

БАЛЕТ

№ 2 [248] 2025

85
ЛЕТ

Владимир

ВАСИЛЬЕВ

ЛУЧШИЙ ТАНЦОВЩИК МИРА

ВЛАДИМИР



«Спартак»

ЛУЧШИЙ ТАНЦОВЩИК МИРА К 85-ЛЕТИЮ НАРОДНОГО АРТИСТА СССР ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВА

РОЛЬ ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВА В ИСТОРИИ МИРОВОГО БАЛЕТА НЕОБОЗРИМО ВЫСОКА. ХОРЕОГРАФ ФЕДОР ЛОПУХОВ НАЗВАЛ ЕГО «БОГОМ» И ПОЯСНИЛ, ПОЧЕМУ: «ПО РАЗНОЛИКОСТИ ОН НЕ ИДЕТ НИ В КАКОЕ СРАВНЕНИЕ НИ С КЕМ... ТАКОГО ДИАПАЗОНА ВОЗМОЖНОСТЕЙ У ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ НЕ БЫЛО... ОН ВЕДЬ И ТЕНОР, И БАРИТОН, И, ЕСЛИ ХОТИТЕ, БАС». – СРАВНЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ВАСИЛЬЕВА С ГОЛОСОВЫМИ, ВОКАЛЬНЫМИ – НА ФОНЕ МНОЖЕСТВА ЭПИТЕТОВ, КОИХ ОН УДОСТОИЛСЯ ЗА СВОЮ ТВОРЧЕСКУЮ ЖИЗНЬ, КАЖЕТСЯ УНИВЕРСАЛЬНЫМ, ПРОРОЧЕСКИМ.



Позже Юрий Григорович скажет, что «Васильев значительно выше и по техническим возможностям, и по интеллекту, и по культуре самых моих больших «богов»: Мордкина, Волинина, Нижинского. К нимбу этого огромного художника надо добавить еще чудесный характер, наблюдательность, пытливость и балетмейстерское дарование». Алексей Ермолаев назовет его танец «хореографической мелодией». Игорь Моисеев – поэзией и порывом духа. И уже Галина Уланова обобщит начатое Лопуховым и сказанное на вольный манер многими, кто пытался разгадать секреты артиста, воплотившего в своем танце художественное содержание века: «Индивидуальность Васильева одним словом не определишь, разве что словом этим будет – удивительная многогранность. Также в рамки одного амплуа его не поставишь. В его репертуаре – героические и комедийные, лирические, трагические и пантомимные роли. В историю балета Васильев вошел не только как выдающийся актер. В этом его особая миссия, потому он – первый среди равных».

Революцию, совершенную Васильевым в мужском танце, единоличным актом не назовешь: тут были и предшественники, и соратники, и самостоятельно проявлявшие себя последователи. Но Васильев, а не кто иной, записан в историю балета как первый танцовщик столетия: всё новое, что происходило на территории танца XX века, он переосмыслил в соответствии со своими представлениями о хореографическом театре; всё поверял собственным отношением к искусству и жизни. Пока одни копировали других, другие копировали себя, третьи занимались собирательством, Васильев, избегая самоповторов, в любой роли открывал такие миры, какие ни повторить, ни пересоздать после его ухода со сцены никому не удастся. Роли не были похожими, персонажи – род-

ственными, образы – одинаковыми не потому, что, воплощая их, Васильев скрывал свои взгляды, оценки и предпочтения или прятал свое отношение к ним. Он не менял тембров, которыми владел виртуозно, от тенора – к басу или наоборот. Он вписывал их в течение времени, погружал в толщу не только выдуманных сюжетных обстоятельств, но и тех, в каких жил и творил сам. Сопрягал историю с буднями, чтобы посмотреть на нее не через зрачок актерского объектива, а охватить вольно, широко, с высоты прожитого и накопленного не только им, но всем его поколением, родившимся в сороковых-роковых и повзрослевшим к оттепельным годам, к концу 50-х. Он попал в профессию в поворотный исторический момент и вышел на сцену с чувственным опытом тектонического сдвига, пережившего не столько жизненные уклады, сколько представления о них. Не уценившего нравственные идеалы, а взметнувшего их на недостижимую высоту. Не опростившего человека, поднявшегося не согбенным со дна окопов и отпущенного не униженным из лагерей, но выправившего его в полный рост. На первых порах интуитивно, а затем все более осознанно в ролях-персонажах-образах Васильев проявлял главную для себя художественную тему – «всего» человека, чей выбор приводит к поступку, меняет неодолимые обстоятельства, выводит на путь самопознания. Влияет на окружающий мир, указуя на праистоки. Со временем тема, вызревавшая в творчестве Васильева, сделалась его художественной верой. Стала главной в целом артистическом поколении. Голос Васильева зазвучал октавами, тембр сделался по-всеохватному уникальным.

Вступив в труппу Большого театра в 1958 году, выученик московской балетной школы начал с «аккомпанирующих» танцев в операх (вальс в «Иване Сусанине» Михаила



Кайс (Меджнун) в балете
«Лейли и Меджнун»

Глинки, лезгинка в «Демоне» Антона Рубинштейна, цыганский в «Русалке» Александра Даргомыжского). Обретал сценический опыт на характерных и гротесковых ролях (Пан в «Вальпургиевой ночи» из «Фауста» Шарля Гуно), осваивая неспеша лирические лады классического балета («Шопениана» в дуэте с Галиной Улановой, Принц в «Золушке» Сергея Прокофьева). Особняком стояли партии Али-Батыра в «Шурале» Фарида Яруллина (хореография Леонида Яковсона) и титульная – в «Паганини» (хореография Леонида Лавровского). «Шопениану» повел вполголоса – как поэт, робеющий перед ликом мадонны, чей образ требует рифм, но те ускользают, едва народившись. В татарском эпосе, превращенном Габдулой Тукаем в мини-поэму, мир балетного двоимирия (конфликт сметливого дровосека-джигита с лесным духом – «джином», «разбойником», «призраком») освоил через иронию, сделавшую его Батыра живым и не картинным. В «Золушке» Ростислава Захарова сюжет прочитал по-прокофьевски жестче, уняв теноровый трепет Принца как отклик на волшебство – будто отвел чудесную палочку Доброй Феи в сторону и взял в руки собственную судьбу. В «Паганини» свел фабулу Леонида Лавровского к развернутому внутреннему монологу, где Муза оказывалась не возлюбленной музыканта, а его душой – скрипкой.

С хореографом Касьяном Голейзовским Васильев познакомился в выпускном классе школы и, конечно, знал от него, что Сергей Рахманинов, не писавший балетов, однажды все-таки начал сочинять по его, Голейзовского, предложению, и не что-нибудь, а – «Паганини». Ко времени выступления в «Паганини» у хореографа Леонида Лавровского исполнитель партий Али-Батыра и Принца уже станцевал в постановке Голейзовского хореографические миниатюры: «Нарцисс» на музыку Николая Черепнина и «Фантазия» на музыку Сергея Василенко, и снялся в партии Шута (Голейзовский поставил сцену из балета «Сказка для Шута, семерых шутов перешутившего») в документальном фильме о Сергее Прокофьеве.

Встреча с Голейзовским во многом направила векторы творческого пути Васильева на годы вперед: 1964 год, когда он исполнил партию Кайса-Меджнуна в балете «Лейли

и Меджнун», стал своего рода точкой сборки. Начальные опыты и пробы – неслаженные поначалу представления ни о собственном сценическом амплуа, где характерность преобладала над чистой классикой, ни о возможностях саморазвития в технике танца, – сошлись, как в фокусе. Работа с Голейзовским, умевшим превратить подмостки в холст и писать на нем хореографической кистью живые картины, наполненные пластическими штрихами, нюансами, светом и цветом, дала Васильеву свободу распоряжаться собственным телом как виртуозным инструментом, пробудила энергию художника, чей абсолютный слух позволяет теперь отталкиваться от междометий сюжета и наполнять его энергией жизни без подробностей обихода, образуя новый для балета бытийный лад. Как в музыке, живописи, поэзии. В монологах Нарцисса и Меджнуна Васильев предстает музыкантом, художником, поэтом.. В 1964-м он танцует «Нарцисса» на открытой сцене Международного конкурса в Варне и получает Гран При – единственный за всю историю первого в мире состязания артистов балета. Тогда же Парижская академия танца удостоивает его Премии имени Вацлава Нижинского «Лучший танцовщик мира».

В нем видят автора, а не копировальщика, открывателя, а не апологета. В нерушимый свод устоявшихся традиций московского балета, смущенного первым спектаклем Григоровича, Васильев вписывает новые словосочетания, открывает в нем незнакомые рифмы, настраивает свои тональности. Предуготовливает новый театр. «Я обязан многим людям, с которыми меня свела творческая судьба, – говорит Васильев. – Но были два человека, которые оказали огромное влияние на мое творческое мировоззрение. Это Касьян Голейзовский и Юрий Григорович».

Когда в 1964 году хореограф Юрий Григорович приходит в Большой театр, формально сохраняющий статус академии и императорской сцены, чтобы перенаправить эстетические течения и изменить потоки творческих усилий, артист Васильев, прозревший новейшую эру балета, основанную на симфоническом танце, становится в труппе первым артистом. Между «Каменным цветком», показанным Большим на гастролях в США, «Нарциссом», Меджнуном и «Щелкунчиком», поставленным Юрием Григоровичем в 1966-м, Васильев обновляет свой репертуар двумя важными ролями, примеряя их к себе легко и празднично, свободно соединяя в партиях Иванушки («Конек-Горбунок» Родиона Щедрина, хореография Александра Радунского) и Петрушки («Петрушка» Игоря Стравинского, хореография Михаила Фокина) интонации классического и характерного танцев. Федор Лопухов, наблюдая за полиглотом Васильевым, научившимся разным танцевальным языкам, говорит, что он «ярко выраженный русский танцовщик с понятием русской широты», о его «русскости», идущей от соприкосновения с самой природой и слагающей

особый тип артистической личности, читаемой у Васильева по амплитуде движений – в *assemblé*, *jeté* и любых других движениях классического танца. «Щелкунчик» вносит правки



«Нарцисс»



с Екатериной Васильевой
и Юрием Григоровичем



Иванушка в балете
«Конек-Горбунок».

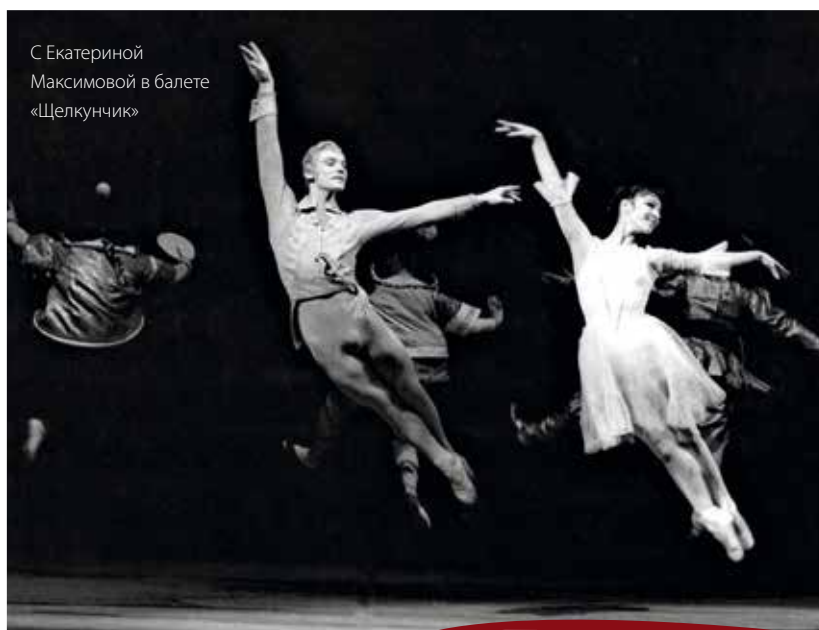
в, казалось бы, не подлежащую пересмотру характеристику от Лопухова. При всей широте танцевальной фактуры, заметной и здесь, в новой для Васильева постановке «Щелкунчика» (в версии Василия Вайнонена он, обретая по мере взросления разные роли, в которых участвовал на протяжении всего обучения в хореографической школе, и к выпуску вышел, наконец, в главной), артист исподволь наращивает философские смыслы художественного текста Григоровича, твердо преодолевая – в отличие от героини Екатерины Максимовой – зыбкую грань меж сном и явью, мечтой и реальностью, внятным волевым посылом: нет и намека на кукольное происхождение персонажа, теноровый окрас «королевского» происхождения не учтен, обстоятельства фантазмагорического сюжета наглухо спрятаны за красно-золоченый занавес. Сон Маши-Максимовой растает, а образ защитника-рыцаря-друга надежно войдет в ее жизнь как идеал, образец, опора. Васильев здесь, как и в ранней «Золушке», самостийно влияет на каноническое балетное «двоемирие», преобразует его не литературной или сугубо театральной, но жизненной мерой, благодаря чему поэма о взрослении души обретает философскую многозначность и транспонируется в жанр романа. В «Щелкунчике» Григоровича бла-

годаря угаданному исполнителем лирическому мотиву складывается

уникальный и не знающий равных в истории балета дуэт Максимовой и Васильева, и в нем, как в зеркале, будет играть бликами, мерцать и проявляться незнакомыми абрисами любая типическая история, любой канонический сюжет, любая фабульная тема. Оставаясь наедине друг с другом в «Спящей красавице» Петра Чайковского, «Жизели» Адольфа Адана, «Ромео и Джульетте» Сергея Прокофьева, «Дон Кихоте» Людвиг Минкуса, «Спартак» Арама Хачатуряна и во многих других спектаклях, они будут варьировать отображение целого, делить его на подголоски и соединять в одно чувство, выбирать из него интимное и на острие взаимных признаний скрывать под покровом тайны. Превращать обмен житейскими репликами в диалог о бытии. Васильев выступал на сцене с Алисией Алонсо, Карлой Фраччи, Доминик Кальфуни, Лиан Кози, Нозэллой Понтута, Ритой Поэлверде, со многими примами Большого, но мелодия признания, откровения, исповеди в его пластической речи звучала особенно только в сочетании с другой – речью Екатерины Максимовой. По словам Михаила



С Екатериной Максимовой
в балете «Спящая красавица»



С Екатериной Максимовой в балете
«Щелкунчик»

Барышников, «она словно купалась в васильевском чисто русском лиризме, а он любовался тем редкостным даром, который пребывал в его руках. Он всегда был вполоборота к ней – полный готовности к самопожертвованию, к духовному подвигу. И благодарный зритель ощущал дыхание сокровенного!»

В подробно описанном критиками и хроникально запротоколированном историками балете «Спартак» (1968) у получившего от Григоровича роль-манифест Васильева «дыхание сокровенного» вышло существенной характеристикой героя-повстанца, героя-борца, героя-титана, о чем и ставился спектакль; более того – оказалось на гребне сюжета, равнялось и взаимодействовало с главной темой хореографа. Увидел и выделил мотив Васильева точнее других Асаф Мессерер: «Спартак Владимира Васильева... В двадцать восемь лет он сделал роль, которая сразу встала в тот избранный, имеющий общекультурное и вневременное значение ряд, где Лебедь Анны Павловой, Джульетта Галины Улановой, Кармен Майи Плисецкой. Та же в ней высота: постигнуть мир и танцем, пластикой выразить это постижение... Изумителен был его Спартак и в любовных дуэтах с Фригией – Екатериной Максимовой... Страсть, нежность, сила самозабвения выпевались пластикой тел на одном дыхании, на одной ноте высочайшей поэзии. Не знаю, кто еще в мировой хореографии лирику любовного танца сделал бы такой интимной, так выразил себя в ней и одухотворил!» – В любой хореографической ипостаси – героической в том числе – Васильев оставался лириком и не прятал теноровых красок за суровыми мазками *basso ostinato*. Индивидуальность Васильева-артиста, сказали бы музыканты, опиралась на теноровые ключи: четвертую строчку нотного стана он сделал своей.

Васильев воспитал в себе свойство прочитывать хореографический текст по-своему, с комментариями «на полях» партии, которые открывали путь к импровизации и сиюминутному толкованию смыслов на сцене. Не меняя ни идеологической сути постановки, ни танцевального рисунка, не обрушивая сверхзадачу и не провоцируя партнеров, он добавлял к исходнику свой взгляд на жизнь – волнующую его как художника. Его человеческий и гражданский опыт требовал выражения поверх установленных постановочным замыслом границ. В 1962 году перед выступлением в «Дон Кихоте», где он поменял мизансцены и обе вариации Базилья, насытив их немисливо бравурными трюками, и произвел тем самым революционный переворот в исполнительской технике («...Владимир Васильев выступил в балете «Дон Кихот», и я не ошибусь, если скажу, что он открыл новую эру в истории мужского классического танца... Он создал новый эталон, ставший классическим и у нас в стране, и во всем мире», – попыток Юрия Григорович), традиционный темноволосый парик влюбленного цирюльника был им оставлен на постижерной болванке, и зрители увидели светловолосого цирюльника – невозможного, казалось бы, для персонажа даже выдуманной Испании. Он завел с ними диалог напряженную – без «маски» – от себя, использовал теперь условный грим только когда надлежало исполнять исторические роли. Но и в них оставался близким к рампе, понимаемым через ор-



кестровые ряды музыкантов: умение выставлять крупный план и, не останавливая движения, длить пластическую паузу – до Васильева считалось практически невозможным.

Пиетет к общим правилам и внутренняя свобода естественным образом привели артиста к мысли о самостоятельной балетмейстерской деятельности. Он начал с мифа об Икаре («Икар» Сергея Слонимского, 1971, вторая редакция – 1972), далее в неоклассическом стиле сочинил маленькие бессюжетные балеты с общим названием «Эти чарующие звуки» («Классическое *pas de deux*» на музыку Джузеппе Торелли; Симфония № 40 Вольфганга Амадея Моцарта; «Прогулки» на музыку Жана-Филиппа Рамо, 1978), совместно с композитором Кириллом Молчановым сочинил «Макбета» по «ночной» трагедии Уильяма Шекспира (1980), затем перенес на сцену с телеэкрана чеховский рассказ «Анна на шее» (фильм-балет «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина, совместно с режиссером Александром Белинским, 1982; одноименный балет в постановке В. Васильева с Е. Максимовой в титульной роли, 1986) – едва ли не лучшее воплощение чеховского наследия в балете.

Премьера «Анюты» состоялась на сцене театра Сан-Карло в Неаполе и стала лучшим спектаклем года в Италии, чуть позже спектакль вошел в репертуар Большого и произвел сенсацию не только изысканным хореографическим текстом, синонимичным поэтике Чехова, но и поразительным освоением целого тематического пласта русской литературы – со множеством режиссерских ассоциаций, в том числе – драматургических.

Хореографический стиль Васильева, проросший из стиля исполнительского, отличается его как хореографа-режиссера тягой к всеохватности любой сценарной темы, любого художественного замысла: от «Икара», «Чарующих звуков», «Макбета» и «Анюты» – до «Ромео и Джульетты» Сергея Прокофьева (1990), «Фрагментов одной биографии» на музыку аргентинских композиторов; от «Дома у дороги» по поэме Александра Твардовского на музыку Валерия Гаврилина (фильм-балет совместно с Александром Белинским, 1984) и «Сказки о Попе и работнике его Балде» на музыку Дмитрия Шостаковича (1989, 1999, 2006 и 2011) – до «Золушки» Сергея Прокофьева (1991); от опер «О, Моцарт, Моцарт...» на музыку Вольфганга Амадея Моцарта (режиссер, 1995) и «Травиаты» Джузеппе Верди в Большом театре (режиссер, 1996) – до «Красного мака» Рейнгольда Глиэра (2010), спектакля-притчи по Мессе Си-минор Иоганна Себастьяна Баха «Dona Nobis Pacem. Даруй нам мир» (2015) и моцартовского «Реквиема» – спектакля «И воссияет вечный свет», где он, Васильев, становится главным героем на сцене (2020). Создал он и собственные версии классических балетов: «Дон Кихота», впервые поставленного для АВТ (Американский балетный театр (1990)), «Жизели» в Римской опере (1994) и Большом театре (1997), «Лебединого озера» (1996) в Большом театре, «Жизели», «Щелкунчика» и «Лебединого» в Школе Большого театра в Бразилии (соответственно – 2010, 2014, 2025).

Привязанность сюжетов, которые выбирал для постановочной работы Васильев ко времени, пространству, обстоятельствам, наконец, к поэтике и языку, выражающих естество национальных культур, никогда не становилась для него камнем преткновения в замыслах вольных и дерзновенных.

ВАСИЛЬЕВ

С Екатериной Максимовой
в балете «Золушка»



«Макбет»



Его интересовали человек, общество, жизнь – в сущности, одинаковые и во многом схожие по всей сетке параллелей и меридианов. Сам он как хореограф никогда не менял языка, на котором говорил вместе с Икаром и Эолой, Ромео и Джульеттой, четой Макбет и другими персонажами. Язык всегда оставался самобытным – языком «русской широты» – с присутствием его героям проникающим лиризмом.

расширяла сферы художественной деятельности: вкладывала в его руку кисть и перо. Тогда он начинал писать пейзажи, и сквозь них проглядывала его русская душа. Тогда он слагал стихи, чтобы через них проговорить не сказанное на сцене («Мои слова не все еще пропеты/И алфавит мой не дописан до конца...»). Художническое ощущение мелодической фразы и пластического образа влилось в его живописные



Глубокие русские корни дара Васильева бесшовно и естественно сходились с его художественным космополитизмом. Причем, космополитизмом, возросшим не на идеологических протестах или художественном инакомыслии, а как раз на природной широте постоянно развивающихся творческих взглядов, всегда отличающих художника от исполнителя, мастера от эпигона, гения от таланта. Васильев не уставал от самоконтроля и по сотне раз проверял себя как артиста и как хореографа. Эта сверка не была легкой и полетной, как его легендарные прыжки, *assemblé* и *jeté*. Она засыпала вопросами, меняла взгляды на искусство, одолевала сомнениями и наделяла трудами. Обостряла мысли, будоражила чувства. Настоячиво

Поклоны после «Петрушки» с Морисом
Бежаром и Ритой Поэлверде



С Галиной Улановой

ВЛАДИМИР

и поэтические работы, наполнило их музыкальным звучанием и сиюминутным движением.

Президент Государственного музея изобразительных искусств имени Александра Пушкина Ирина Антонова раскрыла феномен держателя «танцующей кисти» Владимира Васильева: «Он владеет тем, что мы называем «вторым призванием» или «скрипкой Энгра», то есть когда человек одного творческого направления успешно действует и в каком-то другом. В его живописи и акварели поразительно то, что, в общем, есть в натуре этого замечательного человека и артиста, – удивительная искренность, умение дойти до глубокого выражения себя в творчестве. Он пишет в основном пейзажи... В них я вижу своеобразный автопортрет художника: каждая акварель, каждая живописная работа излучает его удивительное, высоко поэтическое ощущение окружающего, доброты, красоты и какое-то очень возвышенное понимание мира». Выделим: «автопортрет художника». В пейзаже, стихах, ролях, поставленных спектаклях.

Творческих деяний Владимира Васильева ни исчислить в один ряд – получится необъятно, немислимо, бесконечно. Встречи и сотрудничество с хореографами Василием Вайноне-



С Дарьей Хохловой в мини-балете «Баллада»

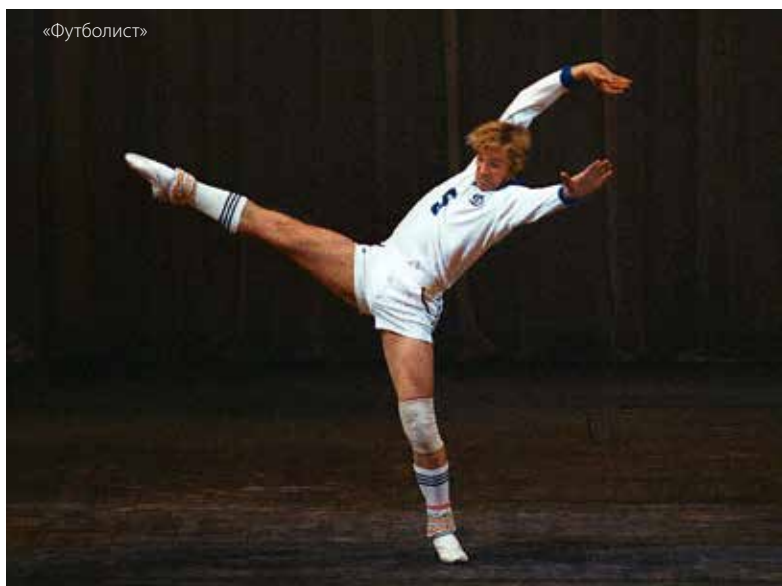


С Карлой Фраччи в балете «Жизель»

ном, Ростиславом Захаровым, Касьяном Голейзовским, Леонидом Лавровским, Юрием Григоровичем, Леонидом Якобсоном, Игорем Моисеевым, а также с Морисом Бежаром, Роланом Пети, Лоркой Мясиным – три покоривших мир взлета: «Петрушка», «Голубой ангел», «Грек Зорба»; режиссерами Марком Захаровым, Александром Белинским, Глебом Панфиловым, Эльдаром Рязановым, Франко Дзеффирелли, Бeppe Менегатти, композиторами Сергеем Слонимским, Кириллом Молчановым, Астором Пьяццоллой, Валерием Гаврилиным, Микисом Теодоракисом, дирижерами Евгением Колобовым, Мстиславом Ростроповичем, Рикардо Мути, Владимиром Спиваковым, Владимиром Федосеевым etc., – наделили Владимира Васильева поистине бесценным художественным опытом. Без преград и барьеров он отдает нажитое молодежи. Руководил Большим театром (1995-2000), инициировал и вел строительство его Новой сцены;



Сцена из балета «Анюта»



«Футболист»

ВАСИЛЬЕВ

организовал собственную творческую мастерскую для отечественных хореографов и осуществляет в ней монографические программы по произведениям Андрея Платонова, Виктора Астафьева, Николая Гоголя, Василия Шукшина, Льва Толстого; поднял на небывалую высоту Государственный молодежный ансамбль песни и танца Алтая, с труппой которого поставил «Дом у дороги» и куда привел молодых хореографов Дмитрия Залесского и Алексея Расторгуева. Снимает телевизионные фильмы, записывает радиопрограммы, выступает как драматический артист. Курирует Школу Большого театра в бразильском Жоинвилле и биеналле «Арабеск» – российским открытым конкурсом артистов балета и хореографов имени Екатерины Максимовой, более четверти века возглавляет Фонд Галины Улановой.

В 1980 году Владимир Васильев снял художественный фильм «Фуэте», где парафразом к роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» рассказал не только про собственную судьбу, но и про судьбу художника. Рассказал о муках и радостях творчества, об извечном конфликте театральных времен, о таинстве рождения художественного замысла. Спустя тридцать лет, в 2010-м продолжил кинематографическую исповедь на сцене Нью-Йоркского Сити Центра – в хореографической поэме «Баллада» (Баллада № 1 Фредерика Шопена), посвященной памяти Екатерины Максимовой.

«Баллада» вышла признанием, исповедью мужественной и нежной. Красивый и гибкий человек с не отнятой временем статью силой своего дара и полетом своей мысли раздвинул пространство зала до космического безбрежья. Исповедь «на ладони» соединила великие образы века, в каком он, Васильев, формировался как художник – века загадок Гамлета Джона Гилгуда, пронзающих взглядов Отелло Лоуренса Оливье, тонких душевных вибраций Стенли Ковальского Марлона Брандо, поэтики кинокартин Бергмана, Феллини, Висконти. Но осталось многое, чем Художник еще не успел поделиться. «Баллада» Шопена стала провозвестником другого спектакля, о каком он мечтал, кажется, всегда, но должны были пройти годы, чтобы мечту осуществить – воплотить в сценических образах Высокую мессу Баха, вошедшую в ряд величайших художественных творений человечества наряду с Сикстинской капеллой Микеланджело, «Божественной комедией» Данте, «Фаустом» Гете, Шестой («Патетической») симфонией Чайковского и Седьмой («Ленинградской») Шостаковича. Реквиемом Моцарта. Мессу Си-минор Бах задумал как религиозный обряд, но вышла она художественным слепком с мира, духовным завещанием потомкам.

Нынешнее время позволяет Васильеву говорить не от лица своих безукоризненно воплощенных и вошедших во всемир-



Сцена из спектакля
«И воссияет вечный свет»

ную летопись искусства персонажей, но от себя лично. «Dona Nobis Pacem» по Мессе Баха воспринимается историей жизни – от рождения до зрелости, до осмысления прожитого. Васильев поставил спектакль о том, что есть Человек, каков его путь и в чем его божественное назначение во Вселенной. Следующая его работа, также осуществленная на сцене Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля – «И воссияет вечный свет» на музыку «Реквиема» Моцарта – составила вместе с «Балладой» Шопена и «Dona Nobis Pacem» своеобразный триптих. Все – о сегодняшнем отношении к жизни Васильева – артиста, хореографа, режиссера, художника и поэта.

Сергей КОРОБКОВ

Фотографии из личного архива В.В. Васильева
Фотографы – Леонид Бобылев, Елена Данилова,
Дмитрий Куликов, Евгений Умнов, Henri Soumireu Lartigue,
Luciano Romano



Сцена из спектакля
«Даруй нам мир»

В. ВАСИЛЬЕВ, М. ПАНФИЛОВИЧ ОБ ОПЫТЕ ТВОРЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» ПОПРОСИЛА ВЛАДИМИРА ВИКТОРОВИЧА ВАСИЛЬЕВА И МАРИНУ ЮРЬЕВНУ ПАНФИЛОВИЧ ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ ОБ ИХ ПРОЕКТЕ «ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВА».

Владимир Викторович, как возникла идея обращения к очень непростому творчеству Платонова для Вашей первой мастерской?

– На пресс-конференции до премьеры спектакля меня тогда спросили, как это возможно представить Платонова хореографически? Но у нас почему-то ни у кого не было сомнения в том, что это получится. Я всегда считал, что для танца подвластны любые темы. Миниатюра по «Котловану» Платонова тогда, например, была замечательно решена Радой Поклитару на музыку Шопена. А казалось бы – как это соединяется?! Вопрос в том, КАК это сделать. Вообще, идея моей Творческой Мастерской изначально возникла не у меня самого, а у моей помощницы Марины Панфиловны. Это было в 2011 году. Мы обсуждали просмотренное на Платоновском фестивале, и я высказал несколько критических замечаний по поводу выступления приглашенной из-за рубежа группы артистов современного танца, уровень которых мне показался почти дилетантским. На различных конкурсах мне приходилось видеть многих исполнителей и хореографов современного танца. Как это не покажется странным, чаще всего наиболее интересно выступали именно наши российские представители этого направления. Хотя у нас почему-то было принято считать, что вот в классике мы – да, первые. А в современном танце отстали. Конечно, возможностей у наших ребят ни развиваться в этом направлении, ни представлять свои произведения на театральных сценах особых не было. Это сейчас и в театрах, и на фестивалях наши



хореографы все больше востребованы именно в современной хореографии. А тогда акцент делался в основном на приглашение из-за рубежа. Хотя было всегда очевидно, что талантливые ребята и в этом направлении у нас есть. Они придумывают новые интересные движения, эффектные композиции. А вот собрать все это в единую канву режиссерски зачастую не получается. Возможно, из этих моих мыслей вслух и родилась идея сделать мою Творческую Мастерскую с нашими современными хореографами в привязке к литературной основе одного из наших классиков и в союзе с ними режиссерски построить спектакль. А поскольку фестиваль носит имя Андрея Платонова – сам Бог велел ставить на этого автора. Нас очень поддержал тогда губернатор Воронежской области Алексей Гордеев, и эта идея получила свое воплощение.

Какие задачи вы ставите в своей Мастерской? Чему Вы учите своих молодых коллег?

– Необходимость выбрать произведение определенно для Мастерской классика заставляет прочесть не одно его произведение. Потом нужно прослушать много музыки, чтобы выбрать то, что соответствовало бы литературной основе. Это – серьезный и важный для постановщика опыт. Я не ставлю задачу научить их ставить – научить этому невозможно, это должно жить в них самих и без меня. Но могу попробовать передать что-то из собственного опыта, обратить их внимание на важные при постановке моменты, которым сам учился у своих великих предшественников и коллег. Такие, например, как музыкальное и композиционное разнообразие, смысловое содержание и многие другие детали. Я стараюсь не вмешиваться в их выбор, в их творческий процесс. Но даю советы в направлении их поисков, могу подсказать что-то из того, что видится лучше со стороны. Мы иногда спорим, но это всегда продуктивно и уважительно с обеих сторон. В нашей Мастерской всегда есть творческая свобода для каждого участника, но на «заданную тему». Мне только хочется, чтобы за поиском нового они не утратили важного и ценного из прошлого, чем отличались лучшие произведения нашего искусства, русского балетного (и не только!) театра. В них не было бессмыслицы. Ведь и в бессюжетном произведении должна быть заложена мысль: ради чего и зачем все происходящее на сцене? Я повторяю это от раза к разу как мантру. Чтобы сопереживать, сочувствовать, проникнуться происходящим на сцене, зритель должен это понять. Иначе – нет искусства, а есть чистое формотворчество, иллюстрация не в лучшем ее смысле. Создать проникающее в сердце зрителя, запоминающееся цельное произведение непросто. Я уверен, что литературная основа для постановок даже малых форм очень многому учит. И в этом смысле наша Мастерская и уникальна, и важна. Думаю, все, кто в ней участвовал, согласятся со мной в этом.

Мастерская по В. Астафьеву.
Красноярск



Как происходит музыкальное решение будущего спектакля?

– Музыку для своих постановок хореографы выбирают сами, как и литературную основу от определенного автора. А я уже режиссерски расставляю и объединяю их миниатюры в единый спектакль, в котором есть и завязка, и развитие, и финал. Кроме того, я часто помогаю и как художник: если используется проекция, по просьбе хореографа делаю для них живописные эскизы. Я также выступал и ведущим спектакля – литературные тексты фрагментами обычно тоже звучали в спектакле, что помимо прочего, заполняло время на перемены для следующего его номера.

Как происходит процесс создания спектакля? Участники мастерских показывают Вам свои работы поэтапно или уже готовый спектакль?

– Я прихожу к ним на репетиции, мы обсуждаем все в процессе. И, конечно, по готовности их постановки тоже могут происходить окончательные правки и уточнения, если сами авторы считают их нужными. Что-то из моих советов они принимают – так было, например, недавно, когда мы отмечали юбилей Дягилева в Перми и сделали спектакль «Дягилев. Ноттаге» (это, по сути, тоже была Мастерская, хотя мы решили не ставить это название в афишу). Костюм Кикиморы в оригинальном хореографическом решении этого образа на музыку Лядова мы придумывали вместе с Александром Могилевым.

Приглашаете ли Вы повторно участников мастерских и каков принцип их отбора?

– Принцип один – я работаю с тем, кто хочет со мной работать, кому это интересно. Тогда есть результат и для них, и для меня. И такие хореографы обычно приходят в нашу мастерскую не раз.

Марина Юрьевна, мы знаем, что «Творческая Мастерская Владимира Васильева» – это Ваша продюсерская идея, очень концептуально удачная. Что означает для Вас название «мастерские»?

– Я бы не назвала эту идею «продюсерской». Она – другая и – о другом, и названием «Творческая Мастерская Владимира Васильева» уже все сказано. Ключевые слова здесь – Творчество и Мастер. И в этой Мастерской, как и должно быть, есть сотворчество умудренного опытом и знаниями Мастера с его молодыми коллегами и передача им бесценного наследия и традиций. А здесь поистине величайший мастер театральной сцены. Впервые я услышала Мастер – как обращение к Владимиру Викторовичу за рубежом. Гением и Мастером его назвал Мстислав Леопольдович Ростропович после последнего продирижированного им спектакля «Ромео и Джульетта» в постановке Васильева в Болонье. И когда наблюдаешь, как Владимир Викторович творит, сочиняет, показывает, рассказывает о золотом времени нашего искусства в XX веке, объясняет, советует, как поистине магически воздействует на зрителей, заряжает своей энергией артистов и вообще окружающих на репетициях и вне, одна мысль не покидает и постоянно тербит: как сохранить, как передать это бесценное знание другим, следующим поколениям. Как не потерять его? Может быть, отсюда и эта Мастерская, и многие другие проекты, которые нам посчастливилось организовать для этого Мастера. Все, что рождалось как проект Владимира Васильева, исходило из его высказанных вслух мыслей, наблюдений, суждений. Тогда на Платоновском фестивале это было так и с идеей Мастерских для наших современников.



Мастерская по А. Платонову. Финал. Воронеж
Фото – Александр Самородов



менных хореографов и артистов балета – ведь и артисты тоже их участники. У воронежских артистов не было опыта участия в постановках современного танца. Это направление было представлено только приглашенными на Фестиваль зарубежными коллективами. А Васильев всегда, в любых ситуациях остается горячим патриотом, защитником нашего родного искусства и его ценностей. Но идея сделать все со своими и для своих в проекте Мастерских быстро переросла в нечто большее: здесь и наша высокая литература, которая диктует выбор музыки и постановочных решений, и работа артистов с новыми хореографами, которые на них ставят, и, конечно, возможность для хореографов показать свои творческие силы в профессиональной труппе, а зрителям – увидеть своих артистов по-новому. Стало очевидно, что эта Мастерская именно фестивальный проект. Ведь у фестиваля задачи показать не только известное лучшее, но и новое интересное для зрителя. И фестиваль может не только показывать созданное кем-то другим ранее, но и сам создавать нечто новое. Примером и стал наш проект мастерской на Платоновском фестивале – родился замечательный спектакль, где герои Андрея Платонова предстали в новой хореографической ипостаси. По отзывам платоноведов – он стал одним из лучших спектаклей, созданных по Платонову. Потом был Астафьев в Красноярске на АТФ. Проект получился почти весь о Великой Отечественной – очень трогательный. После него зрители выходили со слезами на глазах и благодарили за подаренные эмоции. И, конечно, был Шукшин на Шукшинском Фестивале на Алтае. Логичным стало сделать проект и на конкурсе «Арабеск» в Перми – ведь это Творческая мастерская и для участников конкурса. А сколько их, наших прекрасных писателей-классиков – литературной основы, которая просится на балетную сцену?! Мы предлагали и Чеховскому фестивалю такой проект, но странным образом организаторов это не заинтересовало.

Кто должен осуществлять постановку: сборная труппа или определенный театр?

– Это может быть по-разному. Но в идеале, лучше, чтобы это была работающая на постоянной основе труппа театра или другого коллектива, как это было на всех наших Мастерских, включая и Алтай, где, в общем, фольклорный коллектив получил, благодаря Мастерской, еще одно направление в области современного танца и с успехом выступает сейчас в обоих направлениях. Тогда созданный в Мастерской спектакль не ограничивается однократным показом, а остается жить в репертуаре театра, коллектива. Конечно, при условии творческой и зрительской удачи, как в любом постановочном проекте. Отрадно, что и Воронежский, и Красноярский театры, и Балет Евгения Панфилова, и ансамбль «Алтай» сохраняют и показывают эти спектакли с успехом и сегодня.

Каковы организационные и финансовые отношения с театрами?

– Организационно, это очень сложный проект. Представляете, работают сразу пять-семь хореографов, и каждый – со своими идеями и задачами, которые надо решить в очень ограниченном отрезке времени, которым располагает Фестиваль или конкурс, с одной стороны, и работающая в основном репертуаре труппа театра (с вопросами по расстановке и распорядку постановочной работы и артистов) – с другой. И, конечно, сценическое оформление и костюмы представляют собой тоже непростые задачи. И хотя по сути это – студийный проект, хореографы к своим произведениям подходят очень серьезно и профессионально без всяких скидок. По финансовым вопросам – это стандартная логистика со сметой, которая входит составной частью в формируемый бюджет Фестиваля, конкурса или мероприятия другой формы.

От кого зависит выбор хореографов?

– Хореографов всегда выбирает сам Мастер – с кем ему интересно работать, кто показался ему способным и заинтересованным. Бывали случаи, когда кто-то был рекомендован. Так было с Дмитрием Залесским из Беларуси, которого порекомендовал Радуга Поклитару, и Сашей Могилевым, которого на «Арабеске» представила Елена Богданович. Работы Славы Кулаева мы видели, а Владимира Романовского предложил театр. Юру Смекалова, Мастер, конечно, знал еще по труппе Эйфмана. Ну и балетный конкурс «Арабеск» имени Е. Максимовой практически с самого начала стал главным источником открытия современных хореографов – ведь там есть и отдельный конкурс современный хореографии. Поэтому хореографы приглашались также из тех, кто побеждал на «Арабеске»: Алексей Расторгуев, Павел Глухов, Арина Панфилова, Юлия Бачева, Дмитрий Антипов, Константин Кейхель. Сейчас многие из них – известные и востребованные постановщики. Символично, что, хотя каждый хореограф – индивидуальность со своими творческими взглядами, в Творческой мастерской Васильева всегда собирается удивительно дружная команда единомышленников. Конечно, всех объединяет наш Мастер. Когда мы встречаемся, вспоминаем очень тепло наши мастерские, скучаем по времени, проведенному в этом творческом содружестве.

От кого зависит выбор тем, то есть, творчества того или иного писателя?

– Писателя обычно особо и выбирать не приходится – на Родине Шукшина и фестивале его имени – это Шукшин, в Красноярске – Астафьев, в Воронеже – Платонов. Вот Мастерская по Л. Толстому родилась при посещении Ясной Поляны и в разговоре с директором музея. Мастерская была приурочена к юбилею писателя. Ну а Мастерская по Гоголю родилась спонтанно, хотя и не требует особых объяснений – просто удивительно, как мало на балетной сцене его героев. А они такие колоритные! Да и музыки замечательной немало!

Довольны ли Вы результатами?

– Наверное, это вопрос скорее к Владимиру Викторовичу как к Мастеру. Но для всех нас – организаторов, участников – это счастье, что эти проекты состоялись. И, по отзывам зрителей, – проект этот ими любим и востребован. Но эта Мастерская – лишь небольшая часть того, что делает Васильев в искусстве и для сегодняшнего поколения артистов, с которыми ему доводится работать. Все, что происходило и происходит в творческих проектах с его участием – тоже его творческая мастерская, в которой он не только учит и передает ценности прошлого, но и продолжает, и обогащает все лучшее в нашей культуре, дарит зрителю невероятные добрые и светлые эмоции. Есть великие мастера, про которых как-то не скажешь «звезда» (кажется, что в этом слове есть что-то далекое и с холодным отблеском). Точнее было бы назвать их солнечными, согревающими души людей, дарящими свой свет, свое сердце зрителям – всем, кто любит красоту и высокое искусство. Такой Васильев. Он щедро делится всем, что дал ему Господь и его учителя с новым поколением артистов, хореографов и со зрителями. И, слава Богу, что тех, кому нужно это наследие, очень немало и среди молодежи. Легендарная Ирина Александровна Антонова написала о Васильеве:

» «Он среди тех избранных, кто определил высшие достижения столетия, его новаторские открытия. Любите ли Вы Владимира Васильева так, как люблю его я? Тогда мы одной с Вами крови».

Похоже, что в его Творческой мастерской мы все одной крови.

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)



18 мая 2025 года на сцене Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоится торжественная церемония вручения приза «Душа танца».

В гала-концерте принимают участие артисты Большого театра России, Мариинского театра, Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Татарского театра оперы и балета им. М. Джалиля, Марийского театра оперы и балета им. Э. Сапаева, Донецкого театра оперы и балета им. А. Б. Соловьяненко, Театра оперы и балета Республики Саха им. Д. К. Сивцева-Суорун, Воронежского театра оперы и балета, Самарского театра оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича, Дагестанского театра оперы и балета, Ансамбля песни и танца «Алтай» им. А. Ф. Березикова, Камерного балета «Пантера» (Казань), Ансамбля народного танца Адыгеи «Нальмэс»

Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 2 (248) март – апрель 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

ЮБИЛЕИ

- 01 | С. Коробков. **Лучший танцовщик мира.
К 85-летию народного артиста СССР
Владимира Васильева**
- 08 | В. Васильев, М. Панфилович. **Об опыте творческих
мастерских**
- 11 | **Лауреаты приза журнала «Балет» «Душа танца» – 2024**

ПРЕМЬЕРЫ

- 14 | С. Радченко. **Путешествие в Город друзей**
- 17 | А. Михалёва. **Две Анны – А. А. и А. П.**
- 21 | М. Тян. **Возвращение блудного Гюнта, или норвежская
притча на воронежской сцене**
- 25 | С. Радченко. **«Щелкунчик» глазами Петра Чайковского**
- 28 | А. Максов. **Биография, как тяжелый сон**
- 30 | В. Модестов. **Кирилл Радев: и снова «Болеро» Равеля**
- 32 | М. Чхартисвили. **«Болеро +/-»**
- 38 | А. Полубенцев. **«Заколдованный мальчик» в Казани.
Слово хореографа-постановщика**
- 41 | О. Розанова. **Балет-былина о Родине**

ИСТОРИЯ

- 44 | М. Тян. **Театральный календарь**

ЮБИЛЕИ

- 46 | Л. Абызова. **Игорь Бельский: портрет к 100-летию**
- 48 | М. Тян, С. Радченко. **В честь Тамары Карсавиной**

ФЕСТИВАЛИ

- 50 | Е. Беляева. **Литургия для Дягилева**
54 | А. Калыгина. **По всей России водят хороводы**
56 | Л. Абызова. **«Балет Москва»: черные ракурсы**

ШКОЛЫ

- 58 | Р. Володченков. **Двадцать пять лет отметила балетная школа Марий Эл**

АНСАМБЛИ

- 61 | М. Чхартишвили. **Идея созерцающего сердца. Новый проект в Фольклорном центре «Москва»**

БАЛЕТ В ЗАРУБЕЖЬЕ

- 63 | В. Игнатов. **«Озеро» (как бы лебединое) – загадочный спектакль Виктора Хименеса**

ЛИЧНОСТЬ В ИСТОРИИ

- 67 | Т. Егорова. **«Танцуя я пришел в этот мир»**
68 | В. Котыхов. **Все, к чему прикасался Бебе, становилось чудом**

IN MEMORIAM

- 71 | В. Уральская. **Памяти коллеги и друга!**
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 предпочтательная
подготовка
Е. В. ЗИНОВЬЕВА

Техническая редакция
Э. И. ВАСИЛЬЕВА

Корректор
М. И. БАСАРГИНА

Координатор редакции
Т. В. ШЕВКОВА

Администратор
А. О. КОРЕЛИН

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

Отпечатано в типографии:
«Подольская фабрика
офсетной печати»
Адрес: 142100,
Московская область,
г. Подольск, Революционный
проспект, д. 80/42
Номер заказа 04160–24.
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 –
Владимир Васильев
в партии Спартака.
Фото Елены Фетисовой



ПУТЕШЕСТВИЕ В ГОРОД ДРУЗЕЙ



Принц Лимон – Игорь Цирко, Чиполлино – Ратмир Джумалиев, Синьор Помидор – Александр Водополов. Фотограф – Павел Рычков

В ДЕКАБРЕ 2024 ГОДА БОЛЬШОЙ ТЕАТР ПРЕДСТАВИЛ НА НОВОЙ СЦЕНЕ КАПИТАЛЬНОЕ ВОЗОБНОВЛЕНИЕ СОВЕТСКОЙ КЛАССИКИ – БАЛЕТА «ЧИПОЛЛИНО» КАРЭНА ХАЧАТУРЯНА В ХОРЕОГРАФИИ ГЕНРИХА МАЙОРОВА И ДЕКОРАЦИЯХ ВАЛЕРИЯ ЛЕВЕНТАЛЯ.

Персонаж детской сказки итальянского писателя-коммуниста Джанни Родари – Чиполлино обрёл в Советском Союзе чуть ли не бóльшую популярность, чем у себя на родине. Наряду с такими героями, как Буратино и Незнайка, мальчик-луковка вошёл в так называемый «Клуб Весёлых человечков» и стал завсегдатаем журнала «Весёлые картинки». В 1961 году вышел знаменитый полнометражный мультфильм «Чиполлино» режиссёра-мультипликатора Бориса Дёжкина с музыкой Карэна Хачатуряна, а в 1973 году – одноимённая музыкальная кинокомедия Тамары Лисициан от студии «Мосфильм» с участием Джанни Родари в роли сказочника. На очереди было театральное воплощение.

Опираясь на сценарий мультфильма 1961 года, танцовщик Новосибирского театра Геннадий Рыхлов написал либретто будущего балета (позднее, в 1975 году, Г. Рыхлов в качестве балетмейстера совместно с А. Сапоговым поставил свой вариант «Чиполлино» в родном Новосибирске). Идея создания хореографического спектакля для детской аудитории увлекла композитора Карэна Хачатуряна, включившего в партитуру балета музыкальный материал из «Чиполлино», а также фрагменты из других советских мультфильмов: «Когда зажигаются ёлки», «Лесные путешественники», «Сладкая сказка», «Необыкновенный матч», «Старые знакомые». Для постановки балета композитор – по совету Майи Плисецкой – обратился к молодому хореографу Киевского театра оперы и балета Генриху Майорову, выпускнику балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории по курсу Игоря Бельского. На тот момент в профессиональном портфолио балетмейстера значился одноактный балет «Рассветная поэма» В.С. Косенко (1973), а также ряд хореографических миниатюр и концертных номеров, за постановку которых Г. Майоров был

удостоен 2-ой премии Всесоюзного конкурса концертных номеров в Москве (1969), балетмейстерской премии 5-го Международного конкурса артистов балета в Варне (1970), 1-ой премии Всесоюзного конкурса артистов балета и балетмейстеров в Москве (1972). Возможно, благодаря подобному постановочному опыту хореографа спектакль оказался столь богат на яркие номера и вариации, по сей день регулярно исполняемые на концертах и балетных конкурсах.

Премьера балета «Чиполлино» состоялась полвека назад, в 1974 году в Киевском академическом театре оперы и балета имени Т.Г. Шевченко. Весёлый спектакль, наполненный изобретательной хореографией, сразу завоевал симпатии зрителей. Запоминающаяся музыка способствовала раскрытию персонажей и воплощению на сцене законченных музыкально-хореографических образов. Герои спектакля призывали бороться за справедливость, защищать слабых, провозглашали дух товарищества и взаимовыручки, что играло важную роль в воспитании юных зрителей.

Спустя два года после киевской премьеры создатели балета – композитор Карэн Хачатурян, хореограф Генрих Майоров, дирижёр-постановщик Константин Ерёмченко – и исполнители главных партий – Евгений Косменко (Чиполлино) и Людмила Сморгачёва (Редисочка) – были удостоены Государственной премии СССР.

Успех спектакля способствовал его постановкам в других городах большой страны. Весной 1977 года состоялась премьера «Чиполлино» в Большом театре в декорациях и костюмах художника Валерия Левенталья.

Идеологическая составляющая первоисточника, построенная на классовом противостоянии обитателей итальянских огородов и их угнетателей в лице фруктово-плодовых деликатесов послевоенного времени, отошла в балете на второй план, уступая место зрелищности и динамике действия. Яркие персонажи, словно сошедшие с подмостков итальянского площадного театра, обилие юмористических сцен, пантомима, вписанная в хореографический текст и делающая понятным действие спектакля

без пояснений, эффектные, мастерски срежиссированные погони на грани фарса, живописная сценография Левенталю, – всё это обеспечило спектаклю любовь детской публики. Взрослую аудиторию балет также мог привлечь демонстрацией различных хореографических стилей, технической виртуозностью и конечно – плеядой выдающихся исполнителей.

На премьере в Большом театре ведущие партии исполняли Михаил Цивин (Чиполлино), Нина Сорокина (Редисочка), Валерий Лагунов (граф Вишенка), Марина Кондратьева (Магнолия), Сергей Радченко (принц Лимон). За годы, что балет был в репертуаре, через него прошли многие звёзды Большого – Светлана Адырхаева, Алла Михальченко, Анастасия Горячева, Мария Аллаш, Марианна Рыжкина, Марис Лиєпа, Гедиминас Таранда, Сергей Филин, Денис Медведев, Вячеслав Лопатин...

Любимый публикой и артистами, балет «Чиполлино», прозванный «детским «Спартак»», с успехом шёл в Большом театре вплоть до 2013 года, с небольшим перерывом в 1990-м и 1994-м, выдержав за это время 237 представлений. В советские годы спектакль исполнялся в Кремлёвском Дворце съездов, с 1991 года – на Исторической сцене Большого театра, а в 2005 году в связи с реконструкцией театра был перенесён на Новую сцену. На ней же состоялось возобновление двухактной версии спектакля (до сезона 1995–1996 гг. балет шёл в трёх действиях).

Ответственная задача по сохранению антуража спектакля выпала на долю художников Ольги Медведевой (декорации) и Майи Майер (костюмы). Обновлённые декорации В. Левенталю в духе наивного искусства радуют глаз картиной приморского итальянского городка. Обилие тёплых жёлто-оранжевых тонов, корзинки, служащие домиками для овощей, – всё это отсылает к традиционному осеннему празднику сбора урожая.

Красочность декораций гармонирует с костюмами, в которых художник сумел найти необходимый баланс между образной характеристикой персонажей и требованиями танцевальности. Большинство героев получились внешне узнаваемыми, что особенно важно для детской аудитории (для которой театр также подготовил красочный буклет, в игровой форме знакомящий с сюжетом, историей постановки и основными действующими лицами).

Балетмейстер возобновления, дочь хореографа Анна Майорова, в прошлом артистка балета Большого театра и ассистент отца при постановках «Чиполлино» в России и за рубежом, уделила много внимания тому, чтобы донести до нового поколения исполнителей аутентичный хореографический текст и сохранить атмосферу спектакля.

В хореографии балета сочетаются классика, бытовой танец и гротеск, при этом каждый танцевальный жанр служит характеристикой той или иной группы персонажей. Так, свободная пластика отличает движения огородных жителей, представляющих простой трудовой народ, тогда как развлекательные бытовые и бальные танцы (менуэт, танго) исполняются фруктово-ягодным бомондом. Хореографические монологи Чиполлино не лишены элементов мужского героического танца, характерного для советского балетного искусства. Классический танец стал прерогативой графа Вишенки и его подруги Магнолии, в то время как сцены с участием принца Лимона и его гвардии построены в гротескно-ключе.

Итальянское происхождение героев тоже подчёркнуто в хореографии. Например, бравурные движения артистов звучат омражем итальянской балетной школы, чьи представители славились в своё время непревзойдённым техническим мастерством. Прыжки Магнолии с подогнутыми ногами – также отличительный штрих итальянского исполнительства XIX – начала XX веков.

Интересно, что чистая классика характеризует положительных персонажей, представителей аристократии – идеалиста Вишенку и его возлюбленную Магнолию. Здесь можно обнаружить определённый символизм. Подобно юному графу, классический



Принц Лимон – Игорь Цвирко. Графини Вишни – Ангелина Влашинец, Дэйманте Таранда. Фотограф – Павел Рычков

танец родился в дворцовой среде, культивируясь придворными танцмейстерами (в балете воплощёнными в образе садовника Кактуса). Отметим, что в России вплоть до 1917 года балетные труппы императорских театров находились в ведении Министерства императорского двора. И, подобно тому, как Вишенка и Магнолия покидают дворец, переходя на сторону Чиполлино и его друзей, искусство классического балета после революции, несмотря на все трудности, не кануло в Лету, а продолжило своё развитие в новых условиях.

При этом вариации Вишенки и Магнолии отличны от виртуозных пассажей Чиполлино, также основанных на классической школе, но уже в её советско-героической редакции. Танцы этого дуэта, построенные на музыкально точных, непрерывных комбинациях, скорее напоминают стиль Августа Бурновиля – наследие североевропейского балетного романтизма. Подобная хореография требует чёткости, слитности переходов между движениями и предельной музыкальности.

Хочется отметить безукоризненное исполнение оркестром музыкальной партитуры. Дирижёр-постановщик Павел Сорокин стоял за пультом ещё на первом исполнении «Чиполлино» на Исторической сцене Большого театра в 1991 году. Многолетний опыт и знание спектакля способствовали раскрытию музыкальной фактуры произведения и правильно взятым балетным темпам, из-за чего возникало ощущение, будто спектакль и не выпадал из репертуара более чем на десятилетие.

Для премьерного блока из восьми спектаклей театр подготовил несколько составов ведущих исполнителей, в боль-



Дирижёр – Кирилл Власов. Принц Лимон – Семён Чудин. Синьор Помидор – Антон Савичев. Фотограф – Дамир Юсупов



Чиполлино – Алексей Путинцев. Граф Вишенка – Марк Чино. Фотограф – Дамир Юсупов

шинстве своём – дебютантов. «Чиполлино» всегда позволял молодым артистам заявить о себе. Но возобновление спектакля после длительного перерыва – непростая задача для любой труппы. Заметно, что многие артисты были больше озабочены технической стороной исполнения, чем созданием образа, тем более что «Чиполлино» изобилует всевозможными балетными трудностями – разнообразными вращениями и поворотами на полу и в воздухе, полётными прыжками, сложной пальцевой техникой.

В первом составе в партии Чиполлино дебютировал Ратмир Джумалиев, в 2023 году окончивший Московскую государственную академию хореографии. Это его первая ведущая партия в театре. Техничный, обладающий хорошим прыжком молодой танцовщик, однако, не смог избежать премьерного волнения, что отразилось на точности исполнения в начальных сценах спектакля. Но, собравшись, исполнитель достойно довёл роль до финала, показав, что в техническом плане Чиполлино ему вполне по силам. Тем не менее, сложность хореографического текста сказалась на актёрском наполнении образа – в этом направлении ещё предстоит работать.

Впрочем, эмоциональная отстранённость и полная сосре-

доточенность на технике были характерны в премьерный вечер и для друзей главного героя: Редисочки (Мария Мишина), графа Вишенки (Клим Ефимов) и Магнолии (Мария Виноградова). Возможно, причиной тому стало длительное отсутствие спектакля в репертуаре, из-за чего даже опытные исполнители в погоне за чистотой и музыкальностью были временами излишне резки и напряжёнными.

Порадовали же яркими актёрскими образами представители злодейского лагеря. В партии принца Лимона дебютировал премьер театра Игорь Цвирко, ранее исполнявший роль синьора Помидора. Артист создал на сцене запоминающийся образ властного самодура, жестокого и капризного тирана и в то же время труса, боящегося собственных подданных, дополнив указанные характеристики своей неотразимой экспрессией. Не уступили ему в плане актёрского мастерства и преданный жандарм синьор Помидор в исполнении Александра Водопетова, и четвёрка полицейских (Дмитрий Дорохов, Дмитрий Екатеринин, Дмитрий Ефремов и Марк Орлов).

Приятно удивили своим исполнением и второстепенные персонажи, к слову, все дебютанты – Виноградинка (Данила Клименко), профессор Груша (Максим Иванов) и садовник Кактус (Игорь Горелкин). Задорно, на одном дыхании был исполнен комедийный танец стражников (Георгий Гусев, Игорь Пугачёв и Иван Сорокин).

Несмотря на полувековой юбилей, балет не выглядит устаревшим ни визуально, ни с точки зрения содержания. Если идеи классовой борьбы и отошли на задний план, то заложенные в спектакле ценности – доброта, сострадание, желание справедливости, чувство локтя, объединяющие жителей Города друзей – актуальны и понятны детям и взрослым во все времена. И сегодня «Чиполлино» по-прежнему находит отклик у зрителя, занимая важную нишу балетов для детей. Отдельно стоит порадоваться за труппу Большого театра, которая приобрела в репертуар спектакль, способный, как и в прошлые годы, стать хорошей школой технического и актёрского мастерства для молодых артистов.

Святослав РАДЧЕНКО

Фото Павла Рычкова и Дамира Юсупова
предоставлены пресс-службой ГАБТа России

Магнолия – Мария Виноградова. Стражники – Иван Сорокин, Георгий Гусев, Игорь Пугачёв. Фотограф – Павел Рычков



ДВЕ АННЫ – А. А. И А. П.

ПРОДЮСЕРСКАЯ КОМПАНИЯ MUZARTS И МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ «ДЯГИЛЕВ P.S.» ПРЕДСТАВИЛИ АМБИЦИОЗНЫЙ ПРОЕКТ «ДВЕ АННЫ», ПОСВЯЩЕННЫЙ ДВУМ ВЫДАЮЩИМСЯ ЖЕНЩИНАМ ПРОШЛОГО ВЕКА АННЕ АХМАТОВОЙ И АННЕ ПАВЛОВОЙ.

«В чертогах памяти». Анна – Элеонора Севенард,
Модильяни – Алексей Путинцев

О судьбах этих двух совершенно разных Анн рассказывают и два совершенно непохожих хореографа Юрий Посохов и Павел Глухов. Впрочем, в отличие от постановщиков балета, у их героинь много общего: прежде всего – влияние на мировую и российскую культуру, а также принадлежность «серебряному веку», людям которого Ахматова посвятила свою «Поэму без героя». Всем этим коломбинам, пьеро, арлекинам, чьи образы выплывают из декадентского тумана карнавальных масок, ликами и тенями названных и неназванных по имени актеров, поэтов, художников – мирискусников и их персонажей. И среди них – «лебедь непостижимый» – Анна Павлова: «...летит, улыбаясь мнимо,/Над Маринскою сценой prima». А в неоконченном ахматовском балетном либретто упомянутой поэмы «пролетает не то царскосельский лебедь, не то Анна Павлова».

MuzArts не впервые обращается к легендарным дамам. Пять лет назад Юрий Посохов поставил для Светланы Захаровой на музыку Ильи Демуцкого одноактный балет о Коко Шанель, очень подошедший российской прима. Это – точное попадание и в образ, и во время. Захарова примерила на себя не только наряды от Шанель, но и ее судьбу, оказавшуюся ей абсолютно впору. Конечно же, здесь сыграли роль не только мастерство балерины, но и ее статус и место в мировом балетном пространстве, соразмерные ее исключительной героине. Роли Ахматовой и Павловой выпали на долю молодых балерин Большого театра, что, конечно же, осложнило задачу: создать образы не просто знаменитых, а выдающихся женщин. И, если ушедшая из жизни почти век назад Павлова (с ее мировой славой, воспоминаниями современников, фотографиями, портретами и редкими архивными кадрами, запечатлевшими ее танец) давно превратилась в легенду мирового балета, то Ахматову, с ее патрицианским профилем,

глядящую на нас с многочисленных портретов, с ее величественной статью, сохранившейся до последних лет и низким грудным голосом, помнят многие. Наверное, поэтому хореограф разложил партию Ахматовой на двух исполнительниц – актрису БДТ им. Товстоногова Полину Маликову (более известную театрам как Полина Толстун) и прима-балерину Большого театра Элеонору Севенард. В роли же Павловой на сцену выходит созвездие артисток Большого – прима-балерины Анастасия Сташкевич, Елизавета Кокорева, солистка Ульяна Мокшева и артистка балета Ярослава Куприна.

«В чертогах памяти». Гумилев – Даниил Потапцев



«В чертогах памяти». Анна – Элеонора Севенард,
Модильяни – Алексей Путинцев



Премьера балета состоялась 1 и 2 февраля на сцене петербургского БДТ, так как обе героини глубоко связаны с Северной Пальмирой. И даже их музеи расположены недалеко друг от друга. Музей Павловой – «Зеркальная комната» – находится на площади Искусств, а Ахматовой – в Фонтанном доме. Правда, жили Анны в этих квартирах в разное время и в городах с разными названиями: Павлова в 1909 году – в Петербурге, Ахматова с 1924-го по 1952-й – в Ленинграде.

31 января прошла генеральная репетиция. И, хотя писать о спектакле после прогона, мягко говоря, неэтично, тем более, что шел он с небольшими остановками и не в том порядке, в котором балеты были показаны на премьере, но попытаться разобраться в намерениях постановщиков вполне возможно.

Итак... Начали не с балета об Ахматовой («В чертогах памяти») на музыку французского композитора XIX века Сезара Франка, а с постановки Павла Глухова об Анне Павловой («Без любви») на музыку Ильи Демучко. Глухов – хореограф-«современник», сотрудничавший с «Провинциальными танцами», Челябинским театром современного танца Ольги Пона, танцевальной группой Воронежского камерного театра, «Балетом Москва». Он также – куратор программ Фестиваля современной хореографии «Context. Diana Vishneva», в рамках которого поставил одноактный балет «Дуо» для блистательных балерин Дианы Вишнёвой и Дарьи Павленко. На сей раз в распоряжении хореографа оказались артисты Большого, среди которых две примы и премьер – Вячеслав Лопатин, выступивший здесь в ключевых ролях – Чекетти и Вертинского. Все персонажи балета – исторические личности. Помимо уже названных, это Дандре – поклонник, импресарио и тайный муж Павловой, ее партнер Мордкин, хореограф и партнер по сцене Фокин, Чаплин, Дягилев, Нижинский и Стравинский. Последние трое, очевидно, призваны создавать среду и атмосферу дягилