевым труппа, подготовленная опытными репетиторами, взяла новую непростую вершину, талантливо возведенную хореографом, и заслужила благодарные овации зрителей.

*Ольга РОЗАНОВА,
Александр МАКСОВ*

Фотографы — Аркадий Попов, Алексей Волков



Германн – Д. Поляков, Лиза – А. Серёгина



НАРОДНАЯ ЛЕГЕНДА «СЕМЬ ДЕВУШЕК» НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ



ОДНО ИЗ КРАСИВЕЙШИХ БАШКИРСКИХ ПРЕДАНИЙ ПОЛУЧИЛО ВОПЛОЩЕНИЕ В БАЛЕТЕ «СЕМЬ ДЕВУШЕК» В БАШКИРСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА.

В своё время этой легенде посвятил великолепный лирический танец первый в республике профессиональный танцовщик и балетмейстер Файзи Гаскаров. Его учитель – Игорь Александрович Моисеев включил этот номер в репертуар своего ансамбля. Сказание весьма популярно и любимо в республике – в театральном сквере в Уфе стоит фонтан со скульптурами семи танцующих девушек. Именно популярность предания и подтолкнула авторов к созданию балетного спектакля. Авторами идеи выступили руководитель балетной труппы Леонора Куватова и ректор Уфимского государственного института искусств Ильмар Альмухаметов, имеющий успешный опыт директора театра, он же автор либретто спектакля. Музыка Галины Зигановой была готова ещё в 2019 году. Но в процессе работы с балетмейстером Ринатом Абушахмановым либретто было изменено, и композитору пришлось добавить многие музыкальные фрагменты.

Национальный балет ждали давно. Прелюдией к новому полномасштабному спектаклю явились одноактные камерные национальные балеты «О чем молчат камни» и «Ночь погасшей звезды», поставленные Абушахмановым ранее.

В основу сюжета взята версия легенды о столкновении семи красавиц-сестёр и злого духа Дэва. Балетмейстер Ринат Абушахманов стремился рассказать романтическую историю про красавиц-девушек (сказка, как говорит Ринат, должна быть романтической).

Первоначальный вариант либретто не имел любовной линии, без которой немислим балетный спектакль. И в работе

над спектаклем композитору пришлось согласиться и дописывать музыку.

Волшебная история о семи красавицах имеет несколько версий. По одной из них, сформировавшейся как литературный источник, девушек похищают казахские воины в отместку за украденный табун лошадей. Девушки убегают и, когда погоня близка, красавицы бросаются в озеро. По другой, более популярной и любимой в народе, семь сестёр, гуляя по лесам, неожиданно попадают в царство Дэва. Убегая от злого духа и понимая неизбежность гибели, девушки со скалы прыгают в озеро, но не погибают, а возносятся к небесам и превращаются в звезды, образуя созвездие «Большой медведицы».

Новый двухактный балет начинается с пролога – на сцене три главных персонажа: Акбулат – батыр, как олицетворение добра, Дэв – злой дух, и некий башкирский шаман – Баксы, явившийся проводником между миром земным и миром небесным. Труппа подготовила три состава исполнителей, из них на премьерных спектаклях были показаны два.

Поначалу персонаж Баксы почти отсутствовал, его участие сводилось к двум маленьким эпизодам. В процессе работы он постепенно вырастает до основного героя – рассказчика этой лирической (прекрасной) сказки. Балетмейстеру снова и снова приходилось возвращаться к этому персонажу и оснащать его всё более богатой хореографией, пластика которой тяготеет к современному танцу, к модерну. Неизменный атрибут Баксы – плащ в виде большой накидки, которая как бы живёт своей жизнью. Герой то укрывается этим плащом, прячась от мира людей, то размахивает им, приглашая людей на праздник. Этим плащом Баксы как сетями ловит трехглавого Дэва, им же накрывает раненого Акбулата. Исполнители – мягкий, эластичный Андрей Брынцев и точный, четкий в жестах Руслан Абулханов – по-разному привнесли в этот образ собственную индивидуальность.

Главные герои балета – батыр Акбулат и его возлюбленная Ягуль, младшая из семи сестёр. Хореографию Ягуль балетмейстер насытил мелкой пальцевой техникой, показывая её резвый, игривый характер. В этой роли на первой премьере блеснула Гульсина Мавлюкасова, партнер – Ильнур Зубаиров. На втором спектакле партию Ягуль актёрски убедительно прожила Софья Саитова. Глубокое проникновение в сущность героини, прекрасное ощущение её национальной сути – помогли балерине создать светлый образ юной башкирской девушки. В роли Акбулата – опытный выразительный танцовщик Сергей Бикбулатов, которому прекрасно удаётся актёрское воплощение своих героев. Широкими размашистыми движениями, большими прыжками он создаёт образ настоящего батыра. Тайная встреча и затем наполненное динамикой и поддержками любовное адажио выглядели в их исполнении проникновенно и трогательно.

Дэв – злой дух с развитием действия увеличивает число своих ликов, Зло растёт и множится. В первом выходе это было трёхглавое чудовище – два танцовщика, прячась за Дэвом, незаметно примыкают к нему, образуя трехглавого монстра. Весьма эффектно выглядит их пластика в стиле гротеск, когда они, держась за руки и извиваясь между собой, создают впечатление многорукого паука. В последующих сценах приспешников Дэва становится больше, интересен и разнообразен рисунок их ползучей и ломкой хореографии. Эффектны были оба состава исполнителей партии Дэва: Олег Шайбаков – высокий с хорошей фактурой, что помогало усилить пластику образа, и экспрессивный Артём Доброхвалов с высоким зависающим прыжком.

II акт начинается со сцены колдовства: Дэв превращается в богатого хана, на него надевают гипертрофически тяжелый золотой халат и с двумя приспешниками, в руках которых дорогие свитки, Дэв отправляется к народу. В деревне проходит



Сверху вниз:

Ягуль- Софья Саитова, Акбулат – Сергей Бикбулатов

Сцена из спектакля

праздник и хана встречают гостеприимно, но Дэв хитростью заманивает народ, опутав его дорогими свитками. Акбулат с батырами сражаются с Дэвом и его ликами, но все батыры погибают, а главного героя коварно убивают. Девушки в отчаянии. Плач Ягуль по возлюбленному сменяется просьбами к злодею освободить народ, а затем решимостью ценой собственной жизни и жизни сестёр расправиться с Дэвом. Злодей, мечтая видеть девушек собственными женами, приказывает надеть на красавиц золотые нагрудники, символизирующие их покорность. Но девушки бросают нагрудники в лицо ненавистному монстру.

На деревенском празднике в расширенных дуэтах семи девушек-сестер и их возлюбленных воинов-егетов хореография представлена различными поддержками в движении: подняв девушек, воины проносят их в определённых направлениях, эти позы в руках партнёров перекликаются от одной пары к другой, создавая впечатление танцевальной полифонии, гармоничного сочетания нескольких рисунков. Хореография семи девушек создана на классической основе с постепенным нарастанием вкрапления танцевальных элементов из танца, поставленного Гаскаровым. Балетмейстер изначально отталкивался от гаскаровского оригинала и планировал его включение в балет, взяв разрешение у дочери Файзи Адгамовича – Гульнары Гаскаровой. Но видение, каким образом и в каком контексте он его использует, пришло не сразу. Элементы этого шедевра появляются на протяжении всего балета и, постепенно обогащаясь, выливаются в финале спектакля в цитату Гаскаровского сочинения. Исполняя традиционный народный танец на каблуках, здесь исполнительницы деликатно поднимаются на пальцы, что усиливает трагичность образов героинь. Девушки, не меняя гаскаровского рисунка, идут в прямой линии на зрительный зал, как бы наступая на Дэва, уходящего от них спиной к зрительному залу, затем рисунок меняется и девушки идут по кругу, заворачивая в него Дэва и развернувшись в линию стеной завлекают заклятого врага в воды озера. (Эффектное впечатление оставляет уход девушек под воду – вода сверху как бы накрывает девушек). Жертвывая собой, сестры освобождают родной народ от Дэва – как воплощения Зла. В результате балет идёт как предыстория, рассказ о том, как всё начиналось, что происходило с девушками

до повествования в известном всем шедевре Ф. А. Гаскарова.

Балет полностью проникнут национальным духом: музыка (музыкальный руководитель, дирижёр-постановщик Александр Алексеев), насыщенная народными мелодиями и их переработками; обрядовые сцены – сцена сватовства во II акте, когда семь сестёр подносят по две пиалы своим женихам. Показаны и силы природы, вера в которые присуща башкирскому народу. Балетмейстер тонко в сказочно-романтической форме показывает две стихии: лунный свет и воду. Во многих башкирских легендах Луна является помощницей воинов. И здесь Баксы подсказывает Ягуль обратиться к небу, к Луне. Лунный свет нисходит на раненого Акбулата и вселяет в него силы. Две стихии – вода и лунный свет в лице женского кордебалета великолепно создают атмосферу волшебной сказки.

Прекрасная игра света (художник по свету Евгений Гинзбург), постоянно меняющегося по мере развития действия, великолепно отражает настроение и характер происходящего на сцене. Авторы балета, стремясь уйти от бытовизма, работают над созданием нереального волшебного мира. Сценография Альберта Нестерова полностью отражает это общее стремление. В спектакле нет тяжелых декораций, художник отказывается и от проекций. Подвешенные к колосникам круги легкой ткани, спадающая в центре мягкая тканевая колонна, меняя цвет, ассоциируется с лучом, из которого поочередно выходят персонажи. Всё это создаёт ощущение бесконечности космоса. В финале после ухода девушек умиротворенная музыка, обращение Баксы к прекрасному мерцающему бликами небу возвращает зрителя в состояние спокойствия после наполненной драматизмом сцены.

Итак, балет «Семь девушек» продолжает репертуарную направленность театра на создание национальных спектаклей. Спектакль сложный и насыщенный, абсолютно отличающийся от традиционного национального балета, где характеристики героев даны в четкой классической или народной хореографии. Здесь присутствуют различные стили: классический танец, неоклассика, модерн, гротеск. Национальный спектакль получился и хочется надеяться на его долгую сценическую жизнь.

Олия ВИЛЬДАНОВА
Фотограф – Олеся Сипович

сцена из спектакля



В БЕЛОЙ КОМНАТЕ



ФЕСТИВАЛЬ CONTEXT. DIANA VISHNEVA ПРЕДСТАВИЛ
В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ «ЗАРЯДЬЕ» ФЛАГМАНСКИЙ ПРОЕКТ СЕЗОНА –
СПЕКТАКЛЬ «БЕЛАЯ КОМНАТА» ХОРЕОГРАФА ПАВЛА ГЛУХОВА.

Музыка была написана композитором Владимиром Мартыновым специально для проекта и рассчитана на звуковые возможности Большого концертного органа «Зарядье», одного из крупнейших в Европе, компанию которому составила группа ударных. Столь лаконичный набор музыкальных инструментов получил концептуальное обоснование. Стремясь отойти от ассоциаций с органной церковной музыкой, постановщики обратились к восточной философии с идеей дуализма сил инь-ян и учением о дао – первоначале всех вещей. По словам композитора, звуки, рождённые потоками воздуха (ян), и звуки, возникающие в результате соприкосновения твёрдых тел (инь), в своём взаимодействии образуют весь видимый мир. Задача человека – обнаружить в многообразии бытия то единое и сокровенное, тот «нерождённый звук», что составляет основу всего сущего – изначальное и невыразимое дао.

Многочисленные музыкальные рефрены настраивают на медитативный лад, на контрасте с которым неожиданно врывается в партитуру соло ударных – подобно внезапному толчку – должно привести к мгновенному озарению. Хочется отметить игру музыкантов – органистки Софьи Иглицкой и перкуссиониста Евсеева Зубкова – мастерами исполнивших обманчиво простое произведение Мартынова.

Философская концепция музыки была поддержана сценографией. В соответствии с заглавной темой XII сезона фестиваля Context – связь танца и архитектуры – спектакль ставился специально для Большого концертного зала «Зарядье», чьи плавные линии и изгибы должны были, по замыслу авторов, стать частью сценического пространства, его смыс-

ловым и эмоциональным полем. Белый настил сцены, загибаясь вверх, переходил в задник, одновременно символизируя единство сил земли и неба и – белый свиток – свободное поле для творчества.

Используя элементы современного танца и акробатики, Павел Глухов сочинил весьма сложную хореографию, наполненную движениями широкой амплитуды, разнообразными поддержками, падениями, работой в партере, словно желая продемонстрировать диапазон физических возможностей исполнителей. Преобладающие в спектакле массовые сцены сменялись отдельными группами, дуэтами и соло, некоторые из которых были не лишены определённого лиризма и намёков на драматургию, которая, однако, оказалась погребена под спудом философского замысла постановщиков.

Для усиления визуального восприятия были задействованы абстрактный видеоряд (видеохудожник – Алексей Бычков) и световые эффекты (художник по свету – Арсений Радьков). Белое пространство сцены по ходу действия окрашивалось в чёрный (сочетание чёрного и белого соответствует классической китайской диаграмме инь-ян) и красный (цвет киноленты, важнейшего элемента в даосской алхимии). Вместе с тем попытки воздействовать на зрителя одновременно всеми выразительными средствами – музыкой, танцем, мерцающим светом и видео, – несколько сбивали с толку и не очень способствовали медитативному сосредоточению.

О чём же «Белая комната»? Лишённый определённого нарратива, спектакль предлагает зрителю набор ассоциаций. Белую сцену можно рассматривать как чистый лист, с которого начинается история, и то, какой она будет, зависит

от восприятия смотрящего. Становятся понятны референсы авторов в сторону каллиграфии, когда движения и позы танцовщиков на белом фоне превращаются в едва уловимые иероглифы. Важную роль играют костюмы, созданные художником Марией Смирновой – лёгкие балахоны из гофрированной ткани с глубокими разрезами, позволяющие исполнителям чувствовать себя свободно в пластике спектакля. Поначалу окрашенные в яркие зелёные и фиолетовые цвета, по ходу действия они сменяются полностью чёрными купальниками и трико, символизирующими чернила на холсте.

Но в перемене цвета костюмов также просматривается намёк на принципиальную невыразимость внутреннего мира человека визуальными средствами, которые неизбежно упрощают, лишают написанное или произнесённое слово всей яркости породивших его мыслей и чувств. Отсюда – и отказ от нарратива как адекватного средства передачи идей, что обусловило ассоциативный язык постановки.

Спектакль начинается с появления женской фигуры, к которой постепенно присоединяются остальные исполнители, и она же остаётся наедине с залом в конце. И становится ясно ещё одна задумка авторов – представить человеческую личность как микрокосм, отражение Вселенной в миниатюре. Образ ладоней, выведенный проекцией в финале, можно трактовать как обретение гармонии и внутренней цельности.

Таким образом, постановке нельзя отказать в концептуальности, пусть и обозначенной лишь нечёткими штрихами: остальное зритель должен «дорисовать» сам. При этом в жертву философским обобщениям были принесены все составные части спектакля, не исключая и хореографии – в общем кон-

тексте она играет скорее декоративную роль. Оказался ли оправдан такой подход, удалось ли авторам донести до публики нужные смыслы? Пожалуй, на эти вопросы нет и не может быть однозначного ответа, ведь белая комната – это глубоко личное пространство, путь туда открыт для каждого, но достичь её – по силам немногим.

Святослав РАДЧЕНКО

*Фото предоставлены пресс-службой
фестиваля Context. Diana Vishneva
Фотограф – Олеся Сипович*

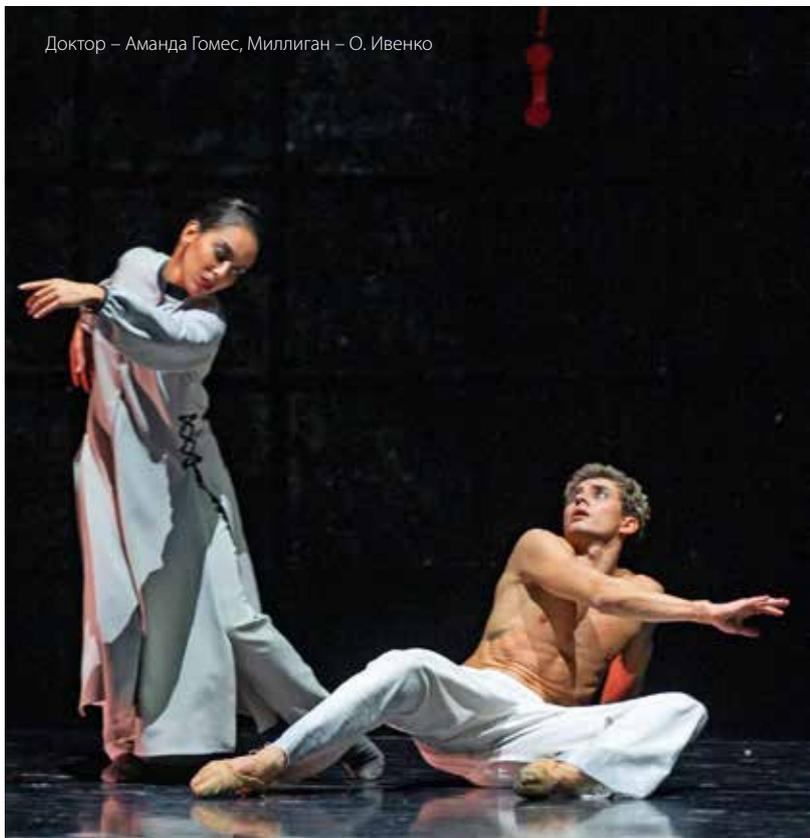


НЕБАЛЕТНАЯ ТЕМА?

Олег Ивенко имеет классическое балетное образование и как премьер Казанского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля сделал себе имя виртуозного исполнителя партий академического репертуара. Однако с течением времени танцовщик, прежде сосредоточенный на совершении технических подвигов Базилей и Солоров, взгляды на искусство расширил и углубил. Более того почувствовал в себе созидательные силы организатора театрального процесса. И не ошибся. Это, уже не впервые, подтвердили успехи созданного и продюсируемого Олегом фестиваля «StagePlatforma», ориентированного на развитие и продвижение искусства современного танца. По мнению министра культуры Республики Татарстан Ирады Аюповой, фестиваль «не только полностью оправдал свою концепцию, но и завоевал большое признание зрителей».

Сцена главного музыкального театра Татарстана, тяготеющая к добротному воплощению хореографического наследия, спектаклям большого стиля, окрасилась новыми эстетическими красками. Ивенко легких путей не ищет, а в своей деятельности и не думает ограничиться формальными «креативными» потугами. Он хочет действительно быть первопроходцем в поднятии на балетных подмостках неожиданных тем. Его эрудиция и знания балетного мира позволяют вовлекать в круг соратников поистине знаковые фигуры искусства Терпсихоры. Сегодня можно назвать удивительного петербургского танцовщика и балетмейстера Олега Габышева, белорусскую балерину Людмилу Хитрову, представителей московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Георги Смилевски, Георги Смилевски-младшего, Дмитрия Соболевского. Как артист, Ивенко сам участвует в создании неожиданных для балета образов, таких как Билли Миллиган (невменяемый с психиатрическим диагнозом «множественная личность») или ученый Никола Тесла, а как продюсер и художественный

Доктор – Аманда Гомес, Миллиган – О. Ивенко



руководитель фестиваля сумел добиться расположения Министерства культуры Республики, дирекции родного театра, Союза театральных деятелей России. Еще один серьезный партнер – Благотворительный фонд TATNEFT, «создающий энергию жизни и новые решения для устойчивого будущего, в том числе и через поддержку многочисленных проектов в области культуры», – словами заместителя генерального директора Рената Мамина выразил важную мысль: «фестиваль поддерживает талантливых региональных танцовщиков, давая им возможность проявить себя в новом репертуаре».

VII фестиваль приготовил зрителям немало сюрпризов. В первом отделении показали балет «Личности Миллигана», громкая премьера которого ознаменовала программу фестиваля прошлого года. Однако на сей раз в портретную галерею спектакля к неизменному Олегу Ивенко в заглавной роли добавились новые исполнители: Людмила Хитрова (Аделана), Дмитрий Соболевский (Рейнджер), Георги Смилевски (Отчим), Вагнер де Карвальо (Ален). Второе отделение – премьера нынешняя, посвященная другому реальному человеку. В целом дважды повторенные балетные вечера сложились в драматургически прочерченный и стилистически гармоничный диптих, рожденный творческим даром уже знакомых казанцам постановщиков. Композитор Эльмир Низамов и Олег Габышев балетом «Тесла» продолжили успешное сотрудничество, начатое совместной работой над «Личностями Миллигана». Партитура обоих спектаклей написана специально для «StagePlatforma», хореография сочинялась с нуля, не имея оглядки на что-либо подобное по сюжету.



Тесла – О. Ивенко,
Электричество –
К. Андреева-Захарова

Динамика партитуры поддерживалась и «разгонялась» современными и при этом весьма благозвучными средствами композиторского письма, использованием звуковой палитры разнообразных струнных и ударных инструментов. В мелодическую ткань была включена аранжированная Низамовым песня сербских эмигрантов «Тамо далеко». По признанию композитора, струны в данном случае для него ассоциировались с электрическими проводниками (напомним, что балет посвящен ученому сербу Николе Тесле, изучающем электрическую энергию в Европе и США).

Со стоящим перед ним вызовом Олег Габышев вполне справился. Сосредоточившись в своем либретто на бытовом конфликте между Теслой и его работодателем Томасом Эдисоном, не выплатившим ученому обещанного вознаграждения, балетмейстер подразумевал и второй – философский план разного отношения двух гениев к научным открытиям. И, бесспорно, к морали и нравственности. Если Эдисон видит в техническом прогрессе источник обогащения, то Тесла одержим идеей ослепить человечество. В жизни Тесла был весьма неординарной фигурой, но Габышев при опоре на некоторые биографические факты героя, не ставит перед собой задачу его детального личностного портрета. Именно вторая часть спектакля раскрывает перед зрителем пафос хореографического замысла в понимании Аристотеля. Через пластику, казалось бы, «отвлеченного» танца явственно ощутимы страдания человека, его воодушевление поисками научных ответов, возбуждение ученого, удовлетворенного своим открытием. Эту непростую задачу хореографической образности балетмейстер решает введением иррационального, или, если угодно, аллегорического персонажа – Электричества. Обе исполнительницы Каролина Заборне и Кристина Андреева-Захарова являют собой «инопланетные» существа, обтянутые черной блестящей «пленкой» леотарда. На голове серебристый парик с челкой безжизненно прямых волос. Движения конвульсивные, ломаные, порой агрессивные. В сложных верхних подержках реализуется идея опасного взаимодействия человека и враждебной ему материи. Однако в результате человек побеждает: электрическая энергия заключена в стеклянную колбу, чтобы служить людям. Тысячи ее огоньков-копий озаряют темноту пространства (художник-постановщик Елисей Шепелев, художник по свету Владимир Коваленко).

Балет «Тесла» получился камерным. Хотя есть в нем и эмоциональные монологи, и жанровые зарисовки юности Теслы (роль Теслы-мальчика исполняют обаятельные Александра Елагина и Дина Набиуллина). Есть и танец бездушно-механических инженеров (Анастасия Власова, Дина Набиуллина, Ирина Нуждова, Екатерина Федотова). Напряженными пластическими диалогами решен конфликт между двумя учеными. У Антона Полодюка Эдисон предстает бездушным бизнесменом-циником. В интерпретации Олега Габышева образ наполнился разнообразными красками. Это искуситель, играющий на сокровенных чувствах Теслы, расчетливый, корыстный хозяин, презирающий сантименты. Став жертвой бесчестной аферы, Тесла вырастает как личность с пламенной душой, движимая великими идеалами и верная своему предназначению. Темпераментный Ивенко, не знающий технических проблем и освоивший язык современной хореографии убедительно и страстно играет человека, не раздавленного обстоятельствами. Молот судьбы не уничтожает, не плющит его Теслу (внешне очень похожего на прототип), а поднимает над житейскими невзгодами, концентрируя и вдохновляя на интеллектуальные прорывы. Итог увиденного? «Тесла» и «Личности Миллигана» стали позитивным образчиком того, как панорама отечественного «современного» искусства может обогащаться художественно выразительными и содержательно осмысленными произведениями.

Александр МАКСОВ
Фото – Рамис Назмиев



Финал балета «Тесла»

ФЕСТИВАЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ «ВИДЕТЬ МУЗЫКУ»

ОСЕНЬЮ 2024 ГОДА В МОСКВЕ В ДЕВЯТЫЙ РАЗ СОСТОЯЛСЯ ФЕСТИВАЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ «ВИДЕТЬ МУЗЫКУ», ОБЪЕДИНИВШИЙ В СВОЕЙ АФИШЕ 39 СПЕКТАКЛЕЙ ОТ ТЕАТРАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ РОССИИ, КАЗАХСТАНА И УЗБЕКИСТАНА. ИНИЦИАТОР ФЕСТИВАЛЯ – АССОЦИАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ. ПРОЕКТ БЫЛ РЕАЛИЗОВАН С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ГРАНТА ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, ПРЕДОСТАВЛЕННОГО ПРЕЗИДЕНТСКИМ ФОНДОМ КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ.

Если в прошлые годы балет был не самым популярным жанром фестивальной программы, то в афише IX Фестиваля «Видеть музыку» хореографические спектакли заняли достойное место. Зрителю были представлены произведения в различных стилях, от классики до контемпорари, среди них – работы как известных хореографов, так и начинающих авторов.

В рамках специальной программы «Снегурочка: миф и реальность», созданной совместно с Международным Фестивалем современного танца DancelInversion, были показаны четыре одноактных балета, каждый из которых представляет интерпретацию пьесы Александра Островского. Рассказ о них – в материале Елены Зачинской (с. 46-49).

Московский государственный академический детский музыкальный театр имени Н.И. Сац представил премьеру – балет «Ромео и Джульетта» Кирилла Симонова. Это уже третье обращение хореографа к трагедии Уильяма Шекспира после постановок в Токио (2003) и Петрозаводске (2009).

Трагическая история любви Ромео и Джульетты универсальна и не имеет национальных и временных границ. Вот и на этот раз авторы балета переносят действие в бурлящий современный мегаполис.

Ритму большого города соответствует динамика спектакля, усиленная, в том числе за счёт сокращения музыкальной партитуры и количества актов до двух. В хореографии балета сочетаются классика и элементы современного танца, приправленные шутовской пантомимой в стиле комедии дель арте. На протяжении всего спектакля персонажи отчаянно жестикулировали, а в танцевальных сценах активно использовали широкие движения рук, что временами приводило к излишней суете. При этом набор хореографической лексики не отличался большим разнообразием и был построен на многочисленных репризах.

Оформление спектакля работы Альоны Пикаловой предельно минималистично. Единственная декорация – белая аркада, одновременно отсылающая к шедеврам итальянской архитектуры и «метафизическим» полотнам Джорджо де Кирико, – пересекала сцену по диагонали. Она же служила экраном



для проекции, геометрическими узорами и цветом усиливающей эмоциональное восприятие (художник по свету – Сергей Васильев, видео – Екатерина Мочалина).

В цветовой палитре спектакля преобладали свежие яркие цвета – зелёный, жёлтый, розовый, – что делало картинку приятной глазу. Художнику по костюмам Татьяне Ногиной удалось не только показать во всей красе разнообразие модных фасонов XX века (бал в доме Капулетти превратился в настоящее дефиле), но и сделать костюмы частью характеристики героев: будь то щёголь и ретроград Тибальт в цветастых пиджаках и галстуках или повеса Меркуцио в бриджах и свободно накинутой рубашке.

В новой версии балета Симонов выступил также автором либретто, в котором фабула трагедии подаётся в обобщённом виде, а количество действующих лиц сведено до минимума. В спектакле нет вражды кланов (хотя упоминания о ней присутствуют в либретто), а конфликты между персонажами проходят по линии личной неприязни, часто не имеющей рационального объяснения. Так, Тибальт испытывает «звериную ярость» при виде Ромео, а синьора Капулетти «погружена в мир страстной ненависти к семейству Монтеки» настолько, что готова выдать дочь буквально за первого встречного (Парис случайно выбран ею из толпы), только бы Джульетта не была с Ромео.

Немало вопросов оставляет финал. Известно, что Сергей Прокофьев задумывал для балета счастливую концовку, в которой влюблённые остаются живы, но в конечном счёте было решено не менять шекспировский сюжет. Симонов как будто бы предлагает половинчатое решение, примиряющее финал трагедии с первоначальным замыслом композитора. «Магический цветок францисканца Лоренцо» погружает Джульетту в глубокий сон. Для Ромео же, который не может вынести «смерти» возлюбленной, аромат цветка становится смертельным. В либретто сказано, что цветок дарит бессмертие тем, кто полон мечтаний и надежд, и гибель тому, кто утратил веру. Очнувшаяся Джульетта «покорно принимает смерть», обнимая тело

Сцена из балета «Ромео и Джульетта».

Фотограф – Елена Лапина



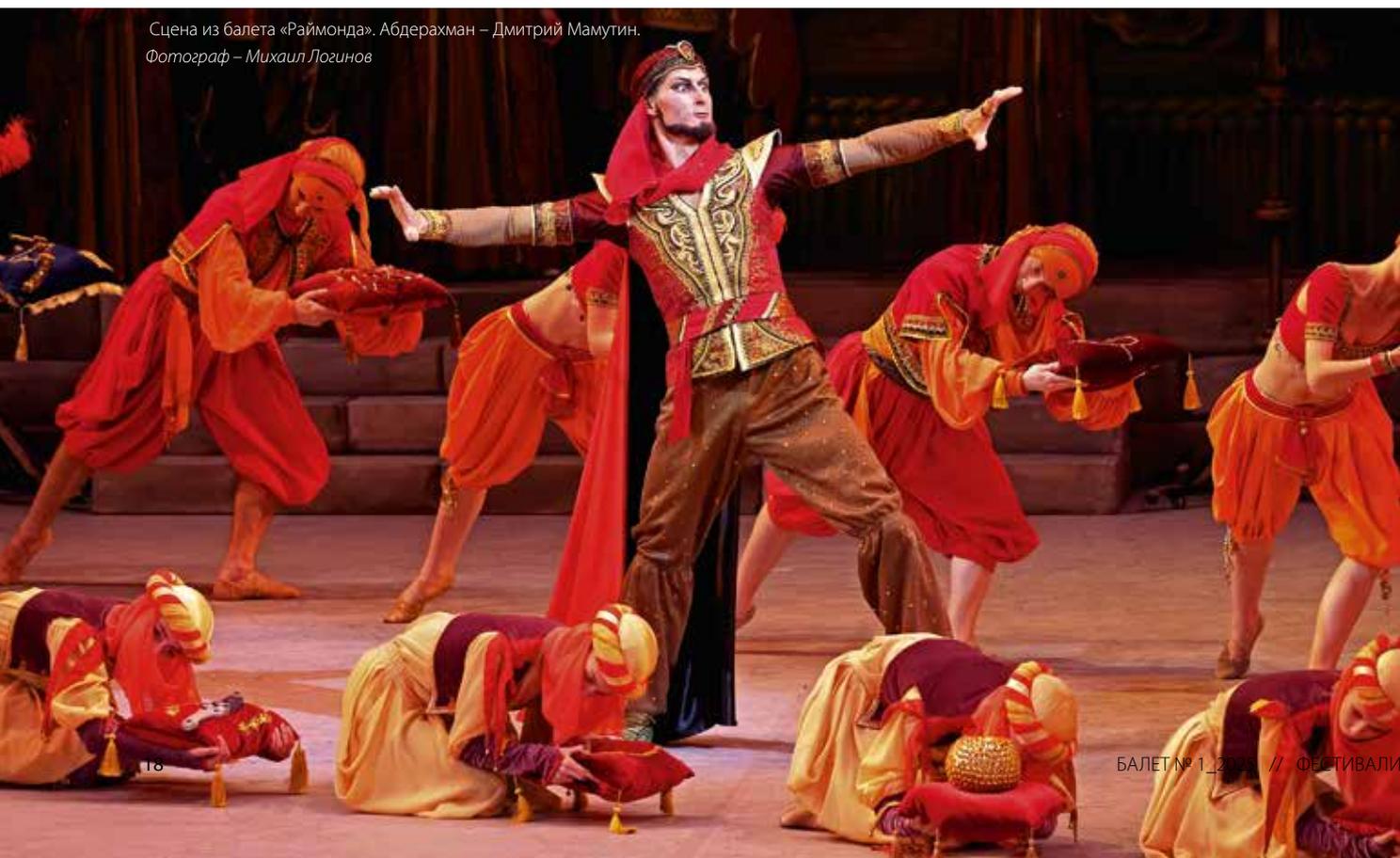
Сцена из балета «Ромео и Джульетта».
Ромео – Артур Баранов,
Джульетта – Феличия Русу.
Фотограф – Елена Лапина



Сцена из балета «Ромео и Джульетта».
Ромео – Артур Баранов, Джульетта –
Феличия Русу.
Фотограф – Елена Лапина



Сцена из балета «Раймонда». Абдерахман – Дмитрий Мамутин.
Фотограф – Михаил Логинов



Ромео. Означает ли это принятие героиней смерти любимого и стремление жить дальше, или же решимость последовать вслед за Ромео, и в таком случае заключительный аккорд трагедии остаётся, как и многое другое в постановке, «за кадром»? Об этом судить зрителю.

Солисты Феличия Русу (Джульетта) и Артур Баранов (Ромео) исполнили свои партии технически добротнo, стараясь не забывать об актёрской составляющей образов, но глубокой эмоциональной связи между персонажами не возникло. Возможно, чрезмерная динамика спектакля и спорная драматургия не позволили в полной мере выразить на сцене чувства героев.

Хочется отметить идеальное попадание в образ Меркуцио Валерия Кравцова, покоровшего зал своим техническим дарованием и яркой актёрской игрой. Харизматичен был Максим Павлов в партии Тибальта.

Тёплый приём публики свидетельствует о том, что у спектакля есть все шансы закрепиться в репертуаре театра.

Балетная классика в программе Фестиваля была представлена одним произведением – зато каким! Самарский академический театр оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича показал на Исторической сцене Большого театра балет «Раймонда» в хореографии Александра Горского 1908 года в новой редакции Юрия Бурлаки. Масштабный трёхактный спектакль, наполненный бесценными хореографическими шедеврами – настоящий экзамен для любой балетной труппы, который коллектив «Шостакович Опера Балет» выдержал весьма достойно, начиная от пары ведущих солистов (Наталья Клеймёнова и Педро Сеара) и заканчивая студентами Самарского хореографического училища, задействованными в постановке.

Тщательность, с которой Юрий Бурлака подходит к восстановлению хореографического текста и мизансцен, внимание балетмейстера к нюансам, и, главное – стремление через обращение к наследию вдохнуть новую жизнь в искусство классического балета, заслуживают высоких похвал. Замыслу хореографа способствовали живописные декорации Вячеслава Окунева, погружающие зрителя в воображаемый мир Средневековья. Закономерно, что постановка была удостоена премии «Самарская театральная муза» 2024 года. Спектакль органично смотрелся на легендарной сцене Большого и по праву стал одним из украшений Фестиваля.

Завершалась балетная программа на сцене театра Новая Опера работой хореографа Ольги Лабовкиной «Всё, что после» в исполнении артистов Балета Москва. Этот спектакль – размышление о любви и одиночестве, о травме и преодолении кризиса, и, в конечном счёте, о той внутренней силе, что поддерживает человека в сложном и постоянно меняющемся мире. Идеи постановщиков удалось мастерски воплотить артистам труппы, которые подошли к исполнению с полной самоотдачей. Визуальное восприятие спектакля усиливала полная метафор сценография Гали Солодовниковой.

Фестиваль «Видеть музыку», объединяющий в своей программе спектакли столичных, региональных и зарубежных театров, даёт показательный срез современного состояния музыкального театра страны и ближнего зарубежья. Что касается балетного жанра, Фестиваль представил основные актуальные направления развития отечественного балетного театра, среди которых – ориентация на сохранение классического наследия, реконструкцию старинных спектаклей и возобновление знаменитых редакций балетов XX века, но также и попытки переосмысления классики как на уровне хореографии, так и драматургии. Нельзя не отметить и растущий интерес хореографов к различным техникам современного танца. На первый взгляд, казалось бы, противоречащие друг другу, в действительности указанные тенденции органично сочетаются в театральном репертуаре, создавая столь необходимое для жизни любого искусства многообразие форм и смыслов.

По доброй традиции кульминацией IX Фестиваля «Видеть музыку» стала Торжественная церемония вручения Всероссийской премии «Легенда», прошедшая в Бетховенском зале Большого театра. Среди лауреатов этого года – знаковые имена для отечественного балета.

Габриэла Комлева – народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР, балерина Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, профессор. Одна из самых ярких балерин второй половины XX века, чей талант отмечен многими наградами, в том числе от нашего журнала (лауреат приза «Душа танца» – 2004 в номинации «Мэтр танца»), за свой чистый академический стиль получившая от коллег почётное звание «балерина Петипа», сегодня Габриэла Трофимовна с успехом передаёт славные традиции исполнительского искусства петербургско-ленинградской школы новому поколению звёзд Мариинского театра.

Валерий Гергиев – народный артист Российской Федерации, выдающийся дирижёр, художественный руководитель и генеральный директор Мариинского театра, генеральный директор Большого театра. Вклад Валерия Гергиева в совре-



менную российскую культуру трудно переоценить, его музыкальная и общественная деятельность была неоднократно отмечена отечественными и зарубежными наградами.

Почётный серебряный знак «Легенда» был вручён художественному руководителю – генеральному директору Ростовского государственного музыкального театра Вячеславу Кущёву. Под многолетним руководством Вячеслава Митрофановича в Ростовском музыкальном театре состоялось уже более 120 премьер оперных и балетных спектаклей, оперетт и мюзиклов.



Торжественная церемония вручения Всероссийской премии «Легенда». На фото: лауреат премии «Легенда» 2024 Валерий Гергиев (в центре), президент Ассоциации Музыкальных Театров и художественный руководитель Фестиваля «Видеть музыку» Георгий Исаакян (слева), ведущий Торжественной церемонии Сергей Коробков (справа). Фотограф – Елена Лапина



От всей души поздравляем лауреатов! Надеемся, что на будущий год юбилейный, десятый по счёту Фестиваль «Видеть музыку» принесёт много открытий и порадует зрителя яркими и интересными спектаклями во всех жанрах музыкального театра.

Святослав РАДЧЕНКО
Фото предоставлены
пресс-службой Фестиваля,
пресс-службой Московского театра
«Новая Опера» имени Е. В. Колобова

Сверху вниз:
Сцена из балета «Раймонда». Жан де Бриен – Педро Сеара, Раймонда – Наталия Клеймёнова. Фотограф – Михаил Логинов
Сцена из спектакля «Всё, что после». Фотограф – Батыр Аннадурдыев

СИМФОНИЯ КРАСОТЫ: О БАЛЕТЕ ПО-НОВОМУ

ЮБИЛЕЙ ГАБРИЭЛЫ КОМЛЕВОЙ ПОДАРИЛ НАМ КО ВСЕМУ И СОБЫТИЕ В ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ЖИЗНИ: РОДИЛОСЬ НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РАССКАЗЕ О БАЛЕТНОМ АКТЕРЕ. ЖАНР ПОРТРЕТА ИСПОЛНИТЕЛЯ, КАЗАЛОСЬ, БЫЛ ОСВОЕН ТЕЛЕВИДИЕНИЕМ ОКОНЧАТЕЛЬНО, ГРАНИЦЫ ЕГО ОПРЕДЕЛЕНА, И МНОГО ЗАМЕЧАТЕЛЬНОГО ТУТ БЫЛО СДЕЛАНО. В ТОМ ЧИСЛЕ И О НАШЕЙ ГЕРОИНЕ: ПОСВЯЩЕННЫЙ ЕЙ ФИЛЬМ «ОБРАЗЫ ТАНЦА» (1975, ЛЕНТЕЛЕФИЛЬМ) МНОГИМИ СЧИТАЛСЯ ЭТАЛОННЫМ.



Габриэла Комлева – лауреат Всероссийской премии «Легенда» 2024.
Фотограф – Елена Палина

Создатели новаторской ленты «Габриэла Комлева: Жизнь в танце» (2023, телеканал «Культура») Ольга Петелина, автор фильма, Всеволод Тарасов, режиссер, вся съемочная группа, используя богатый опыт предшественников, смело пошли дальше. Восхищаясь своей героиней, вместе с нами наслаждаясь ее совершенным искусством, гордясь возможностями такого танца, мастера телевидения, не удивляйтесь, балетом не ограничились! Они воспринимают это искусство, принятое считать элитарным, неотъемлемой частью нашей духовной жизни – необходимостью, вечной потребностью – материализацией красоты. Как не вспомнить прорицание Достоевского: красота спасет мир! В фильме о балерине героев, кроме нее, оказалось несколько, и ни один не заслоняет – напротив, дополняет, обогащает другого: потрясающий город, волшебные «белые ночи», изумительная поэзия расцветающей весны, в душу проникающая выразительность осмысленного, музыкой напоенного, благородного – «высокой пробы»! – танца. И мы – люди: просто прохожие, коллеги. И каждый интересен, красив по-своему: не только созерцатель – создатель красоты.

Как это сейчас необходимо – в нашу горькую эпоху наступивших и, не исключено, грядущих катастроф! Мировых, почти космического размаха. И ведь всерьез угроза исчезнуть вообще...

Да, мы все, и с нами авторы фильма, ищем защиту и поддержку в возврате к вечным ценностям, осоз-

нанию духовных первооснов. Взываем снова возгордиться божественной природой человека, отмечая уродливые гримасы современной западной цивилизации.

Дерзкая новинка телеканала «Культура» звучит симфонией жизни, одухотворенной красотой. Гимном будущему. Оглянитесь, откройте, наконец, глаза: сколько красоты рядом! А мы не всегда достаточно ценим ее, привычно проходим мимо. В спешке будничного не слышим голоса вечности. Сложного сплетения разных совершенных мелодий: архитектурных, звуковых, визуальных. Забываем насладиться животворным осязанием плоти жизни: смелее коснитесь ветки сирени, лепестков ликующей розы, коры векового дуба, морщинистой от прожитого. А пьянящие запахи – травы, цветов, невосковой воды!.. И конечно волнующие трели соловья, неизбежно поющего о любви к розе...

Органичность каждого кадра не то подтверждает, не то чудится – прямо ведет к гармонии танца героини. Они явно перекликаются! Операторы – Иван Николаев, Анатолий Шушпанов, Игорь Марков – собственным мастерством не кичатся: вслушиваются, вглядываются в происходящее. Им важна суть. Что объединяет город, людей, балет, героиню? И в чем состоит мелодия жизни?

Да это целая партитура! – уверены творцы фильма. Заявленные темы то разворачиваются рядом, то пересе-

каются, могут оттенять одна другую. А в итоге мощный поток совершенств и духовных откровений захватывает – этим зрителя увлекают создатели ленты.

Музыка пронизывает фильм и все слагаемые объединяет. И буквально, и метафорически.

Музыкальное сопровождение тончайшее. Выбор подтверждает безусловный вкус авторов. Царят русские композиторы – Рахманинов, Скрябин. Они воплощают национальный дух, особенности нашего миро-чувствования. «Умом Россию не понять...», – прозрел Тютчев, одарив нас этой истиной. И тут образ целого – всеохватной, торжествующей красоты – возникает как светонесущий витраж из ярких, полнозвучных слагаемых.

По-другому, убедитесь, предстало пространство. Границы раздвинулись: оно объемно, выросло, дышит. Это ошеломляет. Вот, кажется, черта, предел, но это не конец, дальше – это чувствуется! – следует продолжение. Одно сопряжено с другим. Всё тесно связано. Границы – видимость, условность. Душа преодолевает бюрократические препоны, мертвящую страсть к надуманному порядку: расчерченный на куски мир с изолированной самодостаточностью чужд божественной природе человека.

Нет, мы все связаны! Общность, сродство – на высоком градусе духовного существования – как цель, как мечта...

Здорово! Убеждает. И восхищает!

И здесь танец Комлевой возникает как венец, как торжествующая песнь во славу духовного единения. Он выплескивается за границы театрального пространства, утверждаясь в ранге ценности и художественной, и, более того, духовной. Такой масштабности разговор о балете достигал не часто!

Город вторгается в танец Комлевой на правах партнера, по-разному вступая во взаимодействие. Улица Зодчего Росси горделиво утверждает свой титул красивейшей улицы мира, обретая в фильме невиданную прежде протяженность – полет вдаль; поэзия каналов врывается со скоростью несущегося навстречу катера; невские берега завораживают несравненным простором и дерзостью пересечений горизонтальных и вертикальных линий. Мариинский театр оказывается шкатулкой драгоценностей: здесь сокрыты таинства гармонии и сценических откровений. Ради этого спешим сюда мы, зрители, ради этого десятилетиями шлифуют свое мастерство артисты.

Танец Комлевой завораживает. Проникновенная музыкальность, беспримерный академизм – об этом даже не надо говорить: это в природе таланта этого мастера. Олег Виноградов, балетмейстер-изобретатель редкого своеобразия, утверждает уникальность дара любимой балерины, уверен – вот высший эталон чистоты. А ведь именно с нею, с ее партнерами он открывал новые возможности классического танца в эпоху взлета отечественного балетного театра шестидесятых – семидесятых годов!

ГЛАВНОЕ, УВЕРЕНЫ КОЛЛЕГИ, В ТОЙ ПРАВДЕ ЧУВСТВ, КОТОРОЙ ОДАРЕНА ГЕРОИНЯ, В ДУШЕВНОЙ ОЗАРЕННОСТИ ЕЕ СОЗДАНИЙ.

Михаил Лавровский, достойный соперник Владимира Васильева в состязании за первенство в мужском исполнении периода взлета, расценивает ее искусство как ценность непреходящую, как вершину тан-

цевального совершенства, называет в числе лидеров своего поколения. Борис Эйфман, выросший в фигуру легендарную, признает ее интереснейшей участницей совместного постановочного творчества, в самых дерзких пробах искусства завтрашнего дня. Фарух Рузиматов восхищается ее тактом и беспримерным мастерством при работе с ним – тогда начинающим танцовщиком, вводимым в репертуар, уже ставший для нее «коронным».

Репертуар балерины беспримерно велик, грозит сериалом. В фильме выхвачено немного, чтобы только заявить об оставленном за границами ленты богатстве. Но и приведенные тут фрагменты – гимн во славу могущества содержательного и совершенного по форме танца. Его возвышенная красота окончательно утверждает: лучшее в каждом из нас победит, непременно объединит нас. И страх конца сгинет.

Венгерская вариация из «Раймонды». Национальная характеристика явственна, придает танцу изысканное благородство рисунка. И как это ладно сочетается с элегантной распевностью, широтой, пространственной свободой, столь близкими славянской натуре! И тут нет разделяющих границ. И тут разное сливается в органичное целое.

«БАЯДЕРКА» КОМЛЕВОЙ ПРИЗНАНА ОБРАЗЦОВОЙ, УБЕДИТЕЛЬНО ПОДТВЕРЖДАЕТ ВЫСОКИЙ СТАТУС – «БАЛЕРИНА ПЕТИПА»! ЛЕГЕНДАРНЫЙ «ТАНЕЙ СО ЗМЕЕЙ»: ПЕСНЬ ИЗМУЧЕННОЙ ДУШИ И НЕПРЕКЛОННАЯ ВЕРА В НЕЗЫБЛЕМОСТЬ ПРАВДЫ, ИСКРЕННОСТИ, ИДЕАЛЬНОГО. ВОТ УЖ ТОЧНО: «СМЕРТИЮ СМЕРТЬ ПОПРАВ»!

Ослепительное «Па де де» В. Гзовского на музыку Д. Обера: безусловная логика классического танца, исполнительская свобода убеждают в неперменной победе совершенства и красоты: в мире, в нашей жизни тоже.

Танец в исполнении Комлевой поворачивается к нам то одной, то другой гранью, убеждает масштабом чувств и глубиной проникновения в наш духовный мир.

А «Романс» Г. Свиридова в постановке Д. Брянцева! Возможно – вершина ее творчества в ряду потрясений, запоминающихся на всю жизнь. Тут, утверждают современники, и «Жизель», «Эсмеральда», «Берег надежды», «Легенда о любви», «Ленинградская симфония» – пере-чень можно длить и длить.

«Романс» – как будто парафраз на бесхитростный романс. Композитор переосмысливает его, хореограф вслед за ним укрупняет смысл, возвеличивает его до трагедийного. История целой жизни – не одного человека, целых поколений. И даже страны! Миги счастья. Боль расставания. Уход любимого в никуда. Привидевшееся возвращение, оставшееся только в воспоминании... Как фантазия, как мечта. Что это? Поколения, одарившие счастьем и утонувшие в безвестии? Разные события отбрасывают здесь свою грозную тень: война, революция, лагеря. Поражает сила духа героини – она выстоит всё, самые немыслимые испытания, сохранив себя, цельность своего внутреннего мира.

Безусловный успех фильма подтвердил плодотворность намеченного пути.

*А. Борисов
Фото Елены Лапиной*



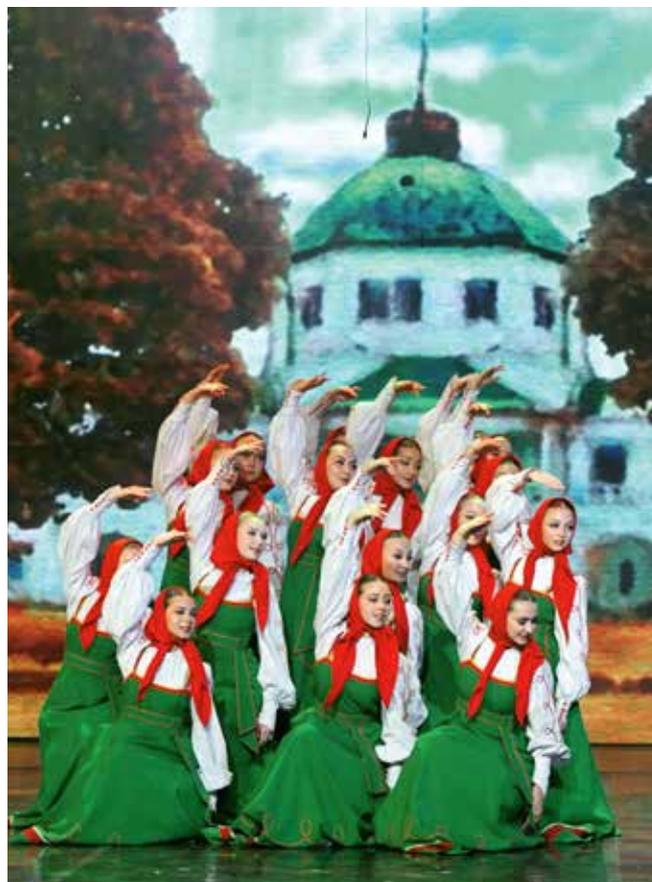
ВЕЛИКОМУ ПОЭТУ ПОСВЯЩАЕТСЯ

НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА «РУССКАЯ ПЕСНЯ» ПРОШЕЛ ВЕЧЕР ТВОРЧЕСТВА ПОД НАЗВАНИЕМ ГАЛА-КОНЦЕРТ ВСЕРОССИЙСКОГО ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ.

III – заключительный – этап фестиваля-конкурса собрал на одной площадке лауреатов 2024 года, представителей 20 регионов страны – обладателей гранта национального проекта «Культура». Вместе они подарили зрителю целый спектакль, посвященный 225-летию со дня рождения А.С. Пушкина. Режиссер вечера – Анастасия Синельникова.

Прежде чем перейти к программе вечера – несколько слов о конкурсе. Всероссийский фестиваль-конкурс любительских творческих коллективов проводится с 2019 года при поддержке Министерства культуры Российской Федерации; организатором является Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова. Официальная цель фестиваля-конкурса – «поддержка творческих коллективов, способствующих самовыражению и самореализации широких слоев населения». За 6 лет участниками конкурса стали более 1500 коллективов со всей страны, 120 из которых получили гранты. Победители определяются профессиональным жюри, состоящим из видных деятелей культуры и искусства, специалистов, имеющих авторитет в области народного творчества.

На сегодняшний день существуют 2 номинации, которые чередуются из года в год: «Традиции» и «Культура – это мы!». На 2024 год выпала вторая из них. Отличаются номинации разными жанровыми направлениями – в этом году представлены театральные и цирковые коллективы, хореографические



Сверху вниз:
Ансамбль «Счастливое детство» (Ярославль)
Ансамбль «Солнечная радуга» (Пермь)



коллективы, академические хоры и вокально-хоровые ансамбли, духовые оркестры. Возраст участников – от 14 лет.

Торжественный вечер начался с приветственной речи Министра культуры Российской Федерации Ольги Любимовой и продолжился церемонией награждения лауреатов 2024 года. Памятные дипломы и статуэтки были вручены руководителям коллективов-победителей Тamarой Пуртовой – директором ГРДНТ имени В.Д. Поленова. Лауреаты – самодеятельные творческие коллективы со всех уголков страны. В их числе – любительские театры из Владимирской, Иркутской, Ростовской, Тверской, Челябинской областей, Красноярского края; хоровые коллективы из Псковской и Самарской областей, Санкт-Петербурга; духовые оркестры из Оренбургской, Белгородской, Ивановской областей и Алтайского края. Конечно, и хореографические коллективы: из Алтайского края, Перми, Мурманска, Каменска-Уральского, Ярославля; цирковые ансамбли из ХМАО-Югра, Дагестана и ДНР.

Тема гала-концерта – 225-летие со дня рождения А.С. Пушкина, что отражено в названии – «Мой Пушкин». Имя поэта стало связующей нитью мероприятия, что превратило его из формата классического гала-концерта в целое театрализованное представление. Театральный коллектив «Парадиз» из Волгодонска (Ростовская область) открыл концерт сценкой, «адресованной» памятнику Пушкина. Этот коллектив оказался негласным ведущим вечера: в паузы-перерывы между номерами артисты в образе светской публики XIX века шествовали

по сцене и выразительно зачитывали высказывания писателей и поэтов о гении Александра Сергеевича.

Концерт делился на блоки-сказки – здесь и «Сказка о царе Салтане», и «Сказка о попе и о работнике его Балде». В рамках каждой сказки выступали 3-4 коллектива. Достойный танцевальный уровень продемонстрировали коллектив народного творчества «Радость» из Мурманска, ансамбль танца «Счастливое детство» из Ярославля, народный хореографический ансамбль «Солнечная радуга» из Перми. Нельзя не отметить яркий номер народной студии канатоходцев «Пехлеван» (Республика Дагестан): шпагаты, уверенные и грациозные прыжки на тросе (к тому же, с завязанными глазами!) выполнялись совсем юными артистами профессионально и, что называется, от души.

Ответственность за эффектный финал взял на себя заслуженный цирковой коллектив народного творчества «Юность» (г. Урай, ХМАО-Югра), что было оправданно. Virtuозное исполнение акробатических поддержек и трюков молодыми артистками в латексных костюмах по-настоящему украсило праздничный вечер.

Гала-концерт завершился общим танцевальным флешмобом 20-ти лауреатов. Все участники вышли не только на сцену, но и в зрительный зал. Белые птички в руках артистов символизировали свет, дружбу и, конечно, творчество. Творчество, не имеющее никаких границ.

Мария ТЯН

Фотографы – Татьяна Абраумова, Кристина Цыганская.

Сверху вниз:

Молодежный театр «SmileЛик» (Иркутская область)

Ансамбль «Юность» (Каменск-Уральский)

Ансамбль «Тараторки» (Барнаул)



III ФОРУМ ДЕЯТЕЛЕЙ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА «ОТКРЫТЫЙ ВЗГЛЯД»

НЕ УСПЕЛ ЗАВЕРШИТЬСЯ XXVI ФЕСТИВАЛЬ «OPEN LOOK», КАК УЖЕ ОБЪЯВЛЕНЫ ОТКРЫТЫЕ УРОКИ РАЗНЫХ ПЕДАГОГОВ. СЕГОДНЯ КОЛЛЕКТИВ «КАННОН ДАНС» ИМЕЕТ СТАТУС «ЦЕНТРА РАЗВИТИЯ ПРОЕКТОВ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ» ГБУК «ПЕТЕРБУРГ-КОНЦЕРТ», А ТАКЖЕ КОМИТЕТА ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА. СТОИТ УТОЧНИТЬ, ЧТО ЭТО ПОСТЕПЕННО ЗАВОЁВАННЫЕ ОФИЦИАЛЬНЫЕ ПОЗИЦИИ НЕПОСРЕДСТВЕННО В СРЕДЕ ТЕХ, КТО ЗОВЁТСЯ «СОВРЕМЕННОКОМ». АКТИВНОСТИ КОЛЛЕКТИВА МОЖНО ТОЛЬКО ПОРАЖАТЬСЯ.

В конце прошлого сезона коллектив «КАННОН ДАНС» получил приз нашего журнала «Душа танца». Его вручили авторам и руководителям театра-фестиваля «Open Look» Вадиму и Наталье Каспаровым. Многочисленные премьеры, мастер-классы, семинары, огромный интерес и признание деятельности организаторов – яркое подтверждение заслуженного признания.

Сам фестиваль целиком мне удалось увидеть воочию впервые. В данной статье хочу опубликовать не только свои мысли о фестивале, но и других профессионалов. Вот, например, постоянный участник всех фестивалей, хореограф, художественный руководитель Камерного балета «Пантера» Наиль Ибрагимов высказался об «Open Look» следующим образом:



Камерный балет «Пантера» (Казань)
сцена из спектакля «Сан Тугэргэ»



Челябинский Театр Современного Танца.
Сцена из спектакля «Икигай». Фото: М.Гуляева

“Фестиваль никогда не был состязательной площадкой в отличие от Ви-тебского, и нес для Российского современного танца скорее образовательный характер. Мастер-классы и показы зарубежных компаний здесь сочетались с показами Российских коллективов современного танца».

Наиль Ибрагимов подчеркнул, что главным отличием фестиваля была атмосфера дружелюбности, и отметил, что открытость фестиваля поспособствовала знакомству публики с новыми именами в российской современной хореографии: «...переполненные заинтересованным зрителем залы Новой Сцены Александринского театра, ...активная работа Российского форума современного танца и безусловный интерес хореографической общественности к происходящему событию – ...это взгляд в будущее Российского современного танца». – Всё это про «Open Look».

Важным событием фестиваля стал 3-й форум деятелей современного танца. На форуме были подняты темы, волнующие сегодня сподвижников современного развития альтернативных форм хореографии.

Первым встречу открыл Вадим Каспаров, рассказавший историю и задачи форума. В последующих дискуссиях приняли участие спикеры, широко известные в области современного танца.

Прокомментировать фестиваль мы также попросили художественного руководителя Танцевальной компании «Окоем» Александра Гуревича:

«Фестиваль «Open Look», на мой взгляд, на протяжении всего периода своего существования выполнял и продолжает выполнять в первую очередь миссионерскую функцию. В начале своего становления он расширял горизонты видения хореографии в целом и современного танца в частности, за счёт помещения в одно информационное пространство работ отечественных и иностранных авторов. Концепция «открытого взгляда» давала возможность объединить в коротком периоде проведения фестиваля разные художественные позиции, помещая в их общий контекст развития современного танца в России. Первые фестивали не только демонстрировали некие достижения именитых хореографов, но и популяризировали направление современного танца для широкой зрительской аудитории, одновременно с этим создавая платформу для обучения уже разделяющих ценности и идеи этого направления. С течением времени в силу разных обстоятельств концепция формирования художественной программы фестиваля претерпела серьезные изменения, сфокусировавшись в основном на внутренних ресурсах. На данный момент фестиваль «Open Look» – это одно из крупнейших и знаковых информационных пространств, где происходит обмен опытом в первую очередь среди хореографов и иных специалистов, непосредственно связанных с понятием современного танца на всём ареале постсоветского пространства. Это площадка, где ежегодно могут встретиться и обменяться опытом уже зарекомендовавшие себя театры и компании, а также те, кто только начинает свои эксперименты в современном танце. Фестиваль «Open Look» стал форумом, на котором представлена возможность не только продемонстрировать собственные художественные поиски на известной «Новой сцене» Александринского театра, но и обсуждать с хореографическим сообществом свои насущные проблемы, поддерживать горизонтальные связи, чувствовать причастность к одному большому творческому делу.

Нельзя не отметить тот факт, что за время своего существования, фестиваль из крупного локального события превратился в широко известный не только в профессиональном сообществе форум художников, работающих в жанре современной хореографии. Непосредственный опыт наблюдения за фестивалем, как в качестве его участника, так и внешнего наблюдателя, позволяет выразить мнение, что фестиваль не только развивается, он по-прежнему играет важную роль в формировании ценностных установок, имеющих свое проявление в искусстве современного танца в России.

Влияние фестиваля на складывающуюся систему ценностей современного танца в России по нашей просьбе охарактеризовала организатор еще одного фестиваля современного танца «ДэнсхелпФест» Елена Панасенко. Первый раз Елена посетила это мероприятие в пандемийный период, для нее тогда это был «компактный фестиваль, душевный». Второй раз Елене удалось попасть на фестиваль только в этом году, хотя она уже много лет знакома с авторами фестиваля и была слышана об их стремительно развивающейся деятельности.

Особую значимость проекта Елена отмечает в том, что благодаря ему «воспитывается общество, воспитывается молодёжь, появляются новые имена». Обозначая распространённую проблему о том, что «...в театральной среде и, особенно, в танцевальной не хватает продюсеров, менеджеров театрального и современного танца», Елена также говорит о важности форума внутри фестиваля и добавляет: «может быть этот небольшой блок, который мы начали делать совместно с инициативной группой внутри «Open Look» даст свои плоды, и мы поспособствуем воспитанию поколения новых продюсеров и менеджеров».

В вечерних показах фестиваля были задействованы и новички, и уже опытные представители жанра. Меня, воспринимающую любые сценические действия, прежде всего, как танец, порадовала встреча со старейшим представителем современного течения – Сашей Кукиным и его заразительными исполнителями, представившими фрагменты живого танца.

Своеобразным юбилеем – 10 лет – явилось проведение фестиваля на трех площадках (двух сценах и специально выстроенных сценических подмостках в фойе Александринского театра). Современная архитектура как нельзя лучше подходит



«Petrushka» команды «Балет.Театр»

для показа спектаклей современной стилистики. Дело в том, что характер театра, его внутреннее оформление в значительной степени влияет на общее восприятие произведения, и в этом смысле традиционное здание не только не способствует, но и противоречит общей сценической задаче (это целая тема отдельного разговора). Сотрудничество «КАННОН ДАНС» с новой сценой Александринского театра, отметившей тоже своё десятилетие, очень позитивно влияет на художественные задачи современной хореографии. Не случайно мы постоянно подчёркиваем, что новые течения – это «другой театр».

Как и я, фестиваль впервые видел художественный руководитель театра имени Е. Панфилова, хореограф Алексей Расторгуев, чьи спектакли на разных сценах получили известность и признание. Вот его впечатление от фестиваля:

«Любой фестиваль, тем более связанный с современным танцем, для меня – событие очень значимое. Есть о чем подумать, есть чему поучиться. Вадим Каспаров открыл для меня Петербург именно с этого «ракурса», за это ему "спасибо". С некоторыми участниками и хореографами знаком лично, многих вижу впервые и приятно оттого что они есть и занимаются своим «делом»! Много «глубоких» работ, много поисков и решений, много чувств, эмоций и переживаний, самое важное, что «работы» заставляют размышлять. Что-то не принято, что-то «залетело» в самое сердце. Самое важное для меня лично, чего я всегда жду от встреч с хореографом и его «работой» – это Открытие для себя. То, чего я даже не мог предположить, так это то, что этот фестиваль открыл для меня Sound Drama ГИТИСа с работой «Голубка» – пластический спектакль (режиссёр-хореограф Е. Кислова), исполненный «кафедрой» драматических актеров

(студентов). Идея, прочтение, ирония, смех и грусть, голоса на сцене (хотя танец – молчаливое искусство) – все было в меру и в точку!»

В завершении своего комментария Алексей выразил надежду на то, что когда-нибудь фестиваль примет «Балет Евгения Панфилова» на свою сцену, ведь он бы смог привнести в мероприятие особую «краску», непохожую на те, что увидел сам Алексей в ходе фестиваля.

Для себя я с удовольствием отметила исполнительский рост участников спектаклей. Это уже не просто освоение технических приёмов поклонников жанра, а кропотливое обучение и владение своим телом исполнителей, что позволяет им передать замысел хореографа с пониманием содержания той или иной театрально-сценической композиции. Автор может не декларировать потайной, только ему ведомый «смысл», а вместе с актёрами может ретранслировать задуманное зрителям.

На сегодняшний день «КАННОН ДАНС» – театр-коллектив, явно сильнее других представляющий новую хореографию. Чтобы стать его частью, необходимо пройти определенный кастинг, и, соответственно, попасть в состав непросто. Это о многом говорит.

Создатели – вдохновлённые труженики, не останавливаются в поисках новых тем для спектаклей, новых форм проведения мероприятия, новых путей к сердцам зрителей. Поэтому «Центр развития проектов современной хореографии» является живым и открытым новым веянием в искусстве, где царствуют бесконечные возможности для развития танца.

Однако одной из крупных проблем современных коллективов является сочетание новых форм хореографии с новым техническим оснащением для оформления спектаклей. Этот вопрос профессиональной современной техники стоит сегодня остро и нуждается в финансовых решениях. Я обращаю на это особое внимание.

Не могу не отметить, что во время фестиваля в его кулуарах и официальных встречах царил атмосфера творческой заинтересованности и увлечения, что создавало общую творческую энергетику, которая стала знаком современного искусства фестиваля – форума, ставшего научно творческой платформой для развития современной хореографии. В этом видят свою миссию инициаторы-авторы коллектива «КАННОН ДАНС» Вадим и Наталья Каспаровы.

Валерия УРАЛЬСКАЯ
Фото – Нина Данилина



Сверху вниз:
Театр «Каннон Данс». Сцена из спектакля «Вкл/выкл».
Театр «Каннон Данс». Сцена из спектакля «Корпускул»
Театр «всем телом». Сцена из спектакля «Фрагменты Ожидания»

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

ДУША ТАНЦА – 2024

ЗВЕЗДА БАЛЕТА

Мария Ильюшкина

Первая солистка Государственного академического Мариинского театра (Санкт-Петербург)

Иннокентий Юлдашев

Премьер балета Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. (Москва)

Олег Ивенко

Премьер балета Татарского академического государственного театра оперы и балета имени М. Джалиля (Казань)

ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА БАЛЕТА

Кристина Михайлова

Прима-балерина Марийского государственного академического театра оперы и балета им. Э. Сапаева (Йошкар-Ола)

Алексей Путинцев

Первый солист балета Государственного академического Большого театра России (Москва)

МЭТР БАЛЕТА

Вадим Писарев

Художественный руководитель Донецкого государственного театра оперы и балета им. А.Б. Соловьяненко (Донецк)

МАГ ТАНЦА

Екатерина Тайшина

Хореограф, главный балетмейстер Государственного театра оперы и балета Республики Саха им. Д.К. Сивцева-Суорун (Якутск)



УЧИТЕЛЬ

Татьяна Фролова

Художественный руководитель Воронежского хореографического училища (Воронеж)

Ольга Бараховская

Педагог-репетитор Самарского академического театра оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича (Самара)

РЫЦАРЬ БАЛЕТА

Муса Оздоев

Главный балетмейстер Дагестанского государственного театра оперы и балета (Махачкала)

РЫЦАРЬ ТАНЦА

Елена Березикова

Руководитель Государственного ансамбля песни и танца им. А.Ф. Березикова «Алтай» (Барнаул)

РЫЦАРЬ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Наиль Ибрагимов

Художественный руководитель Камерного балета «Пантера» (Казань)

РЫЦАРЬ НАРОДНОГО ТАНЦА

Аслан Хаджаев

Художественный руководитель и главный балетмейстер Государственного академического ансамбля народного танца Адыгеи «Нальмэс» (Майкоп)

ПРЕСС-ЛИДЕР

Сергей Коробков

Балетовед, музыковед, театральный критик, педагог, драматург, кандидат искусствоведения (Москва)



Церемония закрытия

«Я БУДУ ТАНЦЕВАТЬ 100 ЛЕТ»



Приз имени М. Эсамбаева

«Я буду танцевать 100 лет» – говорил Махмуд Эсамбаев. И это предсказание и вера в силу танца ожили на праздновании 100-летия со дня его рождения. Прекрасные видео его авторского моно-театра танца и исполнение сольных и парных танцев съехавшимися на XV юбилейный фестиваль в г. Грозный артистами – тому яркое подтверждение. Молодёжь, участвовавшая в показах, открывала душу своих родных танцев. И это был поистине мир дружбы народов, «звучащих» со сцены хореографических образов. Да, Махмуд стал символом народного танца, в котором отражаются традиции, судьбы и поэтика жизни народов.

И в сольных и дуэтных танцах – народных, современных были названы свои лауреаты. Мы посвятили им фото-отчёт.

Но есть одно выступление, о котором нельзя не сказать отдельно. Жюри, не задумываясь ни на мгновение, единодушно назвало одно имя – Залина Амаева, присудив молодой танцовщице – актрисе Гран-При за номер под названием «Я чеченка». Он как символ отражал отношение М. Эсамбаева к своему народу. В этом соло не было ничего неожиданного для традиционного чеченского женского танца. Но актриса уже с самого выхода на сцену заставила зрителей почувствовать гордость, верность и красоту внутренней силы



Залина Амаева – обладательница Гран-При

образа девушки-женщины своего народа. И звучал её танец как наглядная связь с самим героем чеченского народа М. Эсамбаевым. Его последним выходом на сцену был чеченский танец, ни один концерт не проходил без исполнения родного ему танца горцев. И Гран-При конкурса, как бы, подтвердил эту связь времён.

Да, Махмуд Эсамбаев верен своему слову, он танцует в сто лет.

ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА СОЛЬНОГО ТАНЦА ИМЕНИ МАХМУДА ЭСАМБАЕВА

Гран-При

Залина Амаева (Чеченская Республика)

В номинации «Сольный танец»:

I место

Мишель Мунхбат (Монголия, г. Улан-Батор)

II место

Лиана Губашева (Чеченская Республика)

Анна Борщова (Республика Беларусь)

III место

Егор Аминев (Нижегородская область)

Анано Майсурадзе (Грузия)

Анна Челбина (Ростовская область)

В номинации «Парный танец»:

I место

Монхжингоо Баярцэнгэл и Тувшинбаяр Амартувшин (Монголия)

II место

Кристина Валентей и Вадим Минаев (Кемеровская область)

III место

Алиса Абрамович и Федор Мехаленко (Республика Беларусь)

Приз Министра культуры Чеченской Республики

Сесили Гурули и Георгий Чантурия – (Грузия)

Приз жюри

Арина Карасёва (г. Москва)

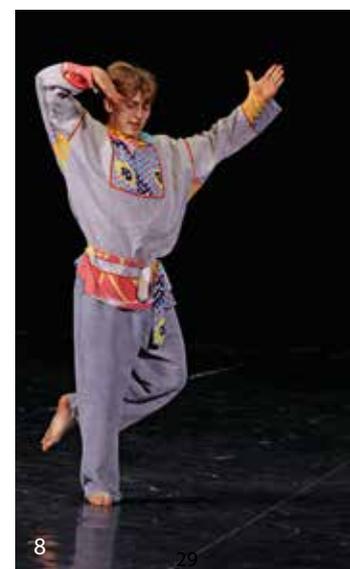
Приз зрительских симпатий

Ангелина Трапезникова (Луганская Народная Республика)



1. Сесили Гурули и Георгий Чантурия
2. Мишель Мунхбат
3. Анано Майсурадзе
4. Алиса Абрамович и Федор Мехаленко

5. Монхжингоо Баярцэнгэл и Тувшинбаяр Амарт
6. Арина Карасева
7. Лиана Губашева
8. Егор Аминев





ТЕАТРАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ

НОВЫЙ ГОД – «НОВЫЕ» ЮБИЛЕИ. АРТИСТЫ, КОМПОЗИТОРЫ, ХУДОЖНИКИ, БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ, ПЕДАГОГИ... НА СТРАНИЦАХ ЭТОЙ РУБРИКИ ТЕ, КТО НАВСЕГДА СВЯЗАН С ПРЕКРАСНЫМ ИСКУССТВОМ БАЛЕТА.

ЮБИЛЕЙНЫЕ ДАТЫ ЕСТЬ И У СПЕКТАКЛЕЙ – ПРЕМЬЕРНЫХ ИЛИ «ОЧЕРЕДНЫХ» (НЕ МЕНЕЕ ДОСТОЙНЫХ ВНИМАНИЯ).

НЕ БУДЕМ СНОВА ГОВОРИТЬ ПРО ВАЖНОСТЬ И НЕОБХОДИМОСТЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ – ЛУЧШЕ СРАЗУ ПОСМОТРИМ В НАШ ТЕАТРАЛЬНЫЙ, БАЛЕТНЫЙ КАЛЕНДАРЬ.

ЛИЧНОСТИ

ЯНВАРЬ

135 лет со дня рождения народного артиста СССР **Юрия Фёдоровича Файера** – советского дирижера. По окончании Киевского музыкального училища – солист-скрипач и концертмейстер в разных оркестрах, дирижер Рижской оперы; затем выпускник Московской консерватории. В течение 40 лет – с 1923 по 1963 г. – бесменный дирижер балета Большого театра. В его репертуар входило более 50 балетов. Вместе с композиторами и хореографами принимал участие в создании спектаклей, ставших золотым фондом советского театра. Под его дирижированием «родились» такие балетные премьеры как «Эсмеральда» (1926, В. Д. Тихомиров), «Пламя Парижа» (1933, 1947, В. И. Вайнонен), «Бахчисарайский фонтан» (1936, Р. М. Захаров), «Тщетная предосторожность» (1943, А. М. Мессерер), «Раймонда» (1945, Л. М. Лавровский), «Спартак» (1958, И. А. Моисеев) и многие другие.



Ю. Ф. Файер

125 лет назад родился советский артист балета и педагог, заслуженный артист РСФСР **Виктор Васильевич Смольцов**. Окончив МХУ (педагога Н. П. Домашев, В. Д. Тихомиров), стал артистом Большого театра. Дебютировал в балете «Конёк-Горбунок» в трех партиях – мимической (невольник Мутча), классической (Океан) и характерной (уральский танец). Проявил себя в качестве не только классического танцовщика, уделяющего особое внимание академизму, но и талантливого мимического артиста. В числе его интересных ролей: Босс в балете Р. М. Глиэра «Красный мак», Маркиз в балете «Пламя Парижа», Парис и патер Лоренцо в балете «Ромео и Джульетта». Смольцов гастролировал с А. Балашовой



Виктор Смольцов в балете «Спящая красавица»

в Европе, А. Павловой в Париже; был партнером Е. Гельцер, М. Кандауровой, Г. Улановой, М. Семёновой. С 1925 г. преподавал в МХУ; в 1931-32 – педагог Московского художественного балета под рук. В. В. Кригер; в 1934-35 – худ. рук. балетной труппы, балетмейстер и педагог в Баку.

ФЕВРАЛЬ

120 лет назад родился **Павел Павлович Вирский** – советский, украинский артист балета, балетмейстер, педагог, народный артист СССР. Выпускник Одесского музыкально-драматического училища и Государственной балетной школы при ГАБТ (ныне – МГАХ) (педагог А. М. Мессерер). Артист балета и балетмейстер Одесского театра, затем худ. рук. Харьковского, Днепропетровского, Киевского театров оперы и балета. Имя Вирского связано, в первую очередь, с реформой украинского народного танца. На основе соединения фольклора и классического танца балетмейстер сделал украинский танец более театрализованным. Совместно с Н. А. Болотовым организовал Ансамбль народного танца Украинской ССР (ныне – Ансамбль танца Украины имени Павла Вирского), став его балетмейстером, а вскоре – художественным руководителем. Постановщик балетов «Черное золото» В. Б. Гомоляки, «Красный мак» Р. М. Глиэра, «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Раймонда» А. К. Глазунова (на украинских сценах).



П. П. Вирский

115-летний юбилей артиста балета, педагога, балетмейстера, народного артиста СССР, представителя советского балетного театра **Алексея Николаевича Ермолаева**. По окончании ЛХУ (класс В. И. Пономарева) артист Ленинградского театра оперы и балета (партии: Бог



Алексей Ермолаев в балете «Талисман» (Бог ветра)

ветра в «Талисмане», Голубая птица в «Спящей красавице», Зимняя птица в «Ледяной деве» и др.), а через 4 года – Большого театра (партии: Зигфрид в «Лебедином озере», Солор в «Баядерке», Тибальд в премьеры «Ромео и Джульетта»). Вошел в историю как создатель нового стиля мужского танца – экспрессивного, мужественного, наполненного глубоким психологизмом. Балетмейстерский опыт Ермолаева – постановка первого белорусского национального балета «Соловей» (с Ф. В. Лопуховым) Крошнера на сцене Минского театра. В течение 5 лет – педагог-репетитор Большого театра (работал с М. Лиепой, М. Лавровским, В. Васильевым, А. Годуновым, Б. Акимовым) и в то же время – педагог и художественный руководитель МХУ. Его ученики – Ю. К. Владимиров, Ю. Ю. Ветров.

115 лет назад родилась советская артистка балета, педагог, прима-балерина Ленинградского театра имени Кирова, заслуженная артистка РСФСР **Татьяна Михайловна Вечеслова**. Дочь Е. П. Снегтовой-Вечесловой – ученицы Э. Чеккетти, артистки Мариинского театра, педагога ЛХУ. Окончила ЛХУ, где училась сначала у М. Ф. Романовой (матери Г. Улановой), а затем А. Я. Вагановой. В Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова яркие роли Вечесловой не заставили себя долго ждать – дебюты проходили один за другим: Гюльнара в балете «Корсар», Эсмеральда (первая исполнительница партии в одноименном балете), Тао Хоа в «Красном маке», Зарема в «Бахчисарайском фонтане» (в дуэте с Улановой-Марией), Нунэ в «Гаянэ» и, конечно, Жизель, Аврора, Одетта-Одиллия, Китри... Ее исполнение отличалось изяществом, точностью, артистичностью. По окончании балетной карьеры работала педагогом-репетитором в родном театре, а также возглавляла ЛХУ (1952–1954 гг.). Автор книги «Я – балерина» и статей о балете.



Татьяна Вечеслова – Эсмеральда

110 лет со дня рождения танцовщика, балетмейстера **Константина Фёдоровича Боярского**. Окончил сначала Ленинградское хореографическое училище (класс В. Пономарева), а затем балетмейстерские курсы Ф.В. Лопухова.



К.Ф. Боярский

Артист балета Кировского театра (Иван-дурочок – «Конёк-Горбунко», Юноша – «Бахчисарайский фонтан», Жан – «Пламя Парижа»). После войны – балетмейстер и танцовщик Театра музыкальной комедии; с 1956 – балетмейстер Малого театра оперы и балета. Создатель и художественный руководитель собственного театра «Ленинградский балет

на льду». Поставил фильм-балет «Барышня и хулиган», телефильмы «Пахита» и «Нунча».

В феврале **85-летний** юбилей празднует артист балета, заслуженный артист РСФСР, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР **Юрий Викторович Папко**. По окончании МХУ (педагог М.М. Габович), стал артистом балетной труппы Большого театра (работал с А.Е. Ермолаевым и А.М. Мессерером).



Ю. Папко и Н. Касаткина — Индийский куклы («Щелкунчик»)

Танцовщик, в первую очередь, характерного амплуа. «Его» роли: Ротбарт; Молодой цыган

(«Каменный цветок», 6-р Ю.Н. Григорович). Позднее окончил балетмейстерский факультет ГИТИСа. Вместе с супругой – артисткой балета Большого театра Ю. Скотт – поставил балеты «Индийская поэма», «Сотворение Евы», «Алые паруса», танцы в операх, опереттах, драм. спектаклях. Был художественным руководителем творческой мастерской хореографии Москонцерта, а затем главным балетмейстером Горьковского (ныне Нижегородского) государственного академического театра оперы и балета имени А.С. Пушкина; главным балетмейстером Государственной оперы Мерсина (Турция). В 1997–2002 гг. – художественный руководитель мимического ансамбля Большого театра. С 2002 г. – педагог-репетитор сценического движения оперной труппы театра, профессор Государственной классической академии имени Маймонида.

СПЕКТАКЛИ

ЯНВАРЬ

85 лет назад на сцене Театра имени Кирова состоялась премьера балета С.С. Прокофьева **«Ромео и Джульетта»** в постановке Л.М. Лавровского. Партитура (две оркестровые сюиты) и сценарий балета (совместно с С. Радловым и А. Пиотровским) с «нешекспировским» счастливым концом были созданы еще в 1935 году, однако разные обстоятельства помешали постановке осуществиться. Мировая премьера одноактного балета хореографа Иво Псота прошла в чехословацком городе Брно в 1938 с большим успехом (хотя и в отсутствие С.С. Прокофьева). Но «настоящая» премьера родилась в январе 1940-го на ленинградской сцене. Балетмейстером выступил Л.М. Лавровский, значительно изменивший партитуру, а главные роли исполнили Галина Уланова и Константин Сергеев, чьим образами Ромео и Джульетты суждено было стать каноническими.



Г. Уланова и К. Сергеев в балете «Ромео и Джульетта»

70 лет назад московский зритель впервые увидел балет **«Шурале»** в постановке Леонида Якобсона на музыку советского татарского композитора Ф.З. Яруллина. Премьера балета по мотивам татарский народных сказок и поэм Г. Тукая состоялась за 10 лет до московской – на сцене Татарского театра имени Мусы Джалиля (балетм. Л. Жуков и Г. Тагиров). Через 5



Сцена из балета «Шурале»

лет, в Ленинградском театре имени Кирова, была осуществлена 2-я редакция балета – теперь в постановке Л.В. Якобсона и под названием «Али-Батыр» (Сюймбике – Н. Дудинская, Али-Батыр – А. Макаров, Шурале – И. Бельский). Наконец, в 1955 году под прежним названием спектакль был показан в Большом театре, в помещении филиала. Главные роли исполнили М. Плисецкая (Сюймбике), Ю. Кондратов (Батыр) и В. Левашев (Шурале).

ФЕВРАЛЬ

125 лет «Арлекинаде» – балету М.И. Петипа, впервые поставленному на сцене Эрмитажного театра в Петербурге. Спектакль на музыку Р. Дриго был приурочен к празднествам императорского двора и посвящался жене императора Николая II Александре Фёдоровне, поэтому сюжет, вдохновленный персонажами итальянской комедии дель арте, более чем соответствовал общему торжественному настроению. Итальянский композитор Р. Дриго, в то время занимавший пост главного дирижера балетной труппы Мариинского театра, написал музыку по просьбе балетмейстера. Премьерой дирижировал сам композитор, а главные роли исполнили М. Кшесинская (Коломбина), Э. Чеккетти (Кассандр), Г. Кякшт (Арлекин), О. Преображенская (Пьеретта).



А. Павлова и М. Фокин в балете «Арлекинада»

В этом месяце **125 лет** назад сцена Эрмитажного театра «показала» не только «Арлекинаду»: с разницей в несколько дней состоялась премьера другого балета – **«Времена года»**. Аллегорический балет на музыку А.К. Глазу-

нова (написана композитором по заказу М.И. Петипа) – фактически, дивертисмент, или сюита танцев. В спектакле нет как такового сюжета, единого действия; картины-времена года связаны лишь музыкальным лейтмотивом. Через несколько дней был перенесен на сцену Мариинского театра и показан в бенефис Матильды Кшесинской, исполнившей партию Колоса. Балет прошел всего один раз: спектакль был возобновлен Н.Г. Легатом – на этот раз к юбилею А.К. Глазунова.

Завершающий календарь юбилей – **50-летие** балета **«Иван Грозный»** С.С. Прокофьева (в муз. ред. М.И. Чулаки) в постановке Ю.Н. Григоровича. На создание спектакля балетмейстера вдохновила музыка, написанная С.С. Прокофьевым к одноименному фильму



Сцена из балета «Иван Грозный» (Иван Грозный – Ю. Владимиров)

С. Эйзенштейна. Партитура М.И. Чулаки – собрание фрагментов этой музыки, а также других произведений композитора. Балет Григоровича – не просто иллюстрация русской истории XVI века: это человеческие судьбы, выраженные в глубоко психологичных танцевальных монологах. Партию царя в премьерном показе исполнил Ю. Владимиров, Анастасии – Н. Бессмертнова, Курбского – Б. Акимов.

Подготовила Мария ТЯН



К 90-ЛЕТИЮ «БАХЧИСАРАЙСКОГО ФОНТАНА» Б. АСАФЬЕВА

К НАЧАЛУ ДВАДЦАТОГО ВЕКА РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР, ПО ПРАВУ СЧИТАВШИЙСЯ ЛУЧШИМ В МИРЕ, НЕСОМНЕННО, НУЖДАЛСЯ В РАСШИРЕНИИ РЕПЕРТУАРА. ПОСЛЕ ОТСТРАНЕНИЯ ПЕТИПА В БАЛЕТНОМ МИРЕ СТАЛИ ПРОИСХОДИТЬ БОЛЬШИЕ ПЕРЕМЕНЫ. С НАСТУПЛЕНИЕМ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ СЮЖЕТЫ БАЛЕТОВ ЗНАЧИТЕЛЬНО ИЗМЕНИЛИСЬ ПОД ВЛИЯНИЕМ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ А. ГОРСКОГО И М. ФОКИНА. К СЕРЕДИНЕ 20-Х ГОДОВ В СТРАНЕ УЖЕ БЫЛ ОПУЩЕН «ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС», С ОДНОЙ СТОРОНЫ – ТОРМОЗИВШИЙ РАЗВИТИЕ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА, А С ДРУГОЙ – СПОСОБСТВУЮЩИЙ СТРЕМИТЕЛЬНОМУ РАЗВИТИЮ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА ВО ВСЕХ ИСКУССТВАХ. В ТОМ ЧИСЛЕ И В БАЛЕТНОМ.

В ту пору во все балеты активно стали внедрять законы драматического театра, либретто превращались в целые пьесы, а пантомима преобладала над танцем. Подобные представления Ф. Лопухов считал «балетами без балета». Лишь немногим балетмейстерам, таким как В. Вайнонен, В. Чабукиани, Л. Лавровский и Р. Захаров, удавалось удерживать столь тяжелые чаши весов: драматургию и хореографию наравне. Отсюда было принято называть балеты от 20-х – 30-х до 60–70-х годов «драмбалетом».

Можно с уверенностью сказать, что родоначальником этого жанра стал балет Ростислава Захарова «Бахчисарайский фонтан» на музыку Бориса Асафьева и сюжет одноименной поэмы Пушкина. Премьера спектакля состоялась в ГАТОБе (ныне Мариинский театр) 28 сентября 1934 года. Именно «Бахчисарайский фонтан» является образцом хореографического спектакля, построенного по законам драматической пьесы.

Попытки ставить балеты на пушкинские произведения были и у других балетмейстеров. Например, Адам Глушковский ставил «Руслана и Людмилу», Шарль Дидло воплотил в жизнь «Кавказского пленника, или Тень Невесты», а Артур Сен-Леон под конец своей карьеры успел поставить «Золотую рыбку», но ни один из вышеперечисленных балетов не продержался на сцене настолько долго, насколько это удалось

«Бахчисарайскому фонтану» Захарова и Асафьева.

К моменту создания балета – Захарову было всего 27 лет. В 1926-м году он окончил Ленинградское хореографическое училище, а в 1932-м году стал выпускником режиссерского отделения Ленинградского института сценических искусств (ныне ГИТИС). Захаров уже тогда ставил танцы в операх и создавал особую пластику в спектаклях Молодого театра Сергея Радлова, который параллельно с руководством собственного театра, работал режиссером в ГАТОБе. Идея пригласить Захарова в качестве хореографа нового балета принадлежала именно Радлову. Также за ним была разработка пантомимной части «Бахчисарайского фонтана».

Отдельно стоит уделить внимание вкладу еще двух важнейших персон, без которых не случился бы этот великий балет: профессора консерватории, авторитетного композитора и музыковеда Бориса Асафьева и знаменитого либреттиста Николая Волкова, именно благодаря его либретто позже появятся такие известные балеты, как «Золушка» и «Спартак».

Деятельность Асафьева в те годы была достаточно обширна. После написания музыки к балету Вайнонена «Пламя Парижа» (1932) композитора никак не отпускал дух романтизма. Асафьев был большим знатоком творчества Пушкина и очень хотел совершить попытку «услышать эпоху через поэму Пушкина и передать волновав-

шие поэта эмоции "вольным их пересказом"». [1] При этом Асафьев признавался, что не стремился к воссозданию романтизма, он считал, что "романтическое" в человеческой психике отнюдь не противоречит реалистическому восприятию и объективной оценке действительности». [2]

Мастерство Асафьева заключалось в том, что он первым обосновал и развил значение балетной музыки как целостной драматургической композиции. В своих работах он поднимал важнейшие для балетной музыки проблемы: ее сущность, ее интонационно-выразительную природу, приемы симфонического развития. «Бахчисарайскому фонтану» Асафьев дал новаторское определение: «балет-поэма».

Великое произведение может появиться только тогда, когда музыка, хореография, либретто и декорации гармонично сочетаются с друг другом, когда по заветам Новерра хореограф ставит балет, опираясь на действенный танец. Захаров хорошо усвоил уроки режиссуры драмы и умело смог перенести их на балетную сцену таким образом, чтобы хореография не оставалась в тени.

Сюжет балета существенно отличается от пушкинской поэмы, но, тем не менее, не теряет идейного замысла, задуманного Пушкиным. Волков добавляет в либретто нового персонажа – Вацлава, возлюбленного Марии, который был включен в сюжетную линию, чтобы подчеркнуть грань между миром, в котором была счастлива



Майя Плисецкая-Зарема

польская княжна Мария, и миром ее татарской неволи.

После очередного набега татар на Польшу крымский хан Гирей, влюбившись в Марию, убивает Вацлава и забирает княжну к себе в гарем. Гирей возвращается в свои владения, где его первая жена Зарема замечает, что он охладил к ней и начинает ревновать хана к Марии. В крайнем отчаянии Зарема пронзает кинжалом Марию на глазах у Гирея. Убитый горем крымский хан приказывает страже сбросить со скалы свою жену, а сам отправляется к «фонтану слёз», воздвигнутому в память о Марии.

Успех любого спектакля определяют не только его идейные вдохновители и создатели, но и талантливые исполнители. В «Бахчисарайском фонтане» главные роли Марии и Вацлава достались таинственной Галине Улановой и мужественному Константину Сергееву. В их дуэте царил полная идиллия, оба словно сияли благородным светом. Образ невинно-трогательной любви наполнялся бесконечными переливами чувств между томной дивой и пылким влюбленным.



Раиса Стручкова и Александр Лапури – Мария и Гирей

К моменту постановки «Бахчисарайского фонтана» за плечами Улановой уже был огромный опыт в исполнении сложных балетных партий, она с легкостью исполняла роли Одетты, принцессы Авроры, Раймонды и Жизели. Исходя из творческой индивидуальности Улановой, Захаров создавал партию Марии с особым трепетом и учетом темперамента исполнительницы. Мария Улановой была светлой и цельной личностью, без излишней пылкости и надрыва, но в то же время, она была легко ранимой и впечатлительной. Главное, что отличало эту Марию от дру-

гих, это та бесконечная печаль, в которой героиня хоть и вспоминала о былом, но сознавала, что нет смысла в попытках вернуться к своей истинной мечте. Галина Уланова наделила Марию огромной внутренней силой, постепенно проявляющейся за безропотностью юной девушки. Она уходила от жестокого для нее мира Гирея смиренно и гордо, спасая собственную душу, обреченную на вечные страдания на этой земле.

Работа над ролью Марии была одним из важнейших этапов в творческой жизни Улановой. Она сама признавалась, что после «Бахчисарайского фонтана» ей пришлось пересмотреть свои прежние работы.

«...Соприкоснувшись творчески с образами великого Пушкина, я не могу теперь просто танцевать, как танцевала раньше: всегда хочется вдохнуть живую душу в человеческие образы, возникающие на балетной сцене». [3]

Задачи, поставленные Захаровым, Уланова исполнила безукоризненно, она отобразила то, о чем писал Пушкин, ведь его Мария – это «...тихий нрав, движенья стройные, живые...» – и «...в тишине души своей она любви еще не знала». В истории русского балета Уланову позже назовут непревзойденной Марией.

В театре ее постоянным партнером был Константин Сергеев. В чем-то у них были даже жизненные сходства, у обоих путь на вершину славы был тернистым. Уланову среди других учениц Вагановой называли «чужой девочкой», а Сергеев вообще в училище не поступил, ему было тринадцать лет, и по счастливой случайности, его взял к себе на только открывшиеся вечерние курсы Виктор Семенов. Сергеева он очень любил и считал его лучшим своим учеником, и потому, когда узнал о том, что восемнадцатилетний Сергеев принял предложение Иосифа Кшесинского присоединиться к его балетной труппе, Семенов пришел в ярость и исключил ученика с курсов, до окончания которых оставался всего месяц.

Во время гастрольных поездок труппы Сергеев впервые станцевал партию Принца в «Лебедином озере» и Альберта в «Жизели». Опыт, приобретённый в труппе, Сергееву несомненно помог, и когда Хореографическое училище объявило о приеме на двухгодичные курсы – талантливый юноша блестяще сдал экзамен и был зачислен в выпускной класс, дающий ему после окончания право поступления на академическую сцену.

И вот, в 1933 году рождается дуэт Улановой и Сергеева в «Лебедином озе-



Сверху-вниз:
Галина Уланова – Мария,
Юрий Жданов – Вацлав

ре». Они были *другими*. Оба, так трепетно любящие романтический идеал, они воплощали на сцене тему мечтателя,

осужденного по воле действительно-сти и губящего им же созданный идеал. Их дуэт выражал новое отношение балетного театра к романтизму. Они общались с залом по-иному: притягивали своей загадочностью и замкнутостью их внутреннего бытия.

Вацлав Сергеева был особенно пылок и статен, но он умеючи сдерживал свою страсть. Он «разговаривал» с Марией не столько жестами, сколько внутренним подтекстом, продиктованным ему чувствами героя. Захаров поставил для Сергеева заведомо выигрышные движения, которые легко были соединены в подсказанном музыкой Асафье-



«Фонтан слёз» в Бахчисарае

ва порядке. Со своей стороны, Сергеев создал образ молодого шляхтича, покрытый пеленой призрачности и идеальности. Бесшумность его прыжка, певучесть вращений, всё в его герое напоминало об истинной романтической стихии.

Зрители приходили на «Бахчисарайский фонтан» не только, чтобы наблюдать прекрасную игру Улановой и Сергеева. Помимо этого, их цепляли сцены Марии с Заремой, которую исполняла Татьяна Вечеслова. В день премьеры было определено два состава, в первом в роли Заремы вышла Ольга Иордан, Вечеслова же была во втором составе. Дуэт Улановой и Вечесловой запомнился зрителям надолго.

Позже, именно про Вечеслову напишет небольшое стихотворение великая Анна Ахматова, она называла Вечеслову «...роковая девочка, плясунья, лучшая из всех камней».

Нутро Заремы-Вечесловой было переполнено испепеляющей страстью и ревностью. Их партнёрство с Улановой обсуждали все: от обычных зрителей до дотошных критиков. Театровед Николай Волков отмечал: «Вечеслова обладает иной палитрой чувств, чем Уланова. Она умеет не только любить, но и ненавидеть. Вряд ли можно представить себе клинок Заремы в руках Улановой. И как естественно сжимает рукоять кинжала Вечеслова!

У неё все краски сгущены, яркие, интенсивны. Это не акварель, а масло». [4]

При всей экспрессии Зарема Вечесловой не ходила по сцене, а будто плыла. Каждый ее жест был широк и внушитель. Большие прыжки, вихревые вращения, арабески словно стрела, пронзающая сердце, – всё это было свойственно ее героине. Гордая восточная жена противостояла девственно чистой славянской девушке. Мария Улановой сочувствовала Зареме Вечесловой, но ничего не могла сделать. Страх потерять любовь настолько ослепил Зарему, что убийство Марии для нее стало, как ей казалось, последним спасением. В финале, встречая своего мужа, она смело открывает объятия не только ему, но и собственной смерти.

Особняком в этом спектакле стоит фигура властного хана Гирея в исполнении Михаила Дудко. Эта роль требовала особого внимания и предельной концентрации. Гирей – единственный исключительно драматический персонаж в этом балете. Его главным оружием была пантомима. И, как известно, зачастую сыграть на сцене гораздо сложнее, чем станцевать. Являясь на сцену, он закалывал бросившегося на него Вацлава, а затем, холодно переступив через него, шел туда, где стояла Мария. Резко повернув ее к себе и «оцепенев от удивления, пораженный ее красотой» он не сводил с нее глаз, пока не падал занавес. Это была первая встреча совершенно разных миров: восточного (мусульманского) и европейского (христианского).

Противопоставление мира Марии, мира высокой человечности и чистой

любви – миру Гирея, полного грубых, неистовых страстей, насилия и раболепия, дает зрителю возможность взглянуть на две психологии, два мирозерцания через призму балетного спектакля.

Страдания Гирея – это страдания человека, соприкоснувшегося с другой цивилизацией. Он, полюбив плененную им польку-христианку Марию, отступает от своих восточных привычек, сам того не осознавая. Ему уже не нужна страстная любовь первой жены, которая ради него стала в плену мусульманкой, он считается только с чувствами Марии. Именно она производит в душе Гирея переворот своим смирением и кротостью, и когда он теряет обеих, случается невероятное: его «дикая душа перерождается через высокое чувство любви». [4]

После премьеры в 1934 году «Бахчисарайский фонтан» начали ставить во всех театрах советского государства. Если проанализировать, где именно шел «Бахчисарайский фонтан», то можно увидеть, что помимо ведущих театров, этот балет был в репертуаре и провинциальных театров. Складывается ощущение, что не было театра, в котором бы не попытались поставить «Бахчисарайский фонтан». И по сей день мы можем увидеть данный балет во многих театрах, как в больших, так и в малых.

Ростислав Захаров показал новый способ работы балетных артистов над своими ролями, недаром он долго изучал систему Станиславского. Балетный критик В. Красовская считала, что после «Бахчисарайского фонтана» и «Ромео и Джульетты» в жанре «драмбалета» не было создано ничего равноценного этим произведениям. Спустя 90 лет «Бахчисарайский фонтан» не оставляет равнодушным ни одного зрителя. Красочные польские танцы, музыка Асафьева, тонко переплетающая восточную и славянскую темы между собой, нежные дуэты Вацлава с Марией, эффектные сцены борьбы поляков с татарами – это и есть душа «Бахчисарайского фонтана», которая полюбилась многим. Балет жил, живет и будет жить, как и «Фонтан слёз» в Бахчисарае.

*Мери ЧХАТИШВИЛИ
Фото взяты из архива
журнала «Балет»*

Библиография

1. Б. Асафьев. «О балете»; Изд-во «Музыка»; 1971; с. 219.
2. Галина Уланова. «Поэзия в танце»; «Театр», №6; 1949; с. 93.
3. В.М. Богданов-Березовский, Н.Д. Волков, В.А. Мануйлов. «Бахчисарайский фонтан», 1934.
4. В.Г. Белинский. Полное собрание сочинений, Т-3; Статьи и рецензии 1843–1848; с. 95.

95 лет БАКИНСКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ



В 1929 ГОДУ БЫЛА ОТКРЫТА НОВАЯ СТРАНИЦА В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ АЗЕРБАЙДЖАНА, И ИМЕННО С ЭТОГО ГОДА НАЧИНАЕТ СВОЁ СУЩЕСТВОВАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ, КОТОРОЕ ПОЛОЖИЛО НАЧАЛО ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМУ ОБРАЗОВАНИЮ В СТРАНЕ. ФУНДАМЕНТОМ ШКОЛЫ СТАЛИ СОЛИСТЫ ТЕАТРА, КОТОРЫЕ ПЕРЕДАВАЛИ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ШКОЛЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА И ЗНАКОМИЛИ УЧЕНИКОВ С ТОНКОСТЯМИ ЭТОЙ ПРЕКРАСНОЙ ПРОФЕССИИ. СПУСТЯ НЕСКОЛЬКО ЛЕТ ТЕАТР НАЧАЛ ПОПОЛНЯТЬСЯ МОЛОДЫМИ ВОСПИТАННИКАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА. НЕКОТОРЫЕ ИЗ ВЫПУСКНИКОВ ВПОСЛЕДСТВИИ ОСТАВЯТ ЯРКИЙ СЛЕД В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО БАЛЕТА.

Замечательные премьеры, яркие гастроли, признание публики, – всё это было за прошедшие 95 лет. И вот он, юбилейный год! Каким же он стал для всех причастных к миру балета?

Событий произошло много, особенно если учитывать менталитет восточных людей, которым чужда суета.

Конечно же, это 95-летний юбилей школы, которая ровно 10 лет назад была преобразована из хореографического училища в академию. Так что праздничный выпускной концерт учащихся Бакинской хореографической академии относился сразу к двум юбилейным датам. Кроме того, концерт было решено провести 29 апреля, что априори придало вечеру особый дух, ведь именно в эту дату, в день рождения Жан-Жоржа Новерра, принято отмечать Международный день танца.

Праздник удался на славу. Кроме завсегдаев театра, родителей учащихся и педагогов, руководством академии были приглашены выпускники Бакинского хореографического училища прежних лет, которые добились успеха на профессиональном поприще и давно работают в сфере балетного искусства за пределами Азербайджана.

Среди почётных гостей присутствовали народный артист СССР, художественный руководитель Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь Валентин Елизарьев; советник министра образования Турецкой Республики, профессор Турецкой государственной музыкальной



консерватории Газиантепа Камиле Акгюль; заслуженный артист Азербайджана, президент Фонда развития русского балетного театра, доктор педагогических наук, профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС Виталий Ахундов; заслуженный артист Азербайджана, заслуженный деятель искусств России, художественный руководитель балетной труппы Приморской сцены Мариинского театра Эльдар Алиев; лауреат Государственной премии Правительства РФ, доктор культурологии, профессор Гумет Алиев; профессор факультета Искусств Кыргызско-Турецкого университета «Манас» Кюршад Гюльбаяз; директор Иерусалимской балетной школы Юлия Шагал; заслуженный артист России и Калмыкии, режиссёр-хореограф Рамиль Мехдиев; заслуженный артист Азербайджана, педагог-репетитор Гулам Поладханов и другие почётные гости.

На суд зрителей в исполнении студентов классического и народного направлений БХА были представлены фрагменты из балета Л. Минкуса «Баядерка», а также национальные и современ-

Сверху вниз:

Выпускной концерт Бакинской хореографической академии. Педагоги и учащиеся. Фотограф – Элнур Мухтар

Сцена из балета «Тысяча и одна ночь». Шахерезада – Фатима Халафова, Шахрияр – Илья Манаенков. Фотограф – Андрей Голубев



ЮБИЛЕИ



ЮБИЛЕИ





ные танцы. Дети старались, исполняя разные по стилистике и характеру номера, но сказать, что «в Багдаде всё спокойно» относительно качества исполнения и количества кадров, к сожалению, пока ещё нельзя, тем более что балетным исполнителям всегда есть к чему стремиться.

Одним из событий этого года стал юбилей первого азербайджанского балетного артиста Максуда Мамедова, которому, как и школе, исполнилось 95 лет. Юбилей прошёл в тёплой домашней обстановке. Работники театра, представители руководства и учащиеся академии пришли поздравить юбиляра и пообщаться с живой легендой. Но, безусловно, главным подарком будет восстановление балета «Семь красавиц» на музыку Кара Караева в постановке Максуда Мамедова и Рафиги Ахундовой, которое было анонсировано руководством театра и ожидается в новом театральном сезоне.

Важным событием этого года стало назначение на должность художественного руководителя балетной труппы Азербайджанского Государственного Академического театра оперы и балета заслуженного артиста России Руслана Михайловича Пронина. Он сумел не только вернуть на историческую родину балет Юрия Григоровича «Легенда о любви», тем самым осуществив мечту композитора Арифа Меликова, но и поднять на новый уровень профессионализм балетной труппы, пробудив к ней особый интерес публики.

К успехам можно отнести и долгожданные гастроли труппы, которая с 2014 года не выезжала за рубеж по ряду причин. Но десятилетняя пауза была прервана в июне этого года, когда труппа отправилась на гастроли в Челябинск с балетом «Тысяча

и одна ночь». Основу балета, написанного Фикретом Амировым на либретто братьев Рустама и Максуда Ибрагимбековых, составил сборник сказок «Тысячи и одной ночи». Балет, поставленный Наилей Назировой в 1979 году, произвёл ошеломительный успех, за что на следующий же год был удостоен Государственной премии СССР. Спектакль надолго закрепился в репертуаре Азербайджанского Государственного Академического театра оперы и балета и заслужено является жемчужиной национального балетного искусства.

В исполнении азербайджанской балетной труппы этот спектакль в последний раз демонстрировался в России в 2003 году в Большом театре и был приурочен к 90-летию выдающегося композитора. Спустя 21 год после того выступления азербайджанская труппа вновь предстала перед искушённой российской публикой. Поводом для возвращения послужил XV Международный фестиваль балета имени Екатерины Максимовой, проводимый в Челябинском государственном академическом театре оперы и балета имени М.И. Глинки.

Выступать перед новой публикой всегда волнующе, и очень отрадно, что молодым артистам, которые за свою творческую карьеру впервые оказались на гастролях, удалось испытать эмоции от нового театра и сцены, а главное, от оваций зрителей, которые так тепло принимали наших артистов. Два дня подряд азербайджанская труппа выступала перед полным залом и была вознаграждена зрителями, которые стоя аплодировали всем участникам спектакля.

На заключительном Гала-концерте азербайджанским артистам выпала возможность продемонстрировать фрагменты из балетов «Тысяча и одна ночь» и «Легенда о любви».

К успехам этого года также можно отнести гастроли в Италию, которые состоялись в начале июля при поддержке Фонда Гейдара Алиева и Министерства культуры Азербайджана. На этот раз балетная труппа показала балет Арифа Меликова «Легенда о любви», который на фестивале «Nervi Rozza Music Ballet Festival» в итальянской Генуе был исполнен под открытым небом. Успешный дебют труппы в Италии стал поводом для повторного приглашения, но уже на другую всем известную итальянскую площадку – Arena di Verona, где в следующем сезоне ожидается показ балета «Легенда о любви».

Все эти успехи вселяют надежду на то, что интерес и внимание к балетному искусству будут расти, и поводом для упоминания колоритного азербайджанского балета и его представителей будут не только юбилейные даты.

*Гюльгаси МИРЗОЕВ,
народный артист Азербайджана,
искусствовед
Фотографы – Андрей Голубев,
Юлия Боровикова, Элнур Мухтар*



Сверху вниз:

Сцена из балета «Легенда о любви».

Мехменз Бану – Аян Эйвазова, Ферхад – Илья Манаенков.

Фотограф – Юлия Боровикова

Сцена из выпускного концерта Бакинской

хореографической академии.

Фотограф – Элнур Мухтар

ПОЛЕВОЙ ЦВЕТОК ЯКУТСКОГО БАЛЕТА К 100-ЛЕТИЮ АКСЕНИИ ПОСЕЛЬСКОЙ



В МОРОЗНОМ ТУМАНЕ МИМО ЗАЛЕДЕНЕВШИХ ОКОН ЗАСНЕЖЕННОГО ЯКУТСКА ФАНТАСТИЧЕСКИМ ВИДЕНИЕМ, КАК БОЛЬШАЯ СНЕЖИНКА, ПРОПЛЫВАЛА БАЛЕТНАЯ ПАЧКА В РУКАХ АКСЕНИИ ПОСЕЛЬСКОЙ. ЭТА УДИВИТЕЛЬНАЯ КАРТИНА ПОМНИЛАСЬ МНОГИМ ГОРОЖАНАМ С ДАЛЁКИХ 40-Х ГОДОВ ПРОШЛОГО ВЕКА ТАК ЖЕ, КАК И КОРОЧКА ЛЬДА НА ПОЛУ БАЛЕТНОГО ЗАЛА И ГУСТОЙ ПАР ОТ РАЗГОРЯЧЁННЫХ ТЕЛ ПЕРВЫХ ЭНТУЗИАСТОВ ЯКУТСКОГО БАЛЕТА НА ЗЕМЛЕ ВЕЧНОЙ МЕРЗЛОТЫ...

Красивая, всегда жизнерадостная и смешливая, острая на язычок и очень быстрая, Ксения была всеобщей любимицей. На всех фотографиях она неизменно весёлая, улыбчивая, счастливая своей молодостью, успехом и красотой. Природа наделила её ярким огнём индивидуальности, который зажигал каждого, кто был рядом. Плотного телосложения, но с длинными ногами и большим шагом, она выделялась среди сверстниц, обучавшихся классическому танцу у приглашённых русских специалистов С.В. Владимиров-Климова и И.А. Каренина в открывшемся Якутском Музыкально-вокальном коллективе в 1940 году. «Мы тогда только начали учиться, и вдруг война. До сих пор ума не приложу, как мы пережили тогда годы голода и холода. Нигде невозможно было отогреться, не было дров, в студии холод, дома и того хуже...», – писал о совместных годах учёбы её однокурсник И.Д. Христофоров.

После окончания учёбы в 1944 году республика направила перспективную выпускницу на стажировку в Московское хореографическое училище при Большом театре перед созданием первого якутского балета «Полевой цветок» по народной сказке. От моей первой телепередачи с А. Посельской, посвящённой 30-летию балета, сохранились два рукописных листа с воспоминаниями об этом самом счастливом периоде её драматичной судьбы.

«...Мне было тогда 19 лет. Еще шла война, мне часто приходилось видеть пленных немцев. Я училась в училище у Н.И. Тарасова и Н.Т. Обьедковой и свободно ходила на все репетиции и спектакли Большого театра, где в то время работали Р. Захаров, Г. Уланова, С. Головкина. В Москве я встречалась с композиторами М. Жирковым и Г. Литинским, они в это время писали музыку к будущему балету и приглашали меня на прослушивание, спрашивали, нравится ли музыка, так как знали, что я должна танцевать в этом балете...

Когда я вернулась домой в Якутск, началась работа над постановкой. Балетмейстер С.В. Владимиров-Климов уже долгое время работал в Якутске, изучал фольклор, и, несмотря на слабое здоровье, был жизнерадостным человеком, заряжал нас своим энтузиазмом. Мы в шутку называли его Тойон-Мурун (Господин Нос), но он никогда не обижался. Мы все в то время переживали большие трудности: театр не обеспечивали полной дотацией, артисты в основном были самодеятель-



Аксения Посельская в сцене из балета «Полевой цветок»

ные. На костюмы не было даже тканей, шили их сами из марли, красили чернилами, марганцовкой, зелёной, украшения вырезали из американских консервных банок. Мы не знали грима и пудры, а балетные туфли для твердости замачивали в сахаре, который был дефицитом в то время. Работали много, весь день находились в театре, домой идти было далеко, тогда только один автобус ходил по городу. Очень волновались за наш будущий спектакль, ждали этого почти год...

...Перед своим появлением на сцене я должна была долго сидеть, согнувшись в цветке, ноги и руки при этом затекали. Когда этот цветок раскрывался, я выходила танцевать свою первую вариацию. Красота музыки вдохновляла меня и я забывала обо всех неудобствах, хотелось танцевать и танцевать...»

И она танцевала так, что многие зрители вспоминали об этом с благодарным восхищением и по прошествии многих десятилетий. Аксения Посельская – как и её партнёр Иннокентий Христофоров – после премьеры балета в июне 1947 года, прошедшей с ошеломительным успехом в юбилейные дни 25-летия Автономии Якутской республики, воспринимались современниками национальными героями. Образы Девушки-Цветка (Сир Симэгэ) и охотника Бэргэна, созданные этим дуэтом, открыли якутянам чудо балетного искусства. Балетный жанр покорила сердца северян и навсегда прописался на суровой якутской земле, став этапным событием в истории профессиональной музыкальной культуры республики. В классические дуэты, адажио, вариации главных героев гармонично вплетались традиционная пластика и элементы якутского танца. Зрители впервые увидели танец Ксении «на кончиках пальцев»: обводки в аттитюде, пируэты, сложные поддержки, – вся эта невиданная красота удивляла и восхищала якутян! Талантливо созданные образы вдохновили известного скульптора П.И. Добрынина на создание двух композиций «Полевой Цветок и Бэргэн» в майолике.

Знаковая личность своего времени, первая якутская балерина во многом обязана дружеской помощи И.Д. Христофорова: «По возвращении из Москвы она не имела жилья и решила уехать в село, с нею были дочь Наташа, мать, сестра и брат. Так бы и оставила свою профессию, и чтобы удержать её, я пригласил их жить в свою однокомнатную квартиру. Так прожили целый год в тесноте, да не в обиде... Так началась её творческая деятельность, и началась она с балета „Полевой Цветок“. Мы тогда прекрасно понимали, что будущее хореографического отделения зависит от успеха этого балета, и мы этого добились».

Вот воспоминание младшего коллеги и партнёра Лаврентия Мекюрдянова, народного артиста Якутии: «Для нас, тогда еще учеников театра-студии, Ксения Васильевна была настоящей балериной. Я впервые увидел её после приезда из Москвы. Чувствовалось, она многому научилась, многое видела. Она исполняла все самые сложные движения, хорошо вертелась, прыгала, была сильной партнёршей и актёрски очень выразительной. Худенькая, стройная, но с крепкими ногами, она удивляла нас работоспособностью. Глядя на неё, мы подтягивались, она являлась для нас маяком».

Следующей партией для Посельской стала Мария в первом русском классическом балете на якутской сцене – «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева, поставленном С.В. Владимировым-Климовым в мае 1948 года. В горячем желании глубже постичь образ Марии, Ксения репетировала и произносила вслух текст пушкинской поэмы, сопровождая его движением, взглядом, позой... Её упорный труд вознаграждался исчерпывающей похвалой современников: «И у саха, оказывается, есть своя Уланова!»

К сожалению, с последовавшей окончательной ликвидацией Музыкального театра-студии, деятельность труппы ограничилась только концертами. Из концертных номеров той поры Аксения особенно любила грузинскую «Лезгинку» и «Украинский», поставленные для неё И. Христофоровым. Ей очень нравилось и преподавать. В Республиканской детской музыкальной школе среди множества детей, желающих обучаться, она выбрала будущую народную артистку России и Якутии Евдокию Степанову, позднее писавшую: «„Полевой цветок“ и „Бахчисарайский фонтан“ – это балеты, которые запомнились мне на всю жизнь и, в первую очередь, благодаря образам, созданным Ксенией Васильевной... Я искренне благодарна нашей первой балерине, которая встала на пальцы крепко-накрепко и навсегда оставила нам наш балет...»

Аксения Посельская была для современников олицетворением своей героини – Полевого Цветка, пробудившихся природных творческих сил и обновления после военного лихолетья. Но – по ложному и тяжкому обвинению – первый Цветок был смят жестокими перипетиями эпохи и немилосердной судьбой. Почти на два года Ксения Васильевна попала в заключение из-за трагической гибели любимого человека, отца дочери Наташи, занимавшего видный пост в правительстве. Выдержав все пытки и издевательства, она не сломилась и за отсутствием доказательств была освобождена. А ещё через два года зрители со слезами аплодировали её трагическому «Танцу Никии со змеей». Все эти мучительные годы Ксения жила



Аксения Посельская на уроке классического танца



Наталья Посельская и
Геннадий Баишев в балете
«Шопениана»

мечтой вернуться на сцену и вернулась, чтобы доказать всем: «Я – балерина!» Можно представить, как она танцевала, танец был созвучен её несправедливо исковерканной судьбе...

Чувствуя склонность к педагогике, Ксения добивается творческой стажировки в Москве и после переходит в театре на должность педагога-репетитора, ставит танцы в музыкальных и драматических спектаклях.

В 1966 году она открывает новую главу своей жизни и создаёт хореографическое отделение в Культурно-просветительском училище, приступает к разработке якутского народного танца, которому посвящает весь свой талант до последнего дня жизни. За годы педагогической деятельности она воспитала поколения талантливых балетмейстеров, педагогов, исследователей народного танца, руководителей известных танцевальных коллективов. Благодаря её созидательному труду и неоценимому вкладу в развитие хореографии сегодня танцует вся Якутия!

Известно, что Аксения Васильевна – родоначальник балетной династии, словно всё, что не суждено было дотанцевать ей, судьба компенсировала в потомках. Дочь, Наталья Семёновна Посельская, солистка балета, создатель и первый директор, художественный руководитель Якутской балетной

школы, известный педагог. Наталья Семёновна многое сделала для воздаяния должного признания и увековечения памяти матери: опубликован сборник воспоминаний, учреждён конкурс хореографов, имя балерины присвоено Якутской балетной школе. Ныне в названии школы воедино слиты мать и дочь Посельские. Сегодня в шедеврах Ю.Н. Григоровича, поставленных в театре по инициативе Натальи Семёновны, танцуют уже правнуки Аксении Васильевны – Аркадий Посельский и лауреат конкурсов Алисия Пак. Переступила порог балетной школы и праправнучка Наташа.

Многое из того, о чём когда-то только мечталось Аксении Посельской, свершила её дочь; процесс идёт и далее, но идёт – благодаря тем первым, кто, выдержав все испытания эпохи и судьбы, жуткие условия в экстремальном климате, имел мужество прорасти и сохранить «экзотичный цветок» классического балета на земле вечной мерзлоты.

*Лира ГАБЫШЕВА,
заслуженный деятель искусств Республики Саха (Якутия),
лауреат приза «Душа танца» в номинации «Пресс-лидер»
Фото предоставлены Якутской балетной школой (колледжем)
имени Аксении и Натальи Посельских*



Елена и Аркадий Посельские в балете «Шопениана»



Правнучка Аксении Посельской – Алисия Пак. Вариация из балета «Лауренсия»



КРУГЛАЯ ДАТА КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ АКАДЕМИИ ВАГАНОВОЙ

28 ОКТЯБРЯ 2024 ГОДА КАФЕДРА БАЛЕТОВЕДЕНИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА А. Я. ВАГАНОВОЙ ТОРЖЕСТВЕННО ОТПРАЗДНОВАЛА СВОЙ ПЕРВЫЙ КРУПНЫЙ ЮБИЛЕЙ. ДЕСЯТЬ ЛЕТ НАЗАД ПО ИНИЦИАТИВЕ РЕКТОРА Н. М. ЦИСКАРИДЗЕ КАФЕДРА ВОЗОБНОВИЛА СВОЮ РАБОТУ. У ИСТОКОВ ЖЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕНТРА БАЛЕТОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА НАЗАД СТОЯЛИ ВЫДАЮЩИЕСЯ БАЛЕТНЫЕ СПЕЦИАЛИСТЫ – В. М. КРАСОВСКАЯ, М. А. ИЛЬИЧЕВА, Г. Г. АЛЬБЕРТ, Т. Е. КУЗОВЛЕВА, Б. А. ИЛЛАРИОНОВ, Л. И. АБЫЗОВА, Н. Н. ЗОЗУЛИНА. В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ КАФЕДРА ЯВЛЯЕТСЯ ЕДИНСТВЕННОЙ В РОССИИ, КОТОРАЯ ВЫПУСКАЕТ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО НАПРАВЛЕНИЯМ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И БАЛЕТНАЯ КРИТИКА» И «МЕНЕДЖМЕНТ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» (БАКАЛАВРИАТ); «ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» И «ПРОДЮСИРОВАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» (МАГИСТРАТУРА).

Приглашенных на празднование гостей-балетоведов из Москвы и Екатеринбурга, педагогов, выпускников и студентов кафедры ждала насыщенная программа, расписанная буквально по часам. Утро началось в Некрополе на Литераторских мостках Волковского кладбища, где были возложены цветы к могилам А. Л. Волинского, А. А. Гвоздева и Л. Д. Блок, внесших значительный вклад в формирование балетоведческой науки и заложивших основы профессиональной балетной критики. К сожалению, было очень грустно видеть затерянное надгробие Волинского, никак не помеченное, с почти истершейся фамилией. Только уникальный знаток этого акрополя, преподаватель кафедры балетоведения Т. Н. Горина смогла отыскать и подвести группу к этой небольшой, буднично лежащей на земле замшелой мраморной плите. Последующий путь к местам упокоения других великих деятелей хореографии проходил рядом с памятниками А. Я. Вагановой, Ф. В. Лопухова, К. М. Сергеева, Н. М. Дудинской, И. Д. Бельского и А. Я. Шелест. По ходу состоявшейся затем автобусной экскурсии по балетным местам Петербурга Т. Н. Горина увлекательно рассказала об адресах различных артистов, балетмейстеров, историков и теоретиков балета.

В самой Академии также прошел ряд мероприятий, среди которых главное место занял балетоведческий семинар. Слово было предоставлено главному научному сотруднику Российского института искусствознания, доктору искусствоведения Л. М. Стариковой (Москва), выступившей с докладом «Методика документального исследования истории балетного театра в России XVIII века». О «Балетоведении и балетной критике на современном этапе» рассказал кандидат искусствоведения О. А. Петров (Екатеринбург).

В конце семинара прошла презентация изданий кафедры балетоведения за десять лет. Количество трудов, составивших бесценный вклад сотрудников кафедры, поражает! В их число вошли учебные пособия по истории как отечественного,



Л. М. Старикова (Москва) – доктор искусствоведения.
Выступает с докладом.

так и зарубежного хореографического искусства, словарь балетных терминов, монографии, посвященные М. И. Петипа, И. Д. Бельскому, Дж. Ноймайеру, хроника петербургского балета в шести томах, летопись блокадных лет, литературное наследие С. Н. Худекова в трех книгах, вся балетная критика А. Л. Волинского в семи сборниках и восемь выпусков Альманахов студенческих работ.

Завершился вечер во Дворце искусств на Невском проспекте (СТД), где в честь юбилея был дан концерт «Исторические эпохи в хореографии». Через призму танца зрителям удалось окунуться в ретроспективу многовековой истории культуры. Открылся концерт подарком немецкого хореографа Дж. Ноймайера, узнавшего о юбилее от известного исследователя его творчества и заведующей кафедрой балетоведения Н. Н. Зозулиной и давшего разрешение на исполнение своей миниатюры «Павлова и Чекетти». В ролях ученицы и педагога выступили первые солисты Мариинского театра М. Ильюшкина и Э. Капитен. Растворяясь в музыке скрипичного *Andante sostenuto* Чайковского, артисты приобщили зал к таинствам балетного искусства – от экзерсиса «у станка» до образов классических шедевров «на середине». А непосредственно тема истории в балете началась с «сотворения мира»: выпускник Академии 2000-х годов, хореограф Башкирского театра оперы и балета Р. Абушахманов вместе с солистами театра А. Алексеевой и А. Брынцевым разыграл ветхозаветный сюжет об Адаме и Еве, юмористически передав испуг грешников, только что вкушивших запретный плод. Дуэт из спектакля «Барокко» главного балетмейстера Чувашского театра оперы и балета Д. Салимбаева в исполнении А. Серегиной и А. Рюмина продемонстрировал противоречивость чувств героев: их страстность, смешанную с холодностью. Родом из эпохи рококо был герой знаменитой миниатюры Л. Якобсона «Вестрис». Солоист Театра балета имени Якобсона Д. Соболев талантливо примерил на себя роли-

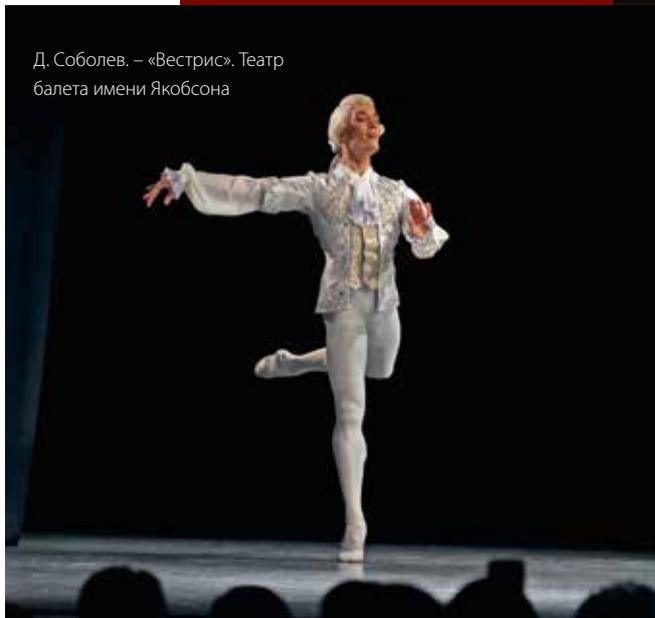
М. Ильюшкина и Э. Капитен «Павлова и Чекетти»
Мариинский театр



А. Алексеева и А. Брынцев –
«Адам и Ева». Башкирский
театр оперы и балета



Д. Соболев. – «Вестрис». Театр
балета имени Якобсона



«Па де катр». Театр балета имени
Якобсона



маски «бога танца» XVIII века. Следом в адажио из «Pas de quatre» Якобсона воплотилась красота эпохи балетного романтизма, напомнив в сплетениях четырех танцовщиц о именах-легендах: Тальони, Гризи, Гран и Черитто. В свою очередь, символом серебряного века с его декадентскими настроениями и эстетством стал «Умиравший лебедь» М. Фокина, представленный М. Ильюшкиной в редкой редакции Н. Долгушина. Задорной и ликующей нотой закончила концерт вариация Китри в исполнении солистки Мариинского театра М. Булановой.

Между номерами артистов состоялось несколько включений фильма об истории кафедры и нынешней ее жизни, наполненной образовательным процессом, научными конференциями и издательской деятельностью. Особую находку видеоряда составили редкие кадры, зафиксировавшие заведующую кафедрой в 1990-е годы – доктора искусствоведения В. М. Красовскую.

Вечер в СТД украсили поздравительные речи В. И. Уральской (журнал «Балет»), А. М. Полубенцева (Консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова), А. Г. Гай (Театральная библиотека), Р. С. Садыковой (Театральный музей) и Т. Е. Кузовлевой (РГИСИ). Кафедре пожелали дальнейшего процветания и плодотворной работы!

*Полина КОНДРАТОВА
аспирантка каф. балетоведения.
Фото А. Лушпы*



КАВКАЗСКАЯ ПОВЕСТЬ НА ЯЗЫКЕ ХОРЕОГРАФИИ

В РАМКАХ ПРОШЕДШИХ В МОСКВЕ ДНЕЙ КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ СЕВЕРНАЯ ОСЕТИЯ-АЛАНИЯ ФИЛИАЛ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА В РСО-А ПРЕДСТАВИЛ НА НОВОЙ СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА НОВИНКУ СВОЕГО РЕПЕРТУАРА – БАЛЕТ «ФАТИМА» ЖАННЫ ПЛИЕВОЙ ПО МОТИВАМ ОДНОИМЁННОЙ ПОЭМЫ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ОСЕТИНСКОГО ПОЭТА И ПРОСВЕТИТЕЛЯ КОСТА ХЕТАГУРОВА.

Написанная в конце XIX века (первая публикация – 1889 г., вторая редакция – 1895 г.) и признанная шедевром осетинской литературы, поэма «Фатима», имеющая авторский подзаголовок «Кавказская повесть», по сей день вдохновляет деятелей искусства. Трагическая история девушки-горянки была рассказана на языке кинематографа и драматического театра. Настала очередь хореографического воплощения.

Путь «Фатимы» на балетную сцену был долгим и непростым, ведь с момента создания музыки и либретто до премьеры спектакля прошло 37 лет. Заметим, что музыка балета, написанная Жанной Плиевой в 1985-86 годах, никогда не исполнялась вживую.

Активная работа над постановкой началась в 2021 году по инициативе художественного руководителя Мариинского театра Валерия Гергиева. Дирижёр-постановщик Георгий Албегов подготовил оркестровую партитуру. Затем была осуществлена техническая запись музыкального материала в исполнении симфонического оркестра Мариинского театра, что дало возможность артистам балета репетировать под объёмное оркестровое звучание. Хореографом-постановщиком выступил главный балетмейстер филиала Мариинского театра в РСО-А Валерий Суанов. Режиссёром балета стал художественный руководитель Юго-Осетинского государственного драматического театра имени К.Л. Хетагурова Тамерлан Дзудцов.

Премьера состоялась в ноябре 2023 года во Владикавказе и была посвящена памяти композитора Жанны Плиевой, которой не стало 22 января 2023 года. Ещё на этапе создания спектакля Валерий Гергиев планировал показы в Цхинвале, Москве и Санкт-Петербурге.

Московская премьера балета была приурочена к 165-летию со дня рождения Коста Хетагурова. Спектакль прошёл в сопровождении объединённого симфонического оркестра Большого и Мариинского театров под руководством дирижёра-постановщика Георгия Албегова.

Музыка Плиевой непростая и вряд ли раскроется перед зрителем при первом знакомстве. В ней национальные мотивы сочетаются с классическими приёмами и композиторскими находками XX века. Временами мелодия выступает неназойливым аккомпанементом сценического действия, в то время как в других сценах забирает себе главенствующую роль.

Либретто балета было написано в середине 1980-х годов Анатолием Азаревичем, в то время главным режиссёром Юго-Осетинского государственного драматического театра. Друг и единомышленник Жанны Плиевой, Азаревич работал в тесном контакте с композитором, что обеспечило спектаклю музыкальное и драматургическое единство.

Помимо литературного первоисточника, несомненное влияние на авторов балета оказал фильм «Фатима» 1958 года (режиссёр – Владимир Валиев (Валишвили), сценарист – Семён Долидзе), в котором некоторые детали поэмы были изменены. Так, вслед за кинолентой действие балета перенесено

в осетинский аул, в то время как у Хетагурова герои были черкесами.

Влиянием фильма можно объяснить и появление в балете осетинского национального танца симд. Но постановщики не стали полностью копировать сюжет киноверсии, предложив зрителю свою трактовку.

Фабула поэмы в балете сохранена. Князь Наиб (Казбек Шанаев) удочеряет осиротевшую девочку Фатиму.

Проходят годы. Фатима (Виолетта Магомедханова) и сын Наиба Джамбулат (Азамат Малиев) влюблены друг в друга. Но юный горец отправляется на войну и пропадает, пять лет о его судьбе нет вестей. Фатима продолжает ждать возлюбленного, отказывая всем сватающимся к ней. Когда же Наиб убеждает героиню поступить согласно обычаю и выбрать себе жениха, Фатима выбирает княжеского холопа Ибрагима (Давид Бетеев), давно испытывающего к ней чувства. Спустя время из плена возвращается Джамбулат и узнаёт от пастухов о смерти отца и замужестве Фатимы. Он безуспешно требует от неё оставить Ибрагима и, не в силах примириться с судьбой, предательски убивает последнего, а несчастная Фатима теряет рассудок.

Однако балетная версия «Фатимы» более аллегорична. Джамбулат отправляется на войну, но вместо реальных врагов ему противостоит Злой Рок (Заира Ватаева). Будучи поработён силами тьмы, Джамбулат приносит Рок в семью Фатимы.

Введение в спектакль партии Злого Рока и его свиты в исполнении женского кордебалета – одна из оригинальных находок авторов балета. Как отмечал дирижёр Георгий Албегов, тема злых сил берёт начало в музыке – таково было видение Жанны Плиевой.

Визуальное воплощение в балете получает и автор поэмы – Коста Хетагуров (Тамерлан Тайсаев). На протяжении всего спектакля герой появляется на сцене в разных образах – старика, пастуха, а в конце именно он уведёт с собой маленького





сына Фатимы и Ибрагима в светлое будущее. Отметим, что в поэме ребёнка забирает русский инженер «для науки» – деталь, заключающая в себе исторический контекст строительства в регионе Военно-Грузинской дороги. Коста в финале балета – также своего рода инженер, призванный восстановить разрушенное Роком.

Языком символов и аллегорий говорит со зрителем и сценография спектакля работы главного художника филиала Давида Найфонова. Если одни из них очевидны, как рог изобилия над домом Наиба, то другие требуют погружения в контекст национальной осетинской культуры. Такова, например, надочажная цепь – символ семейного благополучия и верности клятве. Её разрыв предваряет трагическую развязку балета, а восстановление в финале – надежду на лучшее будущее.

Декорации спектакля строгие и лаконичные – суровый горный пейзаж, каменные статуи, вззирающие на героев, минимум мелких деталей и реквизита, из-за чего сцена временами казалась пустоватой.

Исполнители были одеты в традиционные кавказские костюмы, что придавало действию национальный колорит. Нужно заметить, что присутствие на сцене танцовщиков в бурках и черкесах не повредило хореографии, основанной на стилизации народных танцевальных движений. Характерные позы, танец на носках, переходы с колена на колено, и, конечно, торжественный симд, – все эти компоненты национальной

хореографической культуры были достойно представлены.

Спектакль не порывает связей и с традициями классического балета. Партия Фатимы в значительной степени построена на лексике классического танца. Правда, при этом постановщики отказались от пуантов, которых в балете вовсе нет. В дуэтах Фатимы с Джамбулатом и Ибрагимом были использованы воздушные поддержки из богатого арсенала дуэтно-классического танца. Помимо этого, одна из заключительных сцен, в которой Фатима теряет рассудок, является очевидным оммажем знаменитой сцене сумасшествия Жизели.

Говоря о хореографии, вновь хочется отметить символизм спектакля. На протяжении всего действия отчётливо просматривается мотив круга, который присутствует и в рисунке национальных танцев, и в монологах Фатимы – в повторяющихся пируэтах и турах в позе арабеск. Круг в культуре Осетии символизирует Бога. Покорность героини перед силой обычаев во многом исходит от принятия факта, что всё в жизни свершается по воле Божьей, как о том говорится в поэме: «Жизнь наша изменилась много:/Кто недоволен, а кто рад, – /Судить грешно, – ведь всё от Бога...» В данном контексте непокорность Джамбулата, его одержимость Фатимой и убежденность в собственной правоте являются вызовом естественному ходу вещей, что закономерно приводит к трагедии.

Также круг – это универсальный символ цельности, завершенности, повторяемости. Балет начинается с пролога, в котором князь Наиб удочеряет девочку Фатиму, а завершается тем, что Коста забирает с собой – по сути, усыновляет – ребёнка Фатимы. История повторяется, но с надеждой на лучший исход в будущем.

Во взаимоотношениях героев хореограф Валерий Суанов сделал сознательный акцент на эмоциональную сдержанность. Действительно, конфликты на сцене выражались без нарочитой экспрессии, а жизненные перипетии герои принимали с полной покорностью судьбе. В меньшей степени последнее касается Джамбулата, в образе которого ярко просматривался горячий темперамент горца.

Прима-балерина Виолетта Магомедханова была органична в партии Фатимы, сумев донести до зрителя трагедию своей героини. Также хочется отметить энергичного и техничного Азамата Алиева, исполнителя партии Джамбулата.

Московская публика тепло принимала артистов. Отраднo, что филиал Мариинского театра в Республике Северная Осетия-Алания приобрёл в свой репертуар самобытный спектакль, отражающий национальный дух и культуру Осетии.

Святослав РАДЧЕНКО
Фото предоставлены филиалом
Мариинского театра в РС-ОА

Сверху вниз и слева направо:

Сцена из балета «Фатима»

Джамбулат – Азамат Алиев

Фатима – Виолетта Магомедханова, Джамбулат – Азамат Алиев





ГАСТРОЛИ



ГАСТРОЛИ



«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В БРАЗИЛИИ 2024

СНИСКАВШИЙ МИРОВУЮ СЛАВУ СПЕКТАКЛЬ «АННА КАРЕНИНА» В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ ЛЕГЕНДЫ МИРОВОГО БАЛЕТА ХОРЕОГРАФА БОРИСА ЭЙФМАНА ПОКОРИЛ БРАЗИЛИЮ.



Шесть показов состоялись при поддержке Министерства культуры Российской Федерации в двух крупнейших городах страны – Сан-Паулу на сцене Teatro Bradesco и Рио-де-Жанейро в Cidade das Artes, самом большом современном концертном зале Южной Америки. Спектакли посетили представители местных властей, дипломатического корпуса и, конечно, танцевального сообщества. На одном из показов присутствовала знаменитый бразильский импресарио Мириам Дуэльсберг (Miriam Dauelsberg). Именно она впервые привезла в Бразилию Театр балета Бориса Эйфмана – 27 лет назад.

Мириам Дуэльсберг:

«То, что русские артисты показали на сцене, – это нечто совершенно особенное. Они подарили нам всем невероятный, невиданный накал эмоций».

Драматургия и эстетика спектакля Бориса Эйфмана, необыкновенная одаренность танцовщиков и их интерпретация своих ролей – стали откровением для бразильской публики. Эмоциональность спектакля передалась в зрительный зал, захватив присутствовавших. Недаром Борис Эйфман подчеркивает: его балет – не о минувшей эпохе, а о сегодняшнем дне.

«Русские сезоны» в Бразилии 2024 открылись в июне в Рио-де-Жанейро на сцене Муниципального театра Рио-де-Жанейро (Teatro Municipal do Rio de Janeiro) в присутствии министра культуры России Ольги Любимовой. С момента начала проекта в Бразилии состоялись уникальные культурные мероприятия, в том числе – концерты всемирно известного баса Ильдара Абдразакова и лауреатов Международного Конкурса им. П. И. Чайковского, выступления Русского народного ансамбля «Россия» им. Людмилы Зыкиной, спектакли Театра кукол им. Сергея Образцова и выпускников Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, мастер-классы народного артиста России, ректора Академии Николая Цискаридзе, лекции, выставки.

Тематика и формат «Русских сезонов» разнообразны: от концертов классической музыки и театральных постановок до фестивалей кинематографистов, художественных выставок, просветительских проектов, лекций и мастер-классов. Всего за время существования «Русские сезоны» посетили более 13 миллионов зрителей. Проект «Русские сезоны» в Бразилии продолжится до конца года. В декабре в Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу выступит «Московский джазовый оркестр» – биг-бэнд под управлением народного артиста России, саксофониста Игоря Бутмана.

Фото Алисы Аслановой







ОТ МИФА К РЕАЛЬНОСТИ



Сцена из спектакля «Вертикаль». Дева – Любовь Землянская, Юноша – Дагба-Доржо Гармаев. Фотограф – В. Голубев

В 2024 ГОДУ ФЕСТИВАЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ «ВИДЕТЬ МУЗЫКУ» ПРЕДСТАВИЛ НЕСКОЛЬКО ОФФ-ПРОГРАММ, ОДНА ИЗ КОТОРЫХ БЫЛА ПОСВЯЩЕНА 200-ЛЕТИЮ АЛЕКСАНДРА ОСТРОВСКОГО. «СНЕГУРОЧКА: МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ» – ПРОЕКТ, ИНИЦИАТОРОМ КОТОРОГО ВЫСТУПИЛА ИРИНА ЧЕРНОМУРОВА, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И ПРОДЮСЕР МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА DANSEINVERSION. ИМЕННО НА БАЗЕ DANSEINVERSION В 2021 ГОДУ БЫЛА ОРГАНИЗОВАНА ЛАБОРАТОРИЯ «ТЕЛО В ГЛАВНОЙ РОЛИ» ДЛЯ МОЛОДЫХ ХОРЕОГРАФОВ СО ВСЕЙ СТРАНЫ. ИТОГОМ ЛАБОРАТОРИИ ПОСЛУЖИЛИ 6 ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТОВ, АВТОРЫ КОТОРЫХ ЗАЩИТИЛИ СВОИ ТВОРЧЕСКИЕ ЗАЯВКИ ПО МОТИВАМ ПЬЕСЫ ОСТРОВСКОГО «СНЕГУРОЧКА» В 2023 ГОДУ НА ФЕСТИВАЛЕ «ТАНЦСОЮЗ». ПРЕМЬЕРЫ СПЕКТАКЛЕЙ СОСТОЯЛИСЬ В АПРЕЛЕ-МАРТЕ 2024 ГОДА В КРАСНОЯРСКЕ, УФЕ, КАЛУГЕ И ПЕТРОЗАВОДСКЕ. В ДЕТСКО-ЮНОШЕСКУЮ ПРОГРАММУ ФЕСТИВАЛЯ «ВИДЕТЬ МУЗЫКУ» ВОШЛИ 4 СПЕКТАКЛЯ.

«Сажень» Марии Ряполовой и «Триггер» Павла Рябова были показаны на сцене МАМТ имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

«Сажень» – ода женщине, её началу и красоте, её сложному, хрупкому миру, духовному и физическому. Женщина, она же Снегурочка, является уникальным творением самой Природы – непредсказуемой движущей силы, чьи законы не подвластны человеку. Природа нежна и дружелюбна по отношению к героям – в мягких, пластичных движениях исполнителей, она же безудержно сильна, беспощадна и даже жестока – в резких и рваных лексических связках кордебалета. Противоречивость в проявлениях окружающего мира подчеркивает саунд и медиа дизайн за авторством Константина Чистякова. Его музыка при всей эмоциональности и глубине идет на вызов пространству классического театра, воздействуя на зрителя пограничными громкостями, заигрывая с электронными направлениями. Абстрактная инсталляция в виде тонкой материи мерцает в связке с музыкой. Воздействуя в первую очередь цветом, она не пытается иллюстрировать сюжет спектакля, но создает настроение. Наличие мелко семенящего шага артистов, преодолевающих пространство через затейливые рисунки в разных уровнях движения –

обращение хореографа к танцевальному фольклору, обрядовым традициям наших предков и своего рода оммаж пьесе Островского, в основе которой лежат народные сказки, песни и предания.

В своей работе Мария Ряполова формирует принцип трёх касаний, относительно которого развивается действие спектакля. Первое касание – встреча Снегурочки и отца Мороза, второе – объятие Снегурочки с Лелем, и третье – знакомство с Мизгирем. Все три сцены представлены в виде дуэтов разной продолжительности, практически не отличающихся друг от друга с точки зрения эмоциональной наполненности артистов, выразительности хореографического текста. Главной идейной основой картин с «касаниями» являются размышления хореографа об уязвимости женщины, о том, как небрежное, безответственное, порой грубое отношение может надломить и даже погубить её. Достаточно всего трёх неосторожных «касаний», и Снегурочка совершает прыжок с горы.

Артисты балетной труппы Башкирского государственного академического театра оперы и балета в целом уверенно справились с пластическими задачами, поставленными хореографом. Однако общая эмоциональная наполненность спектакля ушла на второй план. Сложно сказать, что именно послужило тому причиной. Избыточная сценография или усложненность костюмов, отсутствие четких сюжетно-ролевых задач для артистов или превалирующая выразительность музыки над лексикой, – всё это лишило спектакль объема, воздуха для поиска смыслов и развития линий героев. Вопрос о том, подходит ли «Сажень» для просмотра и понимания детской публикой, также остается открытым.

«Триггер» Павла Рябова – спектакль, решенный в эстетике конструктивизма 1920-х годов, что выражается и в колоритной сценографии, и в затейливых костюмах художников Альоны Пикаловой и Аллы Николаевой. Спектакль-гротеск, спектакль-шутка с понятными героями в лице жителей города «Конструктора»: их главы – Берендея, в алой мантии из жесткого каркаса, вооруженного рупором; свободного художника Леля со своим белоснежным шаром; Мизгирия – в наряде, собранном из множества жестких пластин и шурупов; его невесты Купавы в красных пуантах и белой регилиновой юбке.

Привычный порядок и ход событий нарушает триггер – появление диковатой Снегурочки-аборигенки, спустившейся по канату в город. Гуттаперчевая, пластически свободная гостья в исполнении талантливой Адели Филипповой – совершенная противоположность местным жителям. Её движения естественны и широки, на ней полупрозрачная короткая туника, волосы заплетены в косы, её стопы и кисти обнажены, тогда как жители-марионетки скованы в движениях строгими костюмами-конструкциями с рукавицами и жесткой обувью. Снегурочка не подчиняется общему строю, не поддается ритму города, она другая – абсолютно свободная, естественная, независимая. Она привлекает к себе внимание всех героев спектакля, желающих изучить и понять её, познакомиться поближе. Так случаются три дуэта Снегурочки с главными действующими

лицами спектакля. Кульминационным становится дуэт с Мизгирем. Очарованный дикаркой, он находит с ней общий ритм и сбрасывает свою «броню» в виде щитов, его пластика становится естественной, теперь он похож на неё больше, чем на жителей города. Он тоже свободен, тоже независим! Но Снегурочка внезапно исчезает. Мизгирь остается наедине с самим собой, ни на кого не похожий в этом городе, теперь совершенно пустом для него.

Гротескный и сатиричный «Триггер» затрагивает ряд вопросов, актуальных для человека в любом возрасте, но в юношеском и подростковом особенно. Кто я? Куда иду? Чего хочу? Что правильно, а что нет? Что есть истина? Почему я не такой, как все? Это спектакль о познании себя, об одиночестве, о слабости и силе физической и духовной, о дружбе и предательстве – обо всем, что неразрывно связано с процессом взросления человека, его самоутверждением и взаимоотношением с обществом.

Партитура Ольги Шайдуллиной в исполнении симфонического оркестра Башкирского театра оперы и балета придала происходящему на сцене сказочную атмосферу, подчеркивая настроение каждой картины спектакля.

Ансамбль импровизирующих музыкантов вдохновенно сопровождал танец главных персонажей. Бас Мизгирия в связке с угловатой лексикой послужили метафорой к процессу игры ребенка с его любимыми куклами, солдатиками и другими игрушками, которые он переставляет с места на место. К слову, соло одинокого, отвергнутого Мизгирия отличилось наличием боли в голосе и тяжести в лексике. Телесная импровизация и непредсказуемость Снегурочки также были подчеркнуты неразборными голосовыми переборами сопрано Ольги Латыповой. Благодаря этим решениям зритель намного охотнее проникается к героям, сопереживает им. Персонажи выражают свои эмоции не только телесно, мы слышим их внутренние голоса, эмоции и настроение. Этот принцип, как ничто другое, соответствует названию Фестиваля – «Видеть музыку»!

Программу проекта продолжили «Вертикаль» Виктории Арча и «А что потом?» Александры Сафроновой.

Виктория Арча – один из самых востребованных и плодотворных представителей молодого поколения хореографов нашей страны. Её работы регулярно отмечаются наградами и входят в состав гостевых программ знаковых фестивалей современного танца.

Сцена из спектакля «Сажень»



Спектакль «Вертикаль», созданный Викторией совместно с Музыкальным театром Карелии, является неким проводником между зрителем и авторами для осмысления ряда вопросов человеческого бытия. Как среди рутины и повседневности распознать момент счастья, любви, красоты? Как удержать его, сохранить, не испугавшись ответственности? Как уберечь свою природу и естество в бесконечном потоке времени?

Действие спектакля происходит вне времени и места, реальность это или вымысел – не имеет значения, ведь спектакль поднимает темы, актуальные во все времена. Беспрерывно толкающий снежный шар Юноша являет собой олицетворение обыденности. Он – человек, каждодневно выполняющий монотонный труд, бессмысленно проживающий свой век. Среди этой скучной повседневности – привычная масса людей – озябшие, потирающие ладони в попытке согреться от зимней стужи соплеменники.

Словно луч света в темном царстве, появляется Дева, иная во всех смыслах и проявлениях. Робкая, наивная, хрупкая, девственно красивая, Снегурочка для Юноши не меньше, чем чудо. Они завораживают друг друга инаковостью, красотой, теперь они всегда будут вдвоем, всегда будут счастливы!

Чтобы быть ближе к Юноше, лучше понимать и чувствовать его, Снегурочка знакомится с обрядами и обычаями людей, изучает язык и манеры поведения – становится частью общества, социализируется. Увы, к Деве, превратившейся в обыкновенную девушку, Юноша теряет интерес. Она больше не луч света, не чудо: она – как все, понятная и предсказуемая.

Обряд встречи весны объединяет всех юношей и девушек в пары – каждый находит счастье в лице любимого человека. И только Снегурочка остается одна. Отвергнутая, пожертвовавшая своей природой ради любви, она разрушается, «тает». Все возвращается на круги своя, день сменяется ночью, весна – летом, осень – зимой, Юноша, как и прежде, толкает свой снежный шар...

Довольно выразительное, местами медитативное музыкальное полотно композитора Василия Пешкова послужило

лаконичным сопровождением основных действий спектакля. Музыка не заостряет внимание зрителя на себе, но сопровождает, поддерживает пластику артистов и цельную картину происходящего.

Прекрасная работа художника-постановщика Анастасии Рязановой и художника по свету Татьяны Мишиной сделала сценографию спектакля по-настоящему зрелищной. Конструкция из сотен дощечек, будто парящих в воздухе, символизирует дерево, которое в зависимости от времени года излучает характерный свет (зима – холодный белый, весна – желтый, красный). Герои спектакля постоянно взаимодействуют с деревом: привязывают к нему ленты, загадывая желания, водят вокруг хороводы, играют в игры, катают горячие колеса. Эти художественные приемы незаметно переносят зрителя из атмосферы шумных Масленичных гуляний к обряду встречи весны – ритуального перехода из юности в зрелость. Периодически надвигающаяся «Вертикаль» в виде черной стены, которая в начале спектакля закрывала собой дерево, во второй половине действия открывает для зрителя ключевой дуэт Девы и Юноши на парящей качели, финалом которого стало расставание героев. «Вертикаль» делит время на до и после, это своего рода раскадровка ключевых моментов жизни главных персонажей.

Художник по костюмам Анна Смирнова умело подчеркнула смену времен года. Из теплых и уютных, вполне современных белых худи, очевидно, характеризующих зиму, артисты кордебалета переодеваются в асимметричные юбки и минималистичные топы, как бы обнажая тело для теплых солнечных лучей весны. Юноша в черном костюме с наглухо застегнутой рубашкой предстает как часть обыденности и рутинности. Тонкая, звонкая, словно льдинка, переливающаяся на свету, среди всех выделяется Дева с широко распахнутыми голубыми ресницами, серебристой, будто покрытой инеем головой, облаченная в футуристичный комбинезон-платье.

Авторский язык хореографа с выразительными партнеринговыми связками, плавно перетекающими в сольные

Сцена из спектакля «А что потом?»





Сцена из спектакля «Триггер»

и массовые пластические рисунки с большим количеством символических позировок и замысловатыми переходами – всё было в целом хорошо исполнено петрозаводской труппой. Видимо, из-за отсутствия продолжительного опыта работы в техниках современного танца, артистам кордебалета немного не хватило легкости, широты и текучести в пластике движений. Большинство поддержек выглядели как технически верно исполненные элементы академичного дуэтного танца, а не танцевальный диалог двух героев. Однако на целостность спектакля, его драматургию и общее впечатление это не повлияло. Любовь Землянская в роли Девы потрясающе справилась по эмоциональной наполненности и телесной выразительности со всеми задачами хореографа.

Танцевальный спектакль-коллаж «А что потом?» Инновационного театра балета, пожалуй, можно назвать экспериментом и хорошим опытом в процессе поиска своего отличительного почерка только начинающего творческий путь хореографа Александры Сафроновой и всей молодой команды из Калуги.

Авторы делают попытку поговорить со зрителем о счастье, о том, как его найти, почувствовать и удержать. Действие происходит в кабинете психолога, где каждый персонаж телесно высказывается на личную тему перед терапевтом, сидящим в кресле.

С первых минут эклектичная музыка композитора Дмитрия Мазурова берет лидирующие позиции над хореографическим полотном, задавая динамику и вектор развития каждой части коллажа в отдельности и общего действия в целом.

Сочетание тканей с пайетками, глиттера на лицах исполнителей и вязаных шапочек с топами, выполненных в технике кроше, говорит о желании художника по костюмам синтезировать современные модные тенденции с традиционными техниками рукоделия, как бы намекая на бесформенное время происходящего.

Отдельно хочется остановиться на сценографии. Очевидно, «А что потом?» создавался под критерии камерной сцены, где и состоялась премьера спектакля. Однако, оказавшись

на сцене академического театра с полной посадкой, большей части из того, что происходило на сцене, попросту не было видно публике, сидящей хоть немного правее или левее центра зрительного зала. Практически все сцены в «кабинете», ограниченном конструкцией с белыми занавесками, остались либо недоступными для визуального восприятия, либо улавливались фрагментарно. Из того, что удалось увидеть благодаря приоткрытым полотнам – дуэт Мизгирия в исполнении Вадима Анурина и Снегурочки, роль которой исполнила талантливая танцовщица Дарья Шалтыкова. Текучая непрерывность хореографического текста с нарочитыми остановками для осознания происходящего – телесно и эмоционально искренний диалог двух героев. Вообще труппа Инновационного театра балета отличилась уверенно-свободным пребыванием в авторском тексте и импровизационных задачах, и даже в лексике уличных направлений по типу *vogue*, *krump* и *jazz funk* артисты были как рыбы в воде.

Все четыре произведения были разными и по манере повествования, и по художественно-эстетическим принципам построения. Эта полифония разноплановых высказываний фиксирует свободу мышления молодых хореографов, их открытость для творческих инноваций, поиска самобытных художественных форм, композиционных и пластических решений по раскрытию разнообразных тем-рефлексий.

Несмотря на неоднозначные отзывы, проект «Снегурочка: миф и реальность» послужил поводом для привлечения внимания зрителя к современному танцу. Вовлечение исполнителей с классической школой в технику современного танца служит серьезным подспорьем для его профессионализации в России. Обширная география программы развивает горизонтальные связи в художественной среде, усиливает взаимодействие любителей и профессионалов, содействует развитию культурной жизни регионов.

*Елена ЗАЧИНСКАЯ
Фото предоставлены
пресс-службой Фестиваля*



NON-FICTION И/ИЛИ СТРЕМЛЕНИЕ К ЭПОСУ

Самодуров – человек увлеченный и увлекающийся. Круг тем, которые он вводит в свои постановки, с каждым годом расширяется. Про свой последний балет в Большом – «Буря» – он говорил: «Для меня человек – мера всего, но человек вписан в мир». Тема человека главенствует над всеми остальными, потому что через него балетмейстер познает миры и пространства. Сейчас он добрался до космических пространств.

Чтобы понять «Перигелий» не нужно много читать об истории небесных тел. Этот бессюжетный балет важно не понять, а воспринять. Но короткую справку всё же стоит дать. Перигелий – это ближайшая точка орбиты звезды или планеты к Солнцу, а также расстояние от этой точки до центра Солнца. Если переводить эту математику на территорию балета – Перигелий – это история, скорее, не о расстояниях, а о масштабах. Масштабах человеческих и масштабах космических.

Рассуждать с Самодуровым о масштабах взялась художник Мария Трегубова и композитор Владимир Горлинский. С ними обоими он работал впервые. Итогом стало безвоздушное пространство, наполненное образами звезд, млечного пути, черных дыр и других объектов Солнечной системы.

Три солистки – Энхмунх Оюнболд, Анастасия Лименько, Наталья Сазанова – открывают нам три разных ипостаси. Оюнболд – дикое (и в этом очень выразительное) существо, ставшее центром этой вселенной; Лименько – импульс, обтанцовывающий центр; Сазанова – камертон, заключивший в себе связь между человеческим и космическим.

Артисты стремятся к молниеносным скоростям, рассыпаясь и создавая хаос, или же напротив – собираясь в целостную массу. Они двигаются параллельно друг другу. Весь смысл выражен в теле, в его изгибах, вдохах, прыжках. У зрителя нет возможности уследить глазами за ними, фокус смещен на абсолютное танцевание. Никто не «проявляет себя» анфас. Начало каждой вариации (если этот термин, отсылающий нас напрямую к классическому балету, здесь уместен) «с точки» – всегда не лицом к залу, всегда хотя бы чуть-чуть в сторону: иногда полностью в профиль, иногда спиной.

Происходящее создает впечатление, подобное брейгелевским «Детским играм» – каждый исполнитель, двойка/тройка исполнителей движется в своем направлении сквозь шары на сцене и параллельно существующим с ними артистам.

Даже свет лишь соприкасается со всем, что есть на сцене, он движется по касательной, показывая лишь часть тела – и человеческого, и небесного. Это танец во тьме, танец на ощупь. Но эта тьма не скрывает, не прячет ничего, не запугивает. Она бесстрастно рисует перспективу в бесконечность. Нет ощущения кулис, задника, занавеса. Все возникает из темноты и в ней же потом растворяется, уплывая дальше театральных стен.

Но при этом он отнюдь не однороден. В финале зритель увидит весь планшет сцены. Всё заливают красный свет, создавая ощущение, что артистам-метеорам удалось подлететь вплотную к Солнцу. Близость к нему не светлая, а пропитанная электричеством – с точки зрения света и звука. Звук дает новый, изобретенный композитором Горлинским, электроакустический инструмент, в основе которого – деревянная корбочка с двумя металлическими пластинами. Звук электри-

В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ИМ. К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО ПРОШЕЛ ПРЕМЬЕРНЫЙ ВЕЧЕР БАЛЕТОВ ПОД ОБЩИМ НАЗВАНИЕМ «МЕСТО ВО ВСЕЛЕННОЙ». ДВА ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТА ПРЕДСТАВИЛИ СЛАВА САМОДУРОВ («ПЕРИГЕЛИЙ») И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТРУППЫ МАКСИМ СЕВАГИН («ЗНАЕМ БЛАГУЮ ВЕСТЬ»).

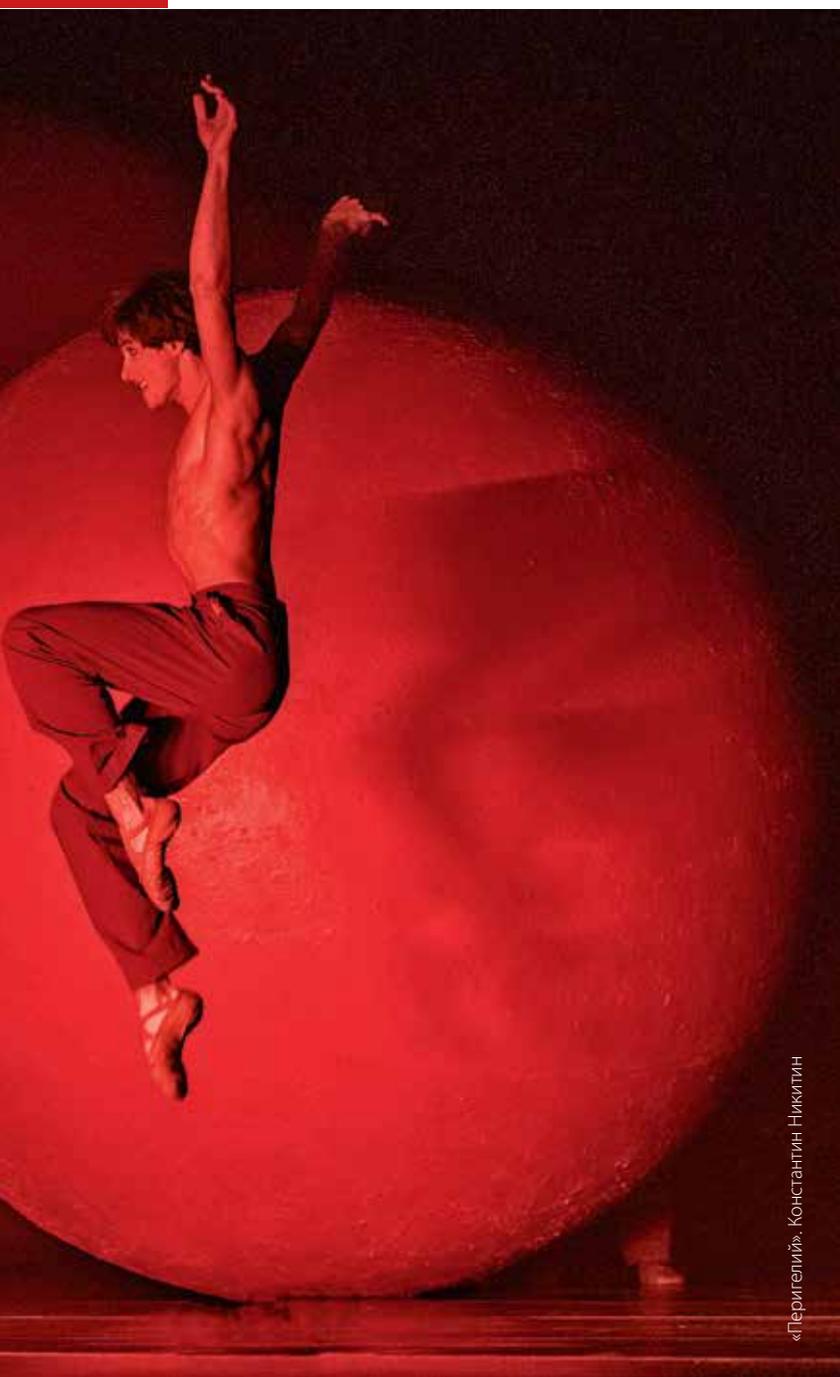
Пространство спектакля Самодурова в этот раз стало не просто движимым, но и буквально соприкасающимся с артистами балета. Сцена Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко наполнена шарами – космическими звездами разного размера. Артисты кружат вокруг них, иногда сливаясь с ними в статике, рисуя знакомую астрономическую географию, иногда существуя с ними параллельно, становясь частью общего вакуумного мира.

Самодуров экспериментирует с формой полета. Руки артисток не смягчены привычным изгибами в кистях. Они хлестки и жестки. Перспектива движения направлена параллельно полу: каждый подскок, каждый полет направлены не вверх, а вдаль. Человеческая суть поднята на уровень инстинкта, космические тела сталкиваются почти с «животными» состояниями исполнителей.

ческий, пультовой. В финале две солистки в ритме ударного тока движутся на месте сквозь летящие на них мелкие красные шары. Эта статика в движении рождает и объём, и масштаб. В этом выражается соприкосновение космического монолита и человеческой глубины.

У Севагина – другая вселенная. И вопросы он ей задает иные – не научные, но глобальные. Его балет «Знаем благуя весть» нарочито не изобретателен и насыщен всевозможными цитатами не столько из фольклора, сколько из произведений XX и XXI века, посвященных ему.

САМОДУРОВ выводит роль человеческой сущности не только на вершину мира земного, но мира космического, не запертого ни в какие рамки. Суть космического мира – в непрерывающемся движении, таким стал для САМОДУРОВА танец, длящийся без конца.



«Перигелий». Константин Никитин

Получается игра «из третьих рук». Занавес с солнцем сразу отсылает к эстетике мирискусников. Но, тем не менее, она сохраняется в дальнейшем неоднородно. Мария Трегубова, которая оформила оба балета, составляющих вечер «Место во Вселенной», в случае с Севагиным решила «брать» широтой масштаба. Планшет очищен, будучи исключительно территорией танца. Но над ним бушует палитра конкретных образов: яркие занавес и задник с образом солнца, большие фанерные клубники в одной части, по-детски нарисованные кометы и планеты – в другой. Данные буквальные изображения

перебивают общий фольклорный мотив. Конфликт эстетики также не несет никакой смысловой нагрузки.

Бессюжетный стиль «Благой вести» отличается от «Перигелия». Это семь историй-мифов, которые объединены философской темой разговора. Каждая из частей – различна и самостоятельна. В этом отношении Севагин пошел за композитором Валерием Гаврилиным. Балет танцует под фрагменты симфонии-действия «Перезвоны» (части «Воскресенье», «Посиделки», «Страшная баба», «Скажи, скажи, голубчик», «Ти-ри-ри», «Весело на душе», «Вечерняя музыка»). Партнером для балетной труппы в этой работе стал камерный хор Минина под руководством дирижера Тимофея Гольберга. Первая часть – «Воскресенье» – выполняет роль увертюры. Остальные шесть частей служат основой и проводником танца. Хореография Севагина не идет вразрез с мелодикой, даже более – она вторит в унисон ей.

На сцене встречаются «крепкие» и совсем молодые солисты труппы, почти весь кордебалет состоит из солистов. Уже опытные Эрика Микиртичева, Полина Заярная, Денис Дмитриев, Евгений Жуков, недавно перешедший из Большого театра Артур Мкртчян и – юная Анфиса Ощепкова. Тонкая и натянутая, как струна, Елена Соломянко в «Страшной бабе» рисует образ жертвы из «Весны священной» Нижинского. Здесь речь идет не о мизансценировании (хотя отсылки в расстановке Севагина тоже есть), а об ощущении, найденном балериной. На сцене – она легка и благородна, в должной мере отстранена, как русская красна девица. Она растворяется в мифологии этого балета, неспешно плывя на пуантах от одной части к другой. Никакого следа стилизации, никакой неоклассики, и всему, что было после нее. Классический балет в первозданном виде – во всей ее фигуре, в том, как она начинает и в том, как она ставит точки. Но это относится не только к ней. Вся хореография Севагина такова. Конечно, чистым классическим балетом это было бы называть неверно, но во главе всего – в хореографии лежит классический экзерсис: неспешный и точный в исполнении.

На сцене доминирует не свет, но цвет, который переливается в костюмах, декорациях и хореографии. Например, в одной из сцен, где помимо иллюстративных декораций-клубник, опускается розовый задник, и артисты одеты в льняные свободные костюмы, летящие платья разных оттенков розового цвета. Начинается балет с культа телесности – бежевый цвет (дымкой витающий в воздухе) купальников, в которых танцуют артисты. Сразу в голове всплывают «Русские сезоны» Алексея Ратманского – его культ цвета, сопрано, сопровождающее действие, и изобретательной простоты хореография.

Но, нельзя не признать, что объекты цитирования не получили нового рождения в балете Севагина. Хореография проста, но за ней не ощущается глубины повествования. Это простота, где слишком много воздуха и мало динамики.

Центр,двигающий действие, в этом балете оказался в оркестровой яме. Хор а capella привлекает внимание именно тем, что не требует его, и, кажется, полностью отрешен от зрителя. Он не доказывает, а сообщает. Сообщает тему, но не ждет ни ответа, ни реакции. Это благородное отрешение дает простор танцу, который иногда точно в него вписывается, но порою оставляет пустоты.

«Перигелий» хочет говорить с нами о мире как таковом – в итоге зритель получает магическую фантазию о фактах. «Знаем благой весть» – сообщает о философском культурном коде. «Перигелий» – говорит, «Знаем благой весть» – сообщает. «Перигелий» готов к диалогу, «Знаем благой весть» в нём не нуждается. Возможно, в их космической полярности и кроется общая целостность.

Анастасия РАВЧЕЕВА
Фото Александра Филькина



ТРАГЕДИЯ A LA RUSSE: О ГАСТРОЛЯХ ПРИМОРСКОЙ СЦЕНЫ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА В МОСКВЕ



Сцена из балета «Корсар».

Автор фотографии - Илья Коротков

БАЛЕТНОЙ ТРУППЕ ПРИМОРСКОГО ФИЛИАЛА МАРИИНСКОГО ТЕАТРА УЖЕ 10 ЛЕТ. В НЫНЕШНЕМ ГОДУ ОНА ЗАКРЕПИЛА И ПРИУМНОЖИЛА СВОИ ДОСТИЖЕНИЯ, ПРИВЕЗЯ С СОБОЙ В СТОЛИЦУ УЖЕ И ОПЕРНУЮ ТРУППУ. НАРАВНЕ С РАРИТЕТНЫМ «КОРСАРОМ» В РЕДАКЦИИ ХУДРУКА ЭЛЬДАРА АЛИЕВА, ГОСТИ ИЗ ВЛАДИВОСТОКА ДАЛИ ВЕЧЕР ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТОВ.

В первом отделении – «Федра» Флемминга Флиндта, впервые представленная московскому зрителю.

Сам Флиндт – воспитанник датской школы (азы балета постигал с легендарными Харальдом Ландером и Верой Волковой), этуаль Парижской Оперы, выступавший на многих сценах мира, – вобрал в свой творческий лексикон всё, что видел в Лондоне, Берлине, Париже и даже Москве. Руководил труппами: родной датской Королевской и созданной с нуля собственной в Копенгагене, затем в техасском Далласе, где и поставил в 1987 году свою «Федру». Она переносилась на приморскую сцену три года назад Джейкобом Спарсо, познакомившимся с Алиевым в 1990-х во время совместной работы в труппе Индианаполиса.

Флиндта всегда увлекал сюжет в балете – в интервью хореограф признавался, что наблюдает тенденцию возвращения к образцу спектаклей Пети́па и именно за ними видит будущее. Он выбирал серьёзные и не самые очевидные литературные источники; наиболее известным его балетом стала первая же постановка – «Урок» по пьесе Эжена Ионеско (1963), действие в ней перенесено с урока математики в балетный класс. Для Рудольфа Нуреева он ставил «Шинель» (1989) и «Смерть в Венеции» (1991). А его «Федру» вдохновила трагедия Еврипида «Ипполит».

Разумеется, в конце 1980-х пластический язык Флиндта был неспособен особенно удивить публику, уже познавшую всё буйство красок танца XX века. Тем не менее, пользуясь минимумом музыкальных, хореографических, художественных средств, постановщики извлекли из них максимум эффекта. Соратник Флиндта по работе над «Федрой» композитор Филип Гласс положил в основу партитуры балета музыку к фильму Пола Шредера «Мисима: жизнь в четырех главах». Музыкальная структура балета номерная. Восемнадцать сцен контрастны друг другу, что отнюдь не членит постановочную мысль. Каждая чётко

формулирует высказывание автора и в соединении с другими собирается в целостный художественный текст, из него не выпадает ни один элемент. Музыка Гласса – гибкая, пластичная, вероятно выразительная в своей минималистичности – выступает объединяющим элементом, контрастность же сцен прямо следует святому правилу композиции сюиты. В возрождении этой хореографической формы он видел будущее балета.

Сценография незамысловата, но, как и музыка, крайне эффектна. Высветленные лаконичными костюмами фигурки танцовщиков погружены в кроваво-красный цвет и свет и отражаются в алом глянцевом линолеуме, что зрительно углубляет сценическое пространство. Особо впечатляют эпизоды, открывающие и завершающие балет: две монументальные фигуры, проплывающая по сценическому пространству (вероятно, те самые богини, не поделившие преданность Ипполита) несут с собой трагическую величественность. И точно такими же словами можно описать хореографию. Стиль балета при своей сдержанности весьма эклектичен. Он вобрал в себя и острые, барельефные движения с ломаными линиями рук и ног, «сошедшие» прямоком с фокинских «Египетских ночей» или «Спартака» Якобсона. Одновременно с этим здесь есть и неоклассика как знак академизма – уж очень видно влияние античных балетов Баланчина. И при этом в постановку чудесным образом просочился старый добрый драмбалет – с резвостью лучших советских Альбертов Ипполит в ужасе отпрыгивает от бездыханного тела наложившей на себя руки мачехи.

Главный эффект в массовых сценах создают изобретательные, нестандартные ансамблевые решения. Занимающие всегда противоположные стороны сцены группы мужчин и женщин (здесь нет любви – есть лишь борьба и противостояние) свободно взаимодействуют с предоставленным пространством. Тут проявилась балетмейстерская дальновидность Флиндта – из ограниченного набора средств создать постановку, выгодно представляющую возможности труппы, не имеющей в рядах кордебалета виртуозов. Главная задача артистов на сцене – хорошо выглядеть в крайне аскетичных костюмах и, конечно, слаженно танцевать, что затруднений у приморской труппы не вызвало. Протагонистам же Флиндт создал более сложный текст. Партия Ипполита подразумевает и кошачью мягкость партерного танца,



Сцена из балета «Жар-птица». Автор фотографии – Геннадий Шлишкин

и полётность прыжков, и мужественность поз, что вполне удалось показать солисту Сергею Аманбаеву. Партию Федры хореограф сочинил для своей супруги Виви Флиндт, и в ней сейчас была органична опытная прима Анна Самострелова.

«Жар-птица» Эльдара Алиева – переосмысление первого балета Дягилевской антрепризы на русскую тему. Хореограф Михаил Фокин не нашел в русском фольклоре подходящей ему истории и придумал либретто на основе разных сказок, и это породило изысканную партитуру Игоря Стравинского (1910). Так в балете встретились Иван-царевич, царевна Ненаглядная Краса, Кашей Бессмертный с «поганцами» и, конечно, сама Жар-птица, помогающая герою преодолеть невзгоды и обрести личное счастье. Эльдар Алиев образы Царевны и Жар-птицы в своей постановке объединил. Девушка заколдована, ночами по приказу Кощея в облике птицы похищает яблоки для продления его молодости и неизменно отвергает его притязания на свою руку и сердце. Влюбившись в юношу, она раскрывает ему секрет уязвимости Кощея. Поразив злодея огромным световым мечом, Иван расколдовывает возлюбленную.

Открывает балет сцена кануна Праздника любви – под выразительнейшую музыку девушки танцуют несколько заикленную прыжковую комбинацию. Женский кордебалет Алиев ставит на пуанты и тем расширяет свои творческие возможности. Однако пользуется ими весьма сдержанно. (У Фокина царевны были босоногими, что противопоставляло возвышенных, но всё же земных девушек фантастической Жар-птице). Новую хореографию не назвать особо изобретательной, и не только в массовых сценах. Имеющий крайне скудный текст Иван – Сергей Уманец – несколько минут бродил по лесу, а на любой «всплеск» хореографического текста (сложнее арабеска) реагировал совершенной растерянностью. Техническую

беззащитность проявила и исполнительница главной партии Лилия Бережнова (судя по порученному ей репертуару, она ведёт в театре куда более сложные спектакли).

Не порадовал размахом и знаменитый Поганый пляс – язык гротеска в прочтении Алиева выглядел довольно скромно и маловыразительно. Кашей же, отдававший прямо на сцене волшебное яблоко и напивавшийся жизненными соками, получил небольшой прыжковый текст – солист Шизуру Като станцевал все положенные элементы чисто, академично и экспрессивно.

Имея столь потрясающий материал (партитуру и либретто), хореограф неоднозначно представил искрящуюся музыку Стравинского и стиль русского фольклора.

Что касается художественного оформления: сценограф Семён Пастух и художник по костюмам Галина Соловьёва отошли довольно далеко от роскошных эскизов Головина и Бакста. Тем не менее, спускающийся с колосников загадочный лес со спутанными ветвями деревьев, занимающий всю сцену, широко раскинувшееся роскошное древо с золотыми яблоками, детально проработанные наряды кашеевой свиты и сдержанные, но выполненные со вкусом сарафаны девушек – создали самодостаточную сценическую картину.

Радовало стройное звучание на Новой сцене Большого восхитительной музыки Гласса и Стравинского. Печально при этом, что имена маэстро Виталия Шевелёва и Павла Смелкова почему-то в программке не указаны. Театр располагает ровным, стабильным кордебалетом, сильными солистами. Порученный репертуар артисты исполняют на достойном уровне, и хотелось бы увидеть в их исполнении балет поинтереснее, тем более, что региональная труппа носит название – филиал Мариинского театра.

Валерия ШАМАНОВА



Сцена из балета «Федра». Автор фотографии – Илья Коротков



ПОСОЛ ШАХТЁРСКОГО КРАЯ АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ТАНЦА «ДОНБАСС»



ЗАСЛУЖЕННЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ТАНЦА «ДОНБАСС» – ЛЮБИМЕЦ СОТЕН ТЫСЯЧ ЗРИТЕЛЕЙ. С 2016 ГОДА АНСАМБЛЬ АКТИВНО ГАСТРОЛИРУЕТ ПО РЕГИОНАМ СТРАНЫ, ВОЗОБНОВИВ ВЫСТУПЛЕНИЯ ПЕРЕД РОССИЙСКОЙ ПУБЛИКОЙ СПУСТЯ 25 ПОСТСОВЕТСКИХ ЛЕТ.

История «Донбасса» богата и обширна. В ней, как в долгой человеческой жизни, отразились многие события: испытания и успехи, трудности и радости. Коллектив был создан незадолго до начала Великой Отечественной войны, в 1937 году. Тогда появилась целая плеяда ансамблей народной песни и танца, сегодня – академических коллективов с мировыми именами.

Нужно отметить, что донбасский ансамбль обладал своей творческой спецификой: на фольклорный фундамент была положена промышленная, шахтёрская доминанта, закреплённая в названии: «Шахтёрский ансамбль песни и пляски». Сформированный из числа талантливой молодёжи – работников донбасских шахт – уникальный в своём роде коллектив начал свой путь.

А дальше была Великая Отечественная война и выступления ансамбля на передовой и в госпиталях, затем – возвращение в освобождённый родной Донбасс и концерты перед земляками – тружениками, его восстанавливавшими. Счастливые послевоенные десятилетия, гастролы по всему СССР и десяткам зарубежных стран, множество престижных наград, среди которых на особом месте – почётный знак «Шахтёрская слава» I степени: больше ни один творческий коллектив такой не имеет! Смена названия – чтобы слово «Донбасс» звучало со всех афиш! А потом – украинский период, поездки по Европе... и практически ни одного концерта в России за целую четверть века.

2014 год разделил биографию ансамбля, как и всего Донбасса, на «до» и «после». Репетиционная база коллектива –



«Дом ансамбля», как часто его неофициально называют, – оказалась в непосредственной близости от линии боевых действий. Неоднократно здание попадало под огонь, подвергалось серьёзным разрушениям, – и при этом коллектив ни на день не остановил свою деятельность. От страха и уныния артистов спасало творчество и любовь к родному дому. «Едешь на работу, страшно, – но едва зашел в репетиционный зал, как сразу забываешь обо всём, тяжёлые думы рассеиваются», – говорят «донбассовцы».

В уже упомянутом 2016 году «Донбасс» впервые с начала боевых действий выехал в Россию – на Международный фестиваль народного искусства «Друзья в гостях у «Казаков России» в Липецке, и вскоре его гастрольная деятельность пошла по нарастающей.

В рамках Всероссийского гастрольно-концертного плана при поддержке Министерства культуры России

Сверху вниз
Финал концерта
Шахтёрский танец «Донбасские парни»

и «РОСКОНЦЕРТА» с 2022 года ансамбль осуществляет масштабные гастрольные поездки по всей стране – от Ростова-на-Дону до Владивостока. Причём «Донбасс» не только заново открывает для себя регион за регионом своей родной, вновь обретённой страны, но также своим искусством несёт новые открытия российскому зрителю. Ведь творчество ансамбля – это квинтэссенция всей культурно-исторической палитры донецкого края. В песнях и танцах коллектива отражаются и этническое многообразие Донбасса со всем богатством традиций, и славное трудовое прошлое, и любовь к Родине, и приверженность исконным нравственным ценностям (и непримиримость к их попиранию), и мужество, и воля к победе – словом, всё то, что «зашиито» в понятие «культурный код». И не будет преувеличением сказать, что ансамбль «Донбасс», где бы он ни выступал, является послом своего региона, и каждые гастролы – это не просто творческая поездка, а важнейшая и ответственнойшая культурно-общественная миссия. Концерты в каждом новом городе, собирающие неизменные аншлаги, – это возможность для жителей даже самых отдалённых уголков огромной страны вживую познакомиться с представителями Донбасса, воочию увидеть и влюбиться в его прекрасную культуру и из первых уст узнать о событиях, происходящих на этой героической земле.

Помимо гастролей с сольными программами, сегодня ансамбль «Донбасс» участвует в крупных фестивалях народного искусства, в числе которых – Всероссийский фестиваль «Танцуй и пой, моя Россия» на сцене Государственного Кремлёвского Дворца. Неоднократно «Донбасс» выступал на полях Международной выставки-форума «Россия», удивлял своим творчеством участников Всемирного фестиваля молодёжи в Сириусе, выходил на сцену «Дома космонавтов» в Звёздном городке – побратиме Донецка. Коллектив удостоен многочисленных благодарностей и почётных грамот за укрепление межнациональных отношений и культурного взаимодействия. Отдельный повод для гордости – Благодарность Правительства Российской Федерации, объявленная ансамблю в 2023 году за значительный вклад в проведение Года культурного наследия народов России.

Но, конечно, не одной гастрольной деятельностью в масштабах всей страны живёт коллектив. Концерты



для земляков в родном Донбассе занимают отдельное место в сердцах артистов. Отдавая дань традициям, ансамбль в канун Дня шахтёра ежегодно даёт праздничные выступления для горячков и их семей, а билеты на сольные концерты коллектива на «домашних» площадках разлетаются задолго до дня события. Как и в годы Великой Отечественной войны, так и сейчас ансамбль радуется своим творчеством защитников Родины, выступая в воинских частях и госпиталях. «Каждый из нас вносит свой вклад в наше общее дело. Вы как артисты поддерживаете нас песней. А мы будем служить и дальше, и защищать нашу Родину», – с этим откликом одного из военных командиров солидарны все бойцы, побывавшие на концертах «Донбасса».

На сегодняшний день численность творческого состава ансамбля составляет 60 человек (балет, вокальная группа и эстрадно-симфонический оркестр). Кроме того, на базе «Донбасса» уже полвека действует хореографическая студия – коллектив-спутник, как у многих государственных ансамблей народного танца. Это – не просто «кузница кадров» на перспективу, а полноценное активно работающее творческое подразделение ансамбля. Студийцы «Донбасса» участвуют в международных и всероссийских фестивалях и конкурсах, неизменно занимая призовые места; представляют свой коллектив и регион на центральных площадках страны в рамках знаковых общегосударственных мероприятий и, конечно, участвуют в сольных концертах ансамбля, демонстрируя отдельные номера в общей программе.

И ещё одна деталь: ансамбль «Донбасс» – первый творческий коллектив Донецкой Народной Республики, увековеченный на почтовой марке и конверте. И это очень символично – ведь песни и танцы «Донбасса», словно добрые письма, летят по всей огромной стране, неся адресатам красоту и радость, пробуждая самые тёплые воспоминания и чувства, объединяя сердца, утверждая нашу веру в мир и победу.

*Анна РОГОВСКАЯ
Фото предоставлены
ансамблем «Донбасс»*



Сверху вниз

Знак «Шахтёрская слава» I степени

С министром культуры ДНР Михаилом Желтяковым на выставке «Россия»

ЗОЛОТОЕ НАСЛЕДИЕ ГРУЗИНСКОГО ТАНЦА

Хоруми

ИСТОРИЯ ПРОСЛАВЛЕННОГО НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА ГРУЗИИ «СУХИШВИЛИ» НАЧАЛАСЬ СРАЗУ ПОСЛЕ ОКОНЧАНИЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. ПЕРВОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ КОЛЛЕКТИВА СОСТОЯЛОСЬ В 1945 ГОДУ В ЛЕТНЕМ ТЕАТРЕ ГРУЗИНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ.

Два юных сердца Илико Сухишвили и Нино Рамишвили – идейных вдохновителей и создателей коллектива – встретились в Государственном Тбилисском театре оперы и балета. Илико работал там хореографом, а Нино была артисткой театра.

До службы в театре Нино Рамишвили училась у основательницы первой балетной школы в Тифлисе, итальянки Марии Перини. Ее школа была очень популярна, из нее вышло целое поколение молодых танцоров. Среди них, например, был и Вахтанг Чабукиани. Илико тоже учился у Перини, но совсем недолго, поскольку его семья не могла себе позволить дорогие занятия сына. Нино же закончила балетную школу Перини и стала хорошей классической балериной.

Однажды в театре Илико предложили станцевать в одном балете с Нино, и тот... категорически отказался. Но, как говорится, судьба всё решает за нас, начались репетиции и Илико со временем, сам незаметно для себя влюбился в юную красавицу.

Их встреча положила начало не только легендарно известному танцевальному коллективу, но и сложившейся династии его руководителей. После родителей руководителем ансамбля стал их сын Тенгиз со своей женой Ингой. За время их руководства коллектив только разрастался и всё больше завоевывал любовь зрителей – как у себя на родине, так и за рубежом.

Мысль о создании коллектива возникла у Илико еще в 1935 году, когда он стал лауреатом Всемирного фестиваля исполнителей народных танцев

в Лондоне. Но на тот момент он еще был танцовщиком тбилисского театра, проходил стажировку в Москве в Большом театре и успел попробовать себя в качестве помощника знаменитого балетмейстера Касьяна Голейзовского. Также Илико ставил грузинские танцы в Краснознаменном ансамбле песни и пляски СССР и был в них солистом.

В 1937 году супруги Илико и Нино ушли из театра, и с этого момента началась уже история их совместного ансамбля. В то время народного

танца как такового в Грузии не существовало. Были ансамбли песни и танца Восточной Грузии и Западной Грузии, где танцевало пять-шесть человек с небольшим репертуаром из несколько танцев. Больших коллективов и масштабных постановок в Грузии до появления «Сухишвили» не было.

Спустя всего три года после создания балета «Сухишвили», труппа отправилась на первые гастроли по городам Советского Союза. Это уже говорит об их высоком уровне исполнения. С тех пор балет «Сухишвили» стал невероятно популярен и был у всех на слуху. Грузинские танцоры стали получать приглашения на гастроли в разные страны мира. Концерты «Сухишвили» проходили не только на лучших сценах СССР, но и во Франции, США, Великобритании, Италии, Австрии и других государствах.

Слава грузинского коллектива моментально стала распространяться во всех газетах и журналах по всему миру. Ансамбль засыпали



Карабаша



Основатели Илико Сухишвили и Нино Рамишвили



комплиментами и восхваляли талант собранной руководителями труппы. Особенно ценились знаменитые прыжки «вне гравитации» грузинских танцоров и изысканная утонченность грузинских балерин. Их легкость и лебединая плавность завораживали с первых секунд выступления. «Восьмое чудо света» – именно так окрестила ансамбль «Сухишвили» международная пресса.

Ансамбль всегда славится своими роскошными костюмами. Каждая деталь к каждому танцевальному номеру продумывалась довольно тщательно. Первые костюмы были из мешковины и расписывались вручную гениальным грузинским художником Симоном Вирсаладзе. Некоторые костюмы отдавали на вышивку серебром. «Сухишвили» до сих пор чтят традиции, бережно хранят как старые, так и новые костюмы. Ткани для новых костюмов выбирают дорогие и качественные: лён, шёлк, шерсть. Выезжая на гастроли, ансамбль берет с собой около тысячи нарядов.

Сегодня коллективом руководит уже третье поколение фамилии Сухишвили – внуки основателей, названные в их честь: Илико-младший ставит хореографию, а Нино является директором ансамбля, она же продумывает костюмы к новым постановкам, подбирает материалы и предлагает Илико разные варианты.

Благодаря Илико, в настоящее время репертуар ансамбля разросся до небывалых размеров. Грузинские танцоры могут все: от традиционных грузинских танцев – до новой современной авторской хореографии самого Илико. Особенность стиля Илико заключается в том, что он соединил элементы направления contemporary с характерными движениями из аджарского танца. В своих новых постановках Илико даровал артистам больше импровизации и свободы в исполнении движений. Элементы электронной музыки органично вплетены в старинные грузинские мотивы, не нарушая их целостности, а движения и одежда стилизованы под современность таким образом, что черты грузинского фольклора всё равно остаются главными.

Сохраняя хореографию, поставленную еще при Илико-старшем, внуки не стоят на месте, а поддерживают связь прошлого с настоящим, и за это их особенно любят во всём мире. Рядом со знаменитым благородным свадебным танцем «Картули», с массовым боевым аджарским танцем «Хоруми» и с древним грузинским ритуальным танцем трех девушек, симво-

лизирующих священную троицу из Солнца, Луны и Звезд – «Самаяя», – стоят такие масштабные современные композиции, как «Карабша» и «Кontiши» в стиле аджарских танцевальных традиций (названия отсылают нас к одноименным рекам на Западе страны), а также совершенно непохожая ни на одну из предыдущих композиция «Transformation», в которой мужчины, переодетые в офисную одежду, и женщины в простых струящихся черных платьях, – исполняют привычные грузинскому фольклорному танцу движения. Кавказский барабан «Доли» задает ритм танца на фоне электронной музыки. Эта постановка вызвала большой общественный резонанс. Никто не ожидал от ансамбля такой современной подачи. Всё происходящее на сцене тонко отражено в самом названии композиции «Transformation». Повседневные наряды грузинских артистов нисколько не смущали зрителей, а наоборот, приблизили их к народу, ведь кеды и рубашки с галстуками может носить каждый.

Композиции «Карабша» и «Кontiши» называют новым грузинским «модерн-балетом». Илико-младший привнес в грузинскую хореографию принципы современного танца, но, тем не менее, по его личным словам, его творчество ни в коем случае не порывает с танцевальными традициями, заложенными еще его предками.

” «Постоянные изменения и трансформация являются неотъемлемой частью любого искусства, любого творческого процесса», – Илико-младший¹. (Из книги «Сухишвили», написанной Нино в 2021 году.)

Колорит грузинских танцев напрямую зависит от региона: в репертуаре коллектива нельзя сравнивать по темпераменту горские танцы с черноморскими. Основу в композициях «Карабша» и «Кontiши» составляют музыкальные и танцевальные черты приморского региона Аджария. Здесь танцы – более плавные и легкие, мужчины часто кружат вокруг женщин, смело заигрывают, демонстрируют им свою храбрость и силу.

Отдельно стоит отметить цветовую гамму костюмов, как мужских, так и женских, в обеих постановках. В «Карабше» на сцене переливаются оранжевые, желтые, розовые и бордовые краски, всё это очень напоминает цвета невероятно красивых закатов у берегов Черного моря. «Кontiши» же построена на принципе выделения одного цвета: на сцене часто можно увидеть среди черных одеяний одно красное или белое. В этом цветовом смысле «Кontiши» выглядит лиричнее и таинственнее «Карабши».

Обе эти композиции ансамбль исполняет только на своей новой летней сцене «Такара» на окраине Тбилиси. Здесь «Сухишвили» творят новые программы и каждое лето представляют свои современные программы. Каждое их представление – это полные аншлаги. Восторг от современных тенденций ансамбля у зрителей очевиден от начала представления, когда все зрители сидят в ожидании чуда, до самого конца, когда весь зал почти хором скандирует «Браво!» и моментально встает со своих мест в знак глубокого уважения к артистам.

Этим летом особенно популярной стала программа «Кontiши». Здесь «Сухишвили» начали экспериментировать не только с хореографией, но и с ее верными слугами: светом, цветом и музыкой. Представление начинается не так, как было заведено раньше. В лунном свете под лирический мотив сначала появляются девушки. Плавнo покачиваясь, они медленно продвигаются вперед в ожидании мужчин. В «Кontiши» будет много гармоничных, минорно-мажорных переходов. Вихревой поток мужчин на сцене словно сдувает задумчивую лиричность девушек, мужчины озорничают и завлекают их, музыка сменяется на мотивы «Ачарули». После недолгих игривостей,

¹ Сухишвили: Изд-во «Сезан»; 2021 г. с. 95.

мужчины, один за одним, выступают соло, красуясь перед статными девушками. Мужская сила встречается с женской грациозностью.

В «Контиши» мы можем наблюдать сразу несколько перемен в грузинском танце. На мой взгляд, лейтмотивом этой композиции является следующая сцена: один из танцовщиков выводит девушку вперед, их движения напоминают торжественный танец жениха и невесты «Картули». Когда пара сближается, девушка становится спиной к залу, а мужчина гордо стоит в анфас. И вдруг, происходит немислимое: девушка медленно кладет голову на плечо к мужчине и совершает оборот головой, тем самым перевернувшись тоже лицом к зрителю. Зал в восторге. Никогда раньше ни в одном танце подобное не было возможно. И эта мизансцена происходит несколько раз на протяжении всего представления. В другой сцене мужчины, танцуют в парах с девушками, на долю секунды берут их за руки, чтобы те прокрутились несколько раз вокруг себя.



мощь и величие. Энергично вращаясь и бесстрашно исполняя виртуозные трюки, танцоры питают своей экспрессией весь зал.

Казалось бы, на столь торжественной ноте пора бы и закончить представление, но нет. Мужчины скрываются в темноте, опять прорезывается лунный свет, и из него выходят клином необычайно красивые и изящные девушки. Центральная из них одета в красное закрытое платье, а все остальные в черных. Издалека складывается ощущение, что их платья с открытыми плечами, но это всего лишь

ной спиной и ломаными движениями рук, то удивляешься тому, насколько быстро они переключаются с эмоции на эмоцию, с характера на характер.

В «Сухишвили», несомненно, больше мужских партий, но то, что Илико из года в год старается раскрыть своих танцовщиц с новой, незнакомой зрителю стороны, вызывает живой интерес и отклик, как у простых зрителей, так и профессионалов. Не говоря уже о том, какая титаническая работа продлевается с мужским составом ансамбля. Складывается ощущение, что грузинские танцоры умеют всё. И каждый год они это доказывают.

Трансформируясь в современном мире, ища новые пути в своем творческом развитии и шагая в ногу со временем, «Сухишвили» не теряют свой уникальный танцевальный почерк. По заветам деда, внуки делают всё, чтобы фамилия Сухишвили не сходила с афиш. «Сухишвилеби» – так зовут сами себя члены ансамбля. Дословного перевода этого термина нет, но этим словом обозначается то, что они все: от работников сцены до артистов – одна большая семья. В этом кроется один из секретов огромного коллектива. Сплоченная и любящая семья всегда переживет все беды и невзгоды. Она никогда не предаст ни одного из своих родных, поэтому в Сухишвили особенно чтят и помнят всех своих бывших артистов.

«Сухишвили» не просто народный коллектив. «Сухишвили» – первый в Грузии фольклорный ансамбль такого высокого уровня. Ни один народный коллектив не был удостоен той чести, которую оказывали и продолжают оказывать «Сухишвили» во всём мире. Это им 14 раз поднимали занавес на сцене знаменитого театра Ла Скала, и этот абсолютный рекорд не побит и по сей день!

В 2025 году ансамблю исполняется целых 80 лет. Перечислять все заслуги столь жизненной коллектива не хватит слов, поэтому мы скажем кратко: меняется жизнь, приходят новые поколения, а «Сухишвилеби» продолжают восхищать весь мир!

Мери ЧХАТИШВИЛИ

Фото представлены пресс-службой ансамбля «Сухишвили»



Две последние части и вовсе сбивают зрителя с толку. Оркестр начинает играть «Хоруми», но уже не в том воинственном ключе, в каком привык его слушать зритель, а в совершенно ином: лиричном и мелодичном. Кажется, что вместо мужчин строим сейчас выйдут девушки, но этого не происходит. Мы видим привычный выход мужчин друг за другом, причем одетых не в сванские костюмы, а в аджарские. Музыка нарастает, звуки «доли» разогревают грузинскую кровь, и мужчины, словно разгулявшись, демонстрируют зрителю свою необузданную

сценический трюк, верх у девушек телесного цвета. Подобные костюмы не встречались у «Сухишвили» раньше. Девушки поворачиваются к зрителю спиной, где на их платьях изображен красно-белый круг, такие обычно можно увидеть в тире, когда стоишь с ружьем и целишься в самый центр. Что хотели сказать этим авторы, остается только догадываться. Когда смотришь на то, как девушки то плывут по сцене, плавно взмахивая руками, с гордо поднятой головой, то переходят на характерные аджарские движения на полусогнутых ногах с чуть округлен-

Сверху вниз:

Фрагмент из современной композиции «Transformation»

3-е поколение руководителей ансамбля: Нино и Илико Сухишвили

СВЕРШЕНИЕ МЕЧТЫ: ОДРИ ХЕПБЁРН – ЗВЕЗДА ГОЛЛИВУДА – В БАЛЕТЕ ФРАНСУА МОДУИ



Ф. Модуи

В ТЕАТРЕ ЕЛИСЕЙСКИХ ПОЛЕЙ ПРОШЛА ПАРИЖСКАЯ ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА «В ГЛАЗАХ ОДРИ», КОТОРУЮ ИСПОЛНИЛИ ДВАДЦАТЬ АРТИСТОВ ТРУППЫ ФРАНСУА МОДУИ. ИСПОЛЬЗУЯ ЛЕКСИКУ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА, ФРАНЦУЗСКИЙ ХОРЕОГРАФ РАССКАЗАЛ О СУДЬБЕ ОДРИ ХЕПБЁРН, В ДЕТСТВЕ МЕЧТАВШЕЙ БЫТЬ БАЛЕРИНОЙ И СТАВШЕЙ КИНОЗВЕЗДОЙ.

Франсуа Модуи обучался в Высшей национальной консерватории музыки и танца (CNSMDP), а затем в Школе танца Парижской оперы. В качестве артиста выступал в оперных театрах Флоренции и Бордо, и в 2002 году присоединился к труппе Мориса Бежара. В 2006 году Франсуа основал собственную компанию в Кане (Нормандия), в родном для себя регионе. Сегодня труппа базируется в Тулузе.

Частная компания Ф. Модуи работает полностью автономно. Все свои спектакли компания создает и представляет на разных площадках, благодаря своим продюсерам, постоянно поддерживающим труппу и создающим комфортные условия для творческой деятельности.

В 2014 году Ф. Модуи основал в Довиле Международный конкурс классического танца «Приз Нижинского». В октябре 2021 года Хореографическая труппа Ф. Модуи триумфально

отпраздновала своё 15-летие. В декабре 2022 года на сцене Театра Кана состоялась мировая премьера балета «В глазах Одри». Предшествуя его парижской премьере в Театре Елисейских Полей (23.04.2024), двухактный спектакль был показан в нескольких городах Франции.

Суть и смысл балета «В глазах Одри» Франсуа Модуи выразил образно и ёмко в своём обращении к зрителям:

“ «В Парижской опере меня учили тому, что танец – прежде всего элегантность. Затем Морис Бежар меня учил тому, что танец – самопожертвование, которое осваивает свою долю тайны, магии, тонких секретов между внутренней мощью, квазиживотной силой и мистической духовностью. Мой спектакль об Одри Хепбёрн – это всё вместе взятое.

Цели и особенности постановки хореограф подробно осветил в интервью Дельфин Гоатер:

“ «Мы хотели создать байопик – биографический фильм для сцены, потому что я стремился сохранить в балете что-то кинематографическое. Спектакль построен как фильм с кадрами, которые появляются в виде воспоминаний. Чувства Одри формируют общую нить спектакля... Его важной отправной точкой была мечта Одри стать балериной, поскольку это отразилось на её жизни. Мюзиклы, в которых она участвовала, облегчили мне задачу постановки. В балете прослеживается отношение к мужчинам, начиная с исчезнувшего отца (он ушел из семьи, когда Одри было всего 6 лет).

Фрагмент картины «Американская мечта»





Одри (Джеральдин Люка) в платье Живанши

Главный вопрос всего спектакля заключается в следующем: как можно чувствовать себя одинокой, когда весь Голливуд восхищается тобой? *«Поскольку Одри много путешествовала по миру, то было очень интересно найти и представить музыкальные течения её времени, например, сочинения Леонарда Бернштейна, как намёк на Голливуд, или для контраста более грустную музыку. Чередование закулисной и сценической сторон было важным при создании хореографии. Я хотел отметить разницу между тем, что Одри хотела дать людям, и её скрытым страданием, когда она была одна... В спектакле участвуют три Одри. Героиня, достигшая зрелости в своей жизни, – это танцовщица Джеральдин Лукас, с которой я работаю уже 20 лет и которая меня вдохновила на постановку балета. Чтобы показать воспоминания, появляется Одри подросткового возраста (годы 1940–50) и ещё одна Одри (годы 1960–70). Каждая из них воплощает разные черты Хепбёрн: одна – элегантность, другая – свежесть, третья – непокорность и улыбку. Было интересно, чтобы три исполнительницы дали трактовку всем аспектам образа героини».*

Важной задачей для труппы было создать именно танцевальный спектакль, а не инсценировку театральной пьесы. Ф. Модуи совместно с Мари Марэ разработали сценические костюмы для спектакля, которые отображают в себе эпоху героини, подчеркивают элегантность, шик и идеальный силуэт Одри Хепбёрн.

Для каждой картины спектакля потребовалось наличие одного, двух или трёх сценических элементов, соответствующих изображаемой эпохе. Например, дверь бункера символизирует изоляцию людей во время войны...

О музыкальном сопровождении спектакля Модуи выразился так:

«Я пытался использовать музыку, которая казалась мне логичной. Скажем «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля – это то, что воплощает Одри Хепбёрн в целом. Выбраны два произведения Шуберта: камерное сочинение «Девушка и смерть» для картины бункера и симфонический опус для того времени, когда Одри хотела стать балериной. Мы также использовали песню «Moon River» из фильма «Завтрак у Тиффани» и песни Эдит Пиаф с Лео Ферре; они звучат на протяжении всего парижского периода. Конечно же, мы включили в фонограмму композиции Гершвина, чтобы охватить всю американскую жизнь героини в 1950-е годы, а также «Грустный вальс» Сибелиуса, когда Одри оказывается одна в своей гримёрке. Я позаботился о том, чтобы музыкальные произведения были разнообразными, логично связанными и выразительными...»

Для всей команды Модуи потребовался целый год для тщательной разработки этого проекта и его подготовки.

Для воплощения смелого замысла и сложной концепции постановщик балета избрал специфический подход, который позволил создать крупное и многогранное произведение. Оно состоит из двух отделений, содержащих пять сценических картин в одном и три в другом – продолжительностью пятьдесят пять и пятьдесят минут соответственно. Каждая картина посвящена важному периоду в жизни О. Хепбёрн, что поясняют титры-цитаты самой актрисы. Такое построение спектакля даёт возможность представить многие значимые аспекты личности героини и позволяет публике «следовать за звездой Одри», согласно логике исторического развития событий. Драматургия спектакля выстроена достаточно чётко, но в то же время зигзагообразно: восемь сценических картин отражают периоды жизни О. Хепбёрн в витиеватой последовательности, что затрудняет восприятие чрезвычайно широкой и насыщенной панорамы событий.

Нужно с благодарностью подчеркнуть, что Ф. Модуи и биограф актрисы Каролин Ами проделали огромную подготовительную и постановочную работу, что получило достойное отражение в масштабном спектакле. Однако, из-за чрезмерного обилия драматургического материала представление получилось перегруженным. Стремление Ф. Модуи показать как можно больше – сказалось на мизансценах и хореографии балета. Танцевальное действие развивается органично и увлекательно, но многие номера смонтированы, как в кинематографе, излишне динамично, что придает спектаклю некую мозаичность, препятствующую глубокому раскрытию психологической сути и внутреннего мира центральных персонажей. Не способствует этому и привлечение сразу трёх балерин для воплощения образа О. Хепбёрн.

Двухактный балет предстаёт в аскетическом оформлении, автор декораций – Люк Ледьё. В глубине свободной сцены периодически раскрывается большой экран, цветное свечение которого формирует определенный настрой в разных картинах. В каждой из них появляется простой реквизит, символизирующий время и место событий. Это, например, кресло и диван, дверь и кровать, столик со стулом и манекены. Важный вклад в успех спектакля вносит световое оформление. Его богатая колоритная партитура, которую искусно сочинили Ронан Лё Магорек и Анаис Парментье, позволяет придать сумрачному сценическому пространству сказочную магию, а в сочетании с задымлением чудесно выстроить воздушный графический

рельеф. Наряду с многообразным использованием фронтального, бокового и верхнего освещения, периодически появляются локальные световые потоки, формирующие на сцене крупные кинематографические кадры и всевозможные эффекты.

Большое впечатление производит и красочная феерия сценических костюмов, которые придумала Мари Марэ. Богатая коллекция включает бальные платья и наряды, балетные туники и пачки... Среди этого великолепия потрясающе выглядит шедевр Юбера де Живанши, созданный специально для роли О. Хепбёрн в фильме «Завтрак у Тиффани». Однако и три портнихи знаменитого французского кутюрье почему-то одеты в простые чёрные платья. Более того, артисты в чёрных костюмах слишком часто фигурируют на сцене, даже когда она охвачена сумраком, что в итоге усиливает ощущение тягостности и гнёта. Музыкальная фонограмма, составленная из произведений пятнадцати композиторов, является основой спектакля. Музыка из нескольких стилей, направлений и жанров формирует разнообразную атмосферу, в которой разворачивается сложное хореографическое действие. Фрагментарность звучащей музыки сказывается на танце и придаёт структуре балета аналогичную мозаичность, которая, хотя и генерирует в спектакле важную многоликость, но одновременно и размывает цельность, значимость представляемых образов и событий. Структурные и композиционные просчёты в значительной мере компенсируются достоинствами хореографии и профессионализмом артистов.

Одухотворенная хореография Ф. Модуи и высокое исполнительское мастерство его интернациональной труппы – главное бесспорное достоинство балета «В глазах Одри». Преданно следуя лучшим традициям французской школы классического танца, Ф. Модуи с большой фантазией сочинил многоплановое хореографическое действие, в котором выразил не только основные моменты жизни незабвенной О. Хепбёрн, но и главные черты этой легендарной личности. Широко используя богатую лексику балетной классики и джаз-танца, талантливый хореограф успешно выстроил увлекательную хореографическую феерию, в которой ярко сверкают и органично переплетаются сольные вариации и лирические дуэты, драматические трио и праздничные квартеты, позволяющие солистам полноценно показать все грани их танцевального и артистического мастерства.

Образ О. Хепбёрн интерпретируют три замечательные балерины – Луиз Джабри, Виттория Пеллегрини и Джеральдин Люка. Каждая из них захватывает зрителя своей трактовкой прекрасного образа, особой грацией и экспрессией вдохновенного танца. В стилистически отточенных партиях три балерины возрождают чарующие линии облика и дивные струны души легендарной кинозвезды. Для каждой балерины хореограф с любовью сочинил разные по темпераменту и рисунку вариации, но по духу и сути они поразительно едины, ибо каждая Одри (подросток, юная девушка и состоявшаяся кинозвезда) является частью целостного образа героини. Наиболее утончённо и проникновенно это выражено в феноменальном дуэте двух Одри – юной девушки и кинозвезды, вступающих в личный духовный диалог друг с другом. Их диалог гениально разворачивается в обворожительном танце возле зависшего зеркала театральной гримерной.

В гипнотическом дуэте разновозрастных героинь участвует и Человек в чёрном: словно предвестник смерти, он периодически появляется и прерывает мистический диалог, вступая в танцевальный дуэт и увлекая его участниц в беспросветную темноту... Образ Человека в чёрном превосходно воплощает пластичный и артистичный Мохамед Сайед, наделенный внутренней силой и демонической магией. Это хрупкое и эфемерное видение является как хореографическим, так и театральным озарением, истоки которого, несомненно, связаны с творчеством Мориса Бежара.

Сильное впечатление производит также напряженное и экспрессивное трио в картине «Воспоминания», в которой под взволнованную музыку Ф. Шуберта «Девушка и смерть» предельно обнажаются драматические взаимоотношения матери и отца юной Одри. Страстное трио исполняют Нелли Сулаж, Мохамед Сайед и Луиз Джабри. Compliments заслуживают все 11 солистов, среди которых нужно обязательно назвать четверых. Это, прежде всего, итальянские виртуозы – Лоренцо Бернарди и Никола Лаззаро, поражающие высокими прыжками, стремительными пируэтами и эффектными каскадами сложных трюков. Истинное восхищение вызывают японские балерины Харука Арига и Шиори Мацushima: они чаруют изяществом и грациозностью, музыкальностью и элегантностью филигранного танца.



Одри, ее мать и отец в картине «Воспоминания»

Интересно и необычно представлены в спектакле многочисленные и разнообразные ансамбли: затейливо выстроенные и щедро насыщенные оригинальными связками и синхронными движениями, они пленяют магией причудливых метаморфоз, в которых исполнители успешно демонстрируют свою танцевальную технику и сценическую дисциплину. Следуя уникальной стилистике и рафинированной музыкальности Джорджа Баланчина, Ф. Модуи с искренним наслаждением не только прославляет классический балет, но и оказывает почести его шедеврам, цитируя, в частности, знаменитую картину сказочно красивого экзерсиса оживающих силуэтов танцовщиц – чудесное видение из гениальных «Этюд» Харальда Ландера, созданных для Датского королевского балета в 1948 году.

В заключение хочется поздравить Франсуа Модуи и замечательных артистов его труппы с грандиозным успехом в Театре Елисейских Полей. Восторженная публика горячо, почтительно, стоя, и очень долго приветствовала всех исполнителей великолепного спектакля. Овациям, конечно, не будет конца! В связи с этим хотелось бы выразить пожелание музыкальным театрам: шире популяризировать творчество талантливого хореографа Ф. Модуи, который стремится к сохранению и развитию великих традиций балетной классики, к сожалению, быстро исчезающих не только во Франции, но и повсюду в западном мире. Да здравствует высокое искусство классического танца!

Виктор ИГНАТОВ



Одиссея. Одиссей –
Александр Труш,
Кирка – Мадока Сугаи.

49-е И ПОСЛЕДНИЕ «БАЛЕТНЫЕ ДНИ» ГАМБУРГСКОГО БАЛЕТА ДЖОНА НОЙМАЙЕРА

В НАЧАЛЕ ИЮЛЯ МИНУВШЕГО ГОДА В ГАМБУРГСКОЙ ОПЕРЕ СОСТОЯЛИСЬ 49-Е «БАЛЕТНЫЕ ДНИ» ТРУППЫ ДЖОНА НОЙМАЙЕРА, КОТОРУЮ ОН ВОЗГЛАВЛЯЛ НА ПРОТЯЖЕНИИ 51 ГОДА (ЧТО СОСТАВЛЯЕТ АБСОЛЮТНЫЙ РЕКОРД ПО СРАВНЕНИЮ С ДРУГИМИ ХОРЕОГРАФАМИ ИЛИ БАЛЕТНЫМИ ДЕЯТЕЛЯМИ, СОСТАВИВШИМИ ЭПОХУ В ИСКУССТВЕ БАЛЕТА – НА 19 ЛЕТ ДОЛЬШЕ, ЧЕМ ПЕТИПА, НА 30 ЛЕТ ДОЛЬШЕ, ЧЕМ ДЯГИЛЕВ ИЛИ НА 10 ЛЕТ ДОЛЬШЕ, ЧЕМ БАЛАНЧИН В НЬЮ-ЙОРК-СИТИ БАЛЛЕ). ЭТО БЫЛИ ПОСЛЕДНИЕ «БАЛЕТНЫЕ ДНИ» – В ОБОИХ СМЫСЛАХ СЛОВА: В БЛАГОДАРНОСТЬ ЗА ТО, ЧТО НОЙМАЙЕР СДЕЛАЛ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГАМБУРГ БАЛЕТНОЙ СТОЛИЦЕЙ ЕВРОПЫ, ГОРОДСКОЕ УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ РЕШИЛО ЗАМЕНИТЬ ЕГО МАЛОИЗВЕСТНЫМ И НИЧЕМ НЕ ПРИМЕЧАТЕЛЬНЫМ ГЛАВОЙ ДЮССЕЛЬДОРФСКОГО БАЛЕТА, НА ЧТО МИРОВОЕ СООБЩЕСТВО ОТВЕТИЛО КАСКАДОМ ПРИГЛАШЕНИЙ НОЙМАЙЕРУ. НО ЕСТЬ ОСНОВАНИЯ ОЖИДАТЬ, ЧТО ВОСПИТАННЫЕ НОЙМАЙЕРОМ ГАМБУРГСКИЕ СОЛИСТЫ ТАКЖЕ НАЧНУТ, И УЖЕ НАЧАЛИ, РАСХОДИТЬСЯ ПО СВЕТУ.

По этим причинам «Балетные дни» этого года носили особый, прощальный характер, который в наивысшей степени был выражен в премьере трижды показанного, 173-го по счёту балета Ноймайера «Эпилог» на музыку Шуберта, Рихарда Штрауса и – в качестве ностальгической ноты по временам, когда будущий великий хореограф покидал родную Америку – популярнейшего «фольк-рок-дуэта» Саймона и Гарфункеля. Музыка звучала в исполнении пианистов за роялем,

стоявшим в углу сцены, и выходявшим к нему певцов-солистов. Так что и инструмент, и музыканты, как и в бетховенском цикле, где в глубине сцены располагается целый оркестр, становятся персонажами балета. По своей же камерности и интимности этот балет сравним только с другим произведением Ноймайера – «Призрачный свет», поставленным им во время первой эпидемии ковида, когда театр был надолго закрыт и постановка с соблюдением всех мер предосторожности проходила в репетиционном здании Балетного центра. И еще одна нота ностальгии: в «Балетные дни» Ноймайер постоянно включает свои балеты по пьесам Тенесси Уильямса – «Трамвай желаний»



Эпилог. –
Алина Кожожару,
Алеш Мартинес
и ансамбль.



«Dona nobis pacem». – Алеш Мартинес и ансамбль.

и «Стеклянный зверинец» с трогательнейшей Алиной Кожокару в главной роли (кажется, уникальный случай, когда главная героиня балетного спектакля – хромоножка. Алина, солистка Английского национального балета, участвовала в этом году во многих спектаклях «Балетных дней»). Фестиваль не мог обойтись и без одного из многих шекспировских балетов Ноймайера, в юности получившего университетскую степень бакалавра по английской литературе. В этом году он избрал также «юбилейную», свою первую, 50-летней давности постановку балета «Ромео и Юлия» (sic) на музыку Прокофьева (при любом возобновлении своих балетов Ноймайер их переделывает). Ноймайер не боится назвать сюжет «Ромео и Джульетты» абсурдным, подчёркивает крайнюю юность героев (роль Юлии он поручил ученице своей балетной школы), что не помешало ему создать замечательный гимн первой любви. Показана была также переработанная версия «Дамы с камелиями» по роману Дюма на музыку Шопена.

Другим выдающимся событием «Балетных дней» явилось возобновление (спустя три десятка лет после его создания и ради лишь нескольких спектаклей) балета «Одиссея» с талантливым Александром Трушем в роли гомеровского героя. Заняться этим всеобъемлющим произведением о герое Одиссее и его полном приключений возвращении на родину Джон Ноймайер решил в 1995 году по приглашению афинского оперно-концертного зала «Мегарон». По замыслу, версия его балета должна была максимально приближаться к истокам эпоса. Музыка написана греческим композитором Георгием Курупосом, учеником Мессиаана (на чью музыку Ноймайер не так давно поставил балет «Турангалила»); за эту партитуру в 1996 году Курупос был удостоен премии «Бенуа де ла данс», и тридцать лет назад эта постановка выдержала более 50 спектаклей по всему миру. Ноймайер пишет: «Одиссея» немыслима без войны. Это история о том, как человек должен снова найти себя после десятилетия войны, и что он должен обрести свою целостность и заново открыть нежный, женский аспект творения в этом мачо-мире битв и сражений. И это – Пенелопа». – Ноймайер также подчеркивает, что поэма Гомера заканчивается вмешательством богов – Зевса и Афины, кладущих запрет на кровопролитие.

Гостем «Балетных дней» этого года была, во-первых, английский хореограф Кэти Марстон, возобновившая с Гамбургским

балетом свой десятилетней давности спектакль «Джейн Эйр» по роману Шарлотты Бронте, имевший успех, по понятным причинам, в англоязычных странах – в Англии, Америке и в Канаде (сейчас Марстон возглавляет Цюрихский балет). В главных ролях здесь блестящие ноймайеровские танцовщики – Мадока Сугаи – Джейн Эйр, Рочестер – Александр Труш, однако критика находит хореографию Марстон несколько монотонной. Что же касается рок-балета на музыку HeavyMetal «Черная суббота» (уступка вкусам преемника Ноймайера?), дважды показанного другим гостем фестиваля – Бирмингемским Королевским Балетом, мы его оставим без комментария, и перейдем к уникальной беседе Ноймайера с прелатом протестантской церкви под названием «Я одновременно христианин и танцовщик». Беседа состоялась в гамбургской барочной церкви Михаила Архангела – одной из высочайших в Гамбурге, чья колокольня служила когда-то ориентиром для кораблей. Именно там четыре десятилетия назад состоялась премьера балета Ноймайера «Страсти по Матфею» на музыку Баха, что вызвало негодование наиболее консервативных прихожан. Эта беседа иллюстрировалась фрагментами балетов Ноймайера на музыку тех же «Страстей по Матфею», а также Генделя, Григорианской мессы и Леонарда Бернштейна – автора, среди прочего, сочинений на религиозные мотивы и на тему холокоста.

Добавим, что, собственно, Ноймайер не раз высказывался по поводу того, что он, будучи хореографом, говорит о ценностях бытия языком танца. Подобным же образом о своем музыкальном творчестве говорили и Малер, на чьи почти все 10 симфоний (за вычетом 2-й и 8-й) Ноймайер поставил балеты, и Мессиаан. Заметим также, что во многих культурах танец имеет сакральное измерение – так танцевал царь Давид перед ковчегом (2-я кн. Царств 6, 14), а по всему миру известно множество ритуальных танцев.

В продолжение скажем, что на «Балетных днях» была воспроизведена прошлогодняя постановка на музыку Мессы си-бемоль Баха под латинским названием ее последней части – «Dona nobis pacem» («Поддай нам мир» – требовалась всё же известная отвага, чтобы поставить давно задуманный балет на музыку мессы, то есть литургии). Балет начинается и заканчивается долгими минутами молитвенного молчания. В тишине появляется одинокий изможденный солдат. Выходит юноша



Страсти по Матфею.

с чемоданом – это «Он», который будет сопровождать действие на протяжении всего балета, составленного из разных «хореографических эпизодов» без повествовательной рамки. Затем внезапное движение его руки... и вступает «Kyrie eleison» («Господи помилуй»). «Он» роняет чемодан, который открывается, и по земле разлетаются фотографии погибших солдат, плюшевая кукла... «Он», воплощая безумие и отчаяние, спотыкается, падает... Он встречает вдов, бессильных, как кажется, ангелов и священников, а больше всего – солдат... Во второй части балета он встречает ту, кого Джон Ноймайер назвал «Она» – любящее, утешительное присутствие. Под музыку «Et incarnatus est» («и вочеловечашася») они танцуют полное сострадания па де де. Затем звучит «Распятого же за ны», и танцовщики опускаются на колени...

Нам остается немного рассказать о традиционно замыкающей «Балетные дни» серии балетных номеров и отрывков из балетов под названием «Нижинский-гала», то есть «Гала-спектакль памяти Нижинского». На многих предыдущих «Балетных днях» ему предшествовал балет Ноймайера «Нижинский»,

а художественные материалы, связанные с любимым героем, составляют его уникальную собственную коллекцию: от зарисовки Модильяни – Нижинского, исполняющего Сиамский танец (или танец кобальда) в Les Orientales дягилевских Русских балетов в Париже (1910), изображающих его статуи, картин, эскизов декораций – и до собственных абстракций уже душевнобольного художника – всем этим могут любоваться гости Ноймайера, которых он в конце каждого Ballettage приглашает к себе домой накануне последнего спектакля.

Среди первых привлекших особое внимание номеров Гала-спектакля был фрагмент одного из самых загадочных балетов Ноймайера «Прелюды-CV. Хореографический альбом в двух частях» на музыку американского композитора русского происхождения Леры Ауэрбах (2003). Да, «CV» в названии указывает на некие биографические моменты участников – молодых людей обоего пола, вступающих в некие отношения, но тут Ноймайер, вопреки обыкновению, беспощаден: "...Не пытайтесь «понять» этот балет. У него нет никакого «содержания», которое я мог бы вам рассказать..."

А дальше последовали многочисленные фрагменты балетов Ноймайера со впечатляющими концовками 1-го и 3-го действий этого вечера. 1-е действие завершает окончание ноймайеровского «Бетховен-проекта II» на музыку финала 7-й симфонии Бетховена (которую Вагнер, словно предвидя абстрактные балеты XX века, назвал «апофеозом танца»). 3-е действие – а вместе с ним Гала-спектакль – закончились последней частью балета на музыку 3-й симфонии Малера в исполнении великолепных ветеранов – Алины Кожакару, Эдвина Ревазова и ансамбля, и здесь – в финале этого прощального спектакля – на сцене появился Ноймайер, остающийся среди продолжающих танцевать артистов.

Этому последнему спектаклю Балета, возглавлявшегося Джоном Ноймайером на протяжении более полувека, публика стоя аплодировала в течение четверти часа. А когда я пришел за кулисы, танцовщики «качали», как там принято, своих коллег, покидающих театр, в котором оставаться без Ноймайера они не захотели.

В сентябре Ноймайер с успехом провел свой обычный небольшой фестиваль в Баден-Бадене, затем занимался постановкой своей «Дамы с камелиями» в миланской «LaScala», и уже назначено множество возобновлений его балетов в Италии, и по всему миру...

Михаил МЕЙЛАХ
Фото Кирана Уэста.



Нижинский-Гала, Бетховен.
7-я симфония. Финал.

НЕМНОГО МОРЯ В ОСКОЛКАХ СТЕКЛА

Выставка Владимира КОТЫХОВА
в Государственном Дарвиновском
музее



Композиции Владимира Котыхова приглашают в художественное путешествие по морям и океанам. Хотя реального моря в них и нет, а есть отсветы, отзвуки, отблески, образы, навеянные морской темой.

Тот материал, из которого выполнены работы – самая обыкновенная обыденность. То, что попадает в море со свалок или выбрасывается в море людьми – стеклянные бутылки, фарфоровая и керамическая посуда. Потом бьющиеся воды разбивают стекло и фарфор на мелкие осколки, и начинается долгий период, когда под воздействие воды они обтачиваются, шлифуются и, наконец, превращаются в почти драгоценные сокровища.

И вот туристы на каких-то далеких пляжах охотятся за ними, поджидая удобный момент, когда стихнет буря, и море, отступая, оставит на берегу стеклокерамику, притягательно сияющую на солнце. Должно пройти лет двадцать-тридцать, чтобы облагородить стекляшки. Бывает, что уходит и больше времени. Какие же ценны более всего? Черные, они пришли в день сегодняшний из XIX века, когда выпускались бутылки из черного стекла. Редки стекла в цветах и оттенках красного, серого, бирюзового, розового, желтого. Наиболее распространены зеленые, синие, белые. На некоторых можно даже увидеть изрядно потертые, промышленные знаки и надписи. Эту стеклянню-керамическую ценность можно найти на пляжах США, Испании, Франции, Италии. Или на пляже Бухты Стеклопанной на берегу Японского моря во Владивостоке.

Здесь вся прибрежная полоса, шириной пять-десять метров, покрыта разноцветной стеклянной «галькой». Обкатанные осколки стекла и керамики на пляже получались из мусора, который доставлялся волнами и течением в бухту с близлежащей свалки.

Такая проза жизни. Но есть те, кто стремится перевести что-то из прозаического, нехудожественного в новое художественное пространство.

Владимир Котыхов из морского стекла и керамики выстраивает инсталляции. Это морские узоры, где разные по размеру стеклышки и керамические осколки соединяются в некий рисунок. «Но, конечно, – рассказывает Владимир Котыхов, – прежде, чем возникнет композиция, нужно найти тот материал, из которого и вырисовываются инсталляция. У меня нет возможности самому отправляться на поиски этих сокровищ. Но есть один ответственный и наделенный вкусом продавец во Владивостоке. Милая девушка, у которой я покупаю морские наборы, а затем с нетерпением жду посылку. Наконец, посылка у меня, и тут – порой сразу, а когда-то совсем не сразу – складывается некая композиция».

Видел ли автор работы тех, кто, как и он, художественно преобразует морской материал? «Да, видел. Но никогда не пытался их повторить. Не умею повторять. Иногда пытаюсь, но потом все равно выходит свое. Хотя есть художник, чье творчество захватывает. Это выдающийся представитель ассамбляжа – Джозеф Корнелл. Из всякого хлама, найденного на помойках, чердаках,

барахолках он собирал свои коробки, где все это превращалось в особый волшебный мир, или театр. Его коробки, полные чудес, помогают и мне в собственном поиске».

Это поиск в цвете, когда работы серии «Лавандовое настроение» буквально укутаны, завернуты в лавандовые оттенки, или бесконечно синие «Кораблики», или композиции серии «Reflections/Отраженные волны», в которых соединились цвета от бледно-голубого до фиолетового, от сиреневого до ярко-красного. А еще – стремление соединить разрозненный, разбитый материал в симметричный, ассиметричный образ. Ничего конкретного, только абстракция.

Помимо того, что создается рука человека, а затем преобразуется водной стихией, превращаясь в нечто новое, есть и собственно морские чудеса, также нашедшие свое место в композициях Владимира Котыхова. Галька, раковины – целые, или представленные во фрагментах. В дополнение к ним – перламутровые пуговицы, изготовленные из перламутровых раковин. И это тоже море. Но есть и что-то не морское.

Это старинные ключи. Моря, океаны – это тайна, а ключи тоже ассоциируются с тайной, которую они либо прячут, или открывают. Так и работы Владимира Котыхова, представленные на выставке «Немного моря в осколках стекла», открывают новую поэтическую, реальность, увиденную автором в самом обычном материале.

В.К.

Фото – Марина и Павел Смирга

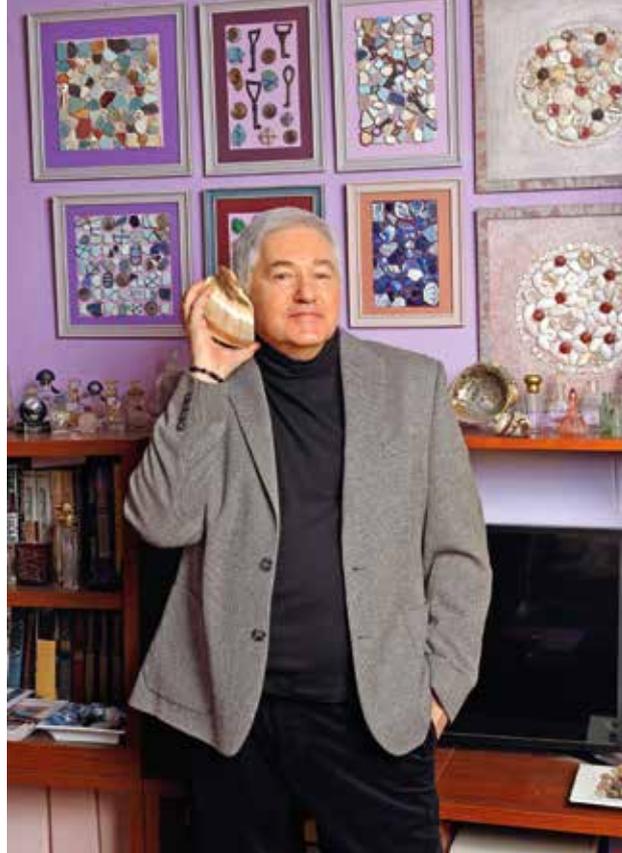


Фото слева направо:

Зеленые волны. 2022

Лавандовое настроение № 3. 2023.

Сокровища Нептуна № 2. 2021.



БАЛЕТ. ПРИТЯЖЕНИЕ



1

В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОМ МУЗЕЕ ТЕАТРАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА СОСТОЯЛОСЬ ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ «БАЛЕТ. ПРИТЯЖЕНИЕ», КУРАТОРАМИ КОТОРОЙ ВЫСТУПИЛИ БАЛЕТОВЕД И СОТРУДНИК МУЗЕЯ С. ЛАЛЕТИН И ФОТОГРАФ М. КУРБАТОВА. ЭКСПОЗИЦИЯ ПОСВЯЩЕНА ДУЭТНОМУ ТАНЦУ – ДИАЛОГУ МЕЖДУ ДВУМЯ ГЕРОЯМИ, ИХ БОРЬБЕ И СЛИЯНИЮ. КУРАТОРЫ ПРЕДСТАВИЛИ ИСТОРИЮ ПАРНОГО ТАНЦА, ПРОСЛЕДИВ ЕГО ИЗМЕНЕНИЯ В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ВРЕМЕНИ, ВКУСОВ ЭПОХИ, КОСТЮМОВ И РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ.

Выставка расположилась в трех залах. Первый зал охватил XVIII и XIX столетия, второй – XX век, а третий – настоящее время.

Для ВОССОЗДАНИЯ АТМОСФЕРЫ ЭПОХИ РОКОКО И ГАЛАНТНЫХ ПРАЗДНЕСТВ (ПЕРВЫЙ ЗАЛ) ВЫБРАНЫ ГРАВЮРЫ О. СЕНТ-ОБЕНА И ЛЕСЮЙЕРА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЖЕМАННЫХ ПОЗ ТАНЦУЮЩИХ – ТО В МЕДЛЕННОМ МЕНУЭТЕ, ТО В БЫСТРОЙ ЖИГЕ. ДАЛЕЕ – ЭСКИЗЫ Л. Р. БОКЕ, ЗАПЕЧАТЛЕВШЕГО АРТИСТОВ С НЕОБЫКНОВЕННОЙ ГРАЦИЕЙ: ОБЪЕМНЫЕ ПАНЬЕ, ТОННЕЛЕ И ПЫШНЫЕ ПЛЮМАЖИ НИЧУТЬ НЕ ЗАТРУДНЯЮТ СОВМЕСТНОГО ТАНЦА.



2

В XIX веке в ирреальном женском образе отразилась идея романтизма о несбывшейся мечте, к которой неустанно стремился герой. Данный сюжет стал основой литографии, выполненной по живописной картине Г. Леполя (1832): босоногая М. Тальони-Сильфида прилетает к дремлющему у камина П. Тальони-Джеймсу, еще не подозревающему о своей безумной влюбленности. Символ эпохи – арабеск – представлен в литографии неизвестного автора. Здесь Ф. Черрито-Фатъма замирает в летящей позе, а А. Сен-Леон-Манасс наблюдает за ней, не смея прикоснуться к своему идеалу («Мраморная красавица», 1847). Литографии А. Лакоши и Хаген-таля, гравюра Л. Малевра показали сокращение дистанции между партнерами, чему благоволил новый облик танцовщицы – в романтическом тюнике и на пуантах, создававших эффект невесомости. Эти оборотистые образы дополнила балетная туфелька М. Тальони конца 1830-х годов из коллекции Театрального музея, а также костюм Г. Тесмар 1970-х гг. для партии Сильфиды, прославившей балерину на весь мир.

Утвердившийся в конце XIX века академический балет М. Петипа внес значительный вклад в развитие дуэтного танца. Активно начали происходить пробы воздушных поддержек, во время которых партнер виртуозно перемещал партнершу из позы в позу. В экспозиции продемонстрированы поддержки Н. Легата-Принца Коклюша и О. Преображенской-феи Драже, П. Леньяни-Камарго и С. Легата. XX веку в экспозиции уделено особое внимание: именно в это время сложились знаковые пары, которые изменили эстетику дуэтного танца и ответили новациям хореографической мысли. Язык тела стал более говорящим и чувственным, а связь между партнерами – более глубокой и проникновенной. По задумке авторов, зал XX столетия предстает как храм искусства. Выстроенное полукругом пространство напоминает алтарную часть: атмосфера таинства ощущается в приглушенном свете и в сиянии свисающей белой вуали. В центре – пуанты, непререкаемый символ балета. Самое священное, недоступное для зрителей место – гримерки, где происходит преображение артистов в своих героев. Каждое триумо – это инсталляция, рассказывающая истории различных выдающихся дуэтов.

Первый дуэт сочетает в себе несочетаемое – потому становится еще более манящим и увлекательным, а по определению кураторов – «декадентским». Речь идет о В. Нижинском и И. Рубинштейн в роли Золотого раба и Зобеиды («Шехеразада»): в танце его животная пластика и ее гордая стать сливаются воедино. Второй дуэт – П. Гусева и О. Мунгаловой – именовали «экспериментальным»: за его смелость



3

в исполнении новых акробатических поддержек, придуманных главным реформатором 1920-х годов Ф. Лопуховым. Пару В. Чабукиани и Т. Вечесловой назвали «советской», поскольку они были первыми балетными артистами из СССР, станцевавшими за рубежом в США. А лирический талант, общий поэтический дар двух новых балетных «романтиков» – К. Сергеева и Г. Улановой – придал танцу 1930-х годов одухотворенность. Чистоту и искренность их чувств передал художник А. Соколов в своей картине «Галина Уланова и Константин Сергеев в балете «Ромео и Джульетта»» (копия, 1950), изобразив сокровенный эпизод венчания. Прекрасно, что выставка не обошла вниманием «блокадный “золотой” дуэт» супружеской пары из Кировского театра – Р. Гербека и Н. Сахновской, имеющий особое значение для Ленинграда. Фотографии показали стойкость духа и самоотверженность артистов – на грани голодной дистрофии, выступавших на сценах города и во фронтовых концертах.

Следующий дуэт Р. Нуреева и М. Фонтейн – «дуэт молодости и опыта» – на первый взгляд, поражает разницей в возрасте. Но на фотографиях легендарная пара выглядит единым целым – гармония чувств заставляет забыть о разрыве в девятнадцать лет. Мимолетный характер имел дуэт М. Барышникова и Н. Бессмертной; он зародился по воле случая: во время съемок балета «Жизель». Таинственным образом его видеозапись исчезла, однако остались фотографии Н. Аловерт. Они представлены на выставке как калейдоскоп сменяющих друг друга снимков, практически воссоздающих по позам pas de deux из II акта. В свою очередь, дуэт А. Осипенко и Дж. Марковского отличался экспрессивностью чувств, душевным надрывом и страстностью – фотографии «Двухголосия» в постановке Б. Эйфмана тому подтверждение. Звание одного из «дуэтов века» получили спутники по жизни и блестящие партнеры по сцене В. Васильев и Е. Максимова.

Находкой кураторов выставки стал «дуэт наставника и ученицы» – Н. Цискаридзе и А. Воронцовой. Экспозиция включила в себя миниатюру Дж. Ноймайера «Павлова и Чекетти», ставшую выражением творческого союза двух артистов как варианта «молодости и опыта».

От XXI века прошла только четверть, но уже появились векторы развития танцевального искусства. Фотограф и куратор выставки М. Курбатова предлагает всмотреться в движения и пластику современных артистов балета и танцовщиков неакадемических направлений. Ее снимки отличаются особым вниманием к деталям: в каждом пойманном взгляде, жесте она пытается приблизиться к разгадке единения в танце.

Выставка «Балет. Притяжение» выявила многогранность дуэтного танца, его силу в раскрытии природы человеческих взаимоотношений и способность сближать людей в едином потоке движений. Посетители с удовольствием и большим интересом приходили на кураторские экскурсии и встречи с экспертами. В дальнейших планах музея – проведение выставок, посвященных феномену балерины, а затем и премьеры.

*Полина КОНДРАТОВА,
аспирантка АРБ им. А. Я. Вагановой
Фотографии предоставлены Театральным музеем*



1. Литография по картине Г. Леполья (1830-е). Сцена из балета «Сильфида» Ж. Шнейцхоффера: М. Тальони (Сильфида) и П. Тальони (Джеймс)
2. Ф. Черрито и А. Сен-Леон в балете «Мраморная красавица» (1830–1840-е)
3. О. Преображенская и Н. Легат в балете «Щелкунчик» (1890-е)
4. П. Гусев и О. Мунгалова в концертном номере «Ночь» («Романс») на муз. А. Г. Рубинштейна в постановке Г. М. Баланчивадзе (1923)
5. Т. Вечеслова и В. Чабукиани в балете «Пламя Парижа» (1934)
6. Н. Сахновская и Р. Гербек в концертном номере «Этюд» (1943-1945)
7. М. Фонтейн и Р. Нуреев в па де де из балета «Корсар» (1960-е)
8. Н. Бессмертная и М. Барышников на репетиции балета «Жизель»
9. Е. Максимова и В. Васильев в балете «Ромео и Юлия» (хор. Мориса Бежара)



Валерия Беседина на фоне своих работ

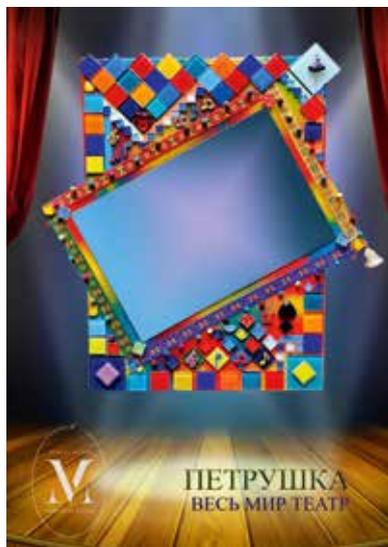
МАГИЯ «ЗЕРКАЛ ВАЛЕРИИ» КОЛЛЕКЦИЯ «ВСЬ МИР – ТЕАТР»

НЕПОВТОРИМАЯ ВСЕЛЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ «ЗЕРКАЛ ВАЛЕРИИ» – ЭТО МИР ВАЛЕРИИ БЕСЕДИНОЙ, УНИКАЛЬНОГО ТВОРЦА, ХУДОЖНИКА И КОМПОЗИТОРА, ЗАСЛУЖЕННОЙ АРТИСТКИ РФ, АКАДЕМИКА ПЕТРОВСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК И ИСКУССТВ, ЛАУРЕАТА ПРЕМИИ ПРАВИТЕЛЬСТВА РФ И ПРОСТО ОЧАРОВАТЕЛЬНОЙ ЖЕНЩИНЫ, КОТОРАЯ ПРЕВРАЩАЕТ ОБЫЧНЫЕ ЗЕРКАЛА В ПРОИЗВЕДИЕНИЯ ИСКУССТВА, ОДУХОТВОРЯЯ ИХ И СОЗДАВАЯ ЯРКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ.

Только что завершилась юбилейная десятая персональная выставка в Alma Mater Валерии – в Московской Консерватории. Творчество Валерии манит в неизведанные дали, в бескрайние моря, на лоно природы и... в воображаемые пространства сценического искусства. Именно поэтому одна из ярчайших коллекций художника – музыкально-театральная серия «Весь мир театр». Она наполнена философскими смыслами и основана на глубинных познаниях истории и музыки. В каждом «театральном» зеркале скрывается не только драматургия оперы, балета или мюзикла, но и оригинальные

подсказки для сценического воплощения этих знаменитых произведений.

Внутри этой коллекции отдельная сфера – балет. И это не случайно. На сегодняшний день Валерия Беседина автор 8 балетов. Ещё в 1997 году в Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко с блеском состоялась премьера заказанного выдающимся балетмейстером Д. А. Брянцевым молодому композитору балета «Суламифь». Спектакль мгновенно получил признание публики, критики и был отмечен множеством наград. На протяжении семи сезонов балет оставался в репертуаре театра и радовал зрителя. После него последовали другие театральные опыты, также заинтересовавшие немало постановщиков и занявшие свое место на разных сценических площадках России. Среди самых известных сочинений В. Бесединой духовный концерт «Услышь нас, святитель Николае», музыкальная драма «Лебединый стан», кантата «Хранители Руси», балеты «Кот в сапогах», «Любовь и страсть», а «El Mundo de Гойя» в новаторской, смелой постановке хореографа Константина Уральского был удостоен премии Правительства РФ в области культуры.



Совсем недавно состоялась знаковая мировая премьера исторической оперы «Екатерина Великая» в Марийском оперном театре имени Э. Сапаева. Но незадолго до этого, также в Йошкар-Оле, прошла и мировая премьера коллекции «Театр зеркал».

Яркий музыкант, многогранная артистка, виртуозная пианистка Валерия Беседина со временем раскрыла не менее выдающийся художественный талант, заняв свою нишу среди мастеров художественного промысла, начала создавать уникальные, ни на что не похожие, зеркала-картины, каждое из которых – произведение искусства, несущее свой, необычный образ. В каждом зеркале звучит своя музыка. Яркое выраженное театральное мышление Валерии метафорически передает в своих картинах разные спектакли мирового репертуара, воплощающие богатейший мир фантазий художника и музыканта, из самоцветов, кружев, дерева, огня и полудрагоценных камней.

По-особенному отражены блестящие Дягилевские «Русские сезоны»: «Шехерезада», «Садко», «Петрушка», «Нарцисс и эхо»... Балет «Жар-птица» в начале XX века открыл эпоху славы русского балета и с тех пор сказочная Жар-птица своими огненными жаркими крыльями обнимает весь театральный мир земного шара, даруя шедевры и красоту искусства России. А в «Весне священной» – сюжет древней истории времён язычества и дерзкий для начала XX века музыкальный язык И. Ф. Стравинского, ошеломивший французскую публику на премьере 1913 г., воплощен в зеркале в форме повернутого квадрата на деревянной основе, что издревле символизирует землю. В центре композиции – светящееся солнце – Ярило, а по углам – четыре древнеславянские руны. Обрамляет это энергетически мощное зеркало изысканная каменная мозаика, что ещё удваивает силу и погружает в те давние времена.

Описание всего нескольких «балетных» зеркал коллекции «Весь мир – театр» раскроет перед читателем богатейшую палитру музыкально-театрального мира, отражённого в зеркалах Валерии.

Балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро» – в овальном белоснежном зеркале, словно волшебное озеро, где обитают необыкновенно красивые и благородные девушки-птицы. Его венчает лебедь Одетта. И только черный лебедь Одиллия заставляет всегда помнить – зло не дремлет и всегда надо находить силы ему противостоять. На мраморном зеркальном полотне, обрамленном сочным зелёным рельефом с загадочной подсветкой, украшенном малахитом, агатами, змеевиком, создан «Каменный цветок» по мотивам балета С. С. Прокофьева. Переливаясь, оно будто приглашает в пещеры Уральских гор и приоткрывает завесу над таинством творчества.

Образы античной истории знаменитого балета «Спартак» А. Хачатуряна запечатлены на поверхности гранатового



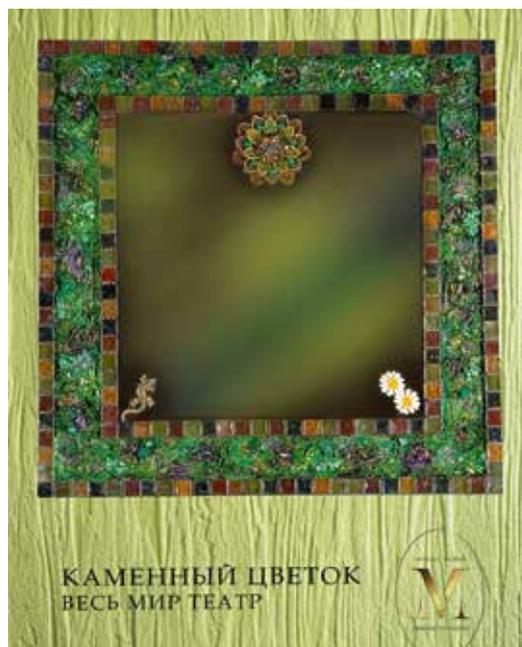
дерева, на которой, словно на жаркой греческой земле, будто выстроились воинствующие легионы, выполненные из мрамора, гранита, оникса – эти камни олицетворяют древнюю эпоху тех знаменитых событий. А на вершине, пронзая вечность, будто кровавые копья, на которых был поднят ввысь героический Спартак в великой постановке Ю. Н. Григоровича.

И, конечно же, «Суламифь» – балет Валерии Бесединой. Поскольку автор зеркала и композитор этого балета – одно лицо, то «из первых уст» оно полностью отражает глубинную философию спектакля и его аллегории. Символы Вечности: Космос и камни, перламутровая луна и её же зловещее алое свечение, вьющийся виноград и струящийся родник... Все они – свидетели ушедших веков, исторических событий, хрупких человеческих судеб.

Первая встреча: рождение Любви, взросление девушки, первый поцелуй. Но... одинокий Скрипач на сцене играет тему вечной вселенской любви, а в зеркале-картине, предвосхищая трагический финал, скрипка превращается в кинжал. А само зеркальное полотно обрамляет извечный знак вопроса: «Кто прав?»

Чтобы ближе соприкоснуться с коллекциями «Зеркал Валерии», которые через удивительные сверкающие образы будут вовлекать вас в музыку театрального шедевра, лучше увидеть их в реальности.

Евгения АРТЕМОВА
Фотографии – Алёна Филина





ВЛАДИМИР ШКЛЯРОВ НЕ ВЫЙДЕТ НА ПОКЛОНЫ...

Когда его герои гибли на сцене, зрители не могли сдержать слез, даже понимая, что артист сейчас выйдет на поклоны. Больше не выйдет... Премьер Мариинского театра Владимир Шкляров трагически погиб 16 ноября 2024 года.

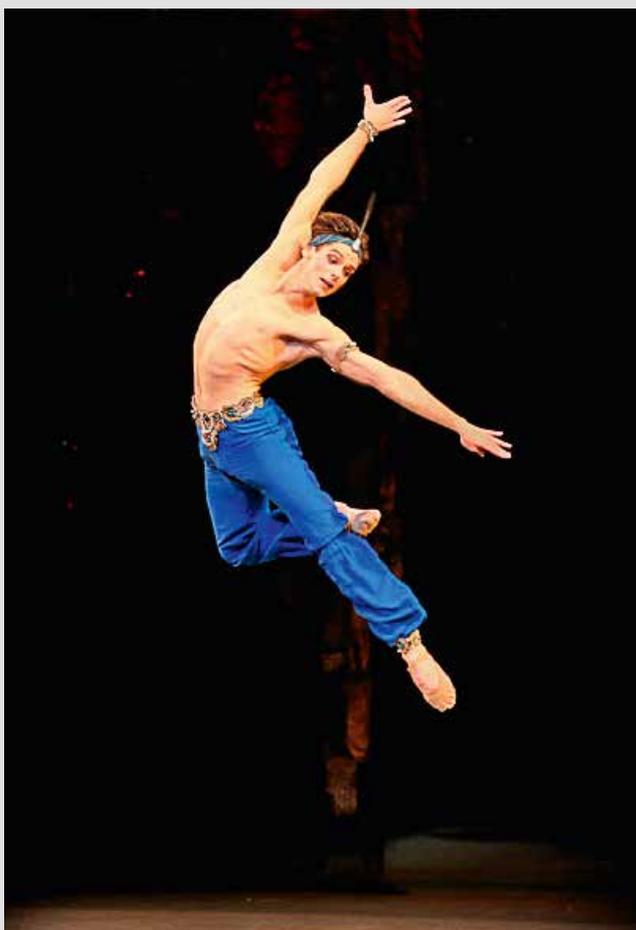
Горечь утраты не мешает сказать, что его сценическая судьба была счастливой. В 2003 году он окончил Академию русского балета имени А.Я. Вагановой, где учился в классе Виталия Афанасова, и был принят в труппу Мариинского театра. Карьера задалась. Сразу сложился дуэт Владимира Шклярова и Евгении Образцовой, подкупавший необыкновенной гармонией. Они прекрасно подходили друг другу внешне, а духовное единство рождалось в их танце – легком, искрящемся, жизнеутверждающем. Дуэт распался, оставшись в памяти зрителей воспоминанием о прекрасной юности красивой пары. Впрочем, партнерш у Шклярова было достаточно – он танцевал со многими самыми именитыми балеринами.

Любимец публики Шкляров был высоко оценен профессиональным сообществом, получив в 2008 году от журнала «Балет» престижный приз

«Душа танца» в номинации «Восходящая звезда». На следующий год – новая победа: первая премия XI Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве. В 2011 году он стал премьером труппы Мариинского театра, в 2020-м получил звание заслуженного артиста России.

Владимир Шкляров выступал много; на его странице сайта Мариинского театра перечень ролей огромен. Артист блестяще танцевал в спектаклях советского драмбалета: «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта», в балетах Джорджа Баланчина, Леонида Якобсона, Игоря Бельского, Юрия Григоровича, Ролана Пети, Джерома Роббинса, Анжелена Прельжокажа и многих других очень разных хореографов. А в балетах классического наследия среди звезд своего поколения он был лучшим, недостижимым. Владение сложной техникой сочеталось у Шклярова с пониманием стиля, с петербургской манерой исполнения. Для труппы Мариинки его потеря – утрата сегодня невозполнимая.

ЛАРИСА АБЫЗОВА
Фото Дуси Соболев



I N M E M O R I A M

Фотографии из архива журнала

POST SCRIPTUM



Традиция. Всё чаще мы употребляем этот термин и для оценки народных танцев, и в характеристике развития балетного театра, да и во всех областях хореографического искусства.

Само слово «традиция» означает передачу социального наследия, в том числе и культурного – от поколения к поколению. Так формируется традиция как связь времён и самовитость национальной самоидентичности.

В широком значении этого термина есть и такой смысл, как знания для развития культуры, в том числе искусства во времени и пространстве. И это важное свойство понимания «традиций» отличает его от понятия «традиционность». Безусловно, жизнь вносит свои коррективы в оценку происходящих событий и восприятие тех или иных реалий. Опасность состоит часто в достаточно формальном подходе к происходящему – в том или ином обществе, теми или иными лицами.

Новое может рождаться, опираясь на традиции культуры того или иного народа, но не в механическом переносе – существующего ранее, в своё время – в будущее. Процесс куда более глубокий и сложный, и его тайна – в культурном коде генной памяти, влияющем на восприятие того или иного проявления нового. Отсюда часто – агрессивность, неприятие любого проявления развития.

Хореографическое искусство – танец – это очень глубокий, информационный код народа, его нравственных, этических знаний. Уважение к происходящему в мире, ассимиляция достижения образцов иного искусства на собственный культурный потенциал – эта культура достигается образованием в каждой области знаний и в целом в стране.

Хотелось бы предостеречь как от взаимного обвинения и неприятия нового, так и от необдуманного восприятия прошлого, чуждого, не вступающего во взаимодействие с тем, что ценно и составляет подлинную культурную традицию хореографии народа и его культуры.

Традиции и развитие, толерантность и уважение поколений – единственный путь в создании подлинных произведений искусства.

Танец – как язык общения – содержит в себе в символическом звучании глубокие смыслы, объединяющие людей, и несёт животворящее начало.

*Главный редактор журнала «Балет»
Валерия УРАЛЬСКАЯ*



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

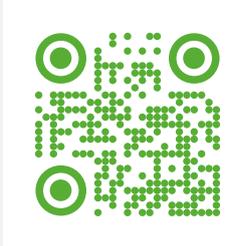


РОСКОНЦЕРТ



ВСЕРОССИЙСКИЙ ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНЫЙ ПЛАН

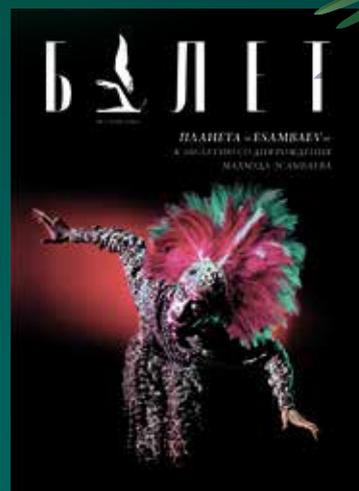
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



С Новым годом!

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»

ИНФОРМАЦИЯ ОБО ВСЕХ ВАЖНЫХ
СОБЫТИЯХ В ХОРЕОГРАФИИ



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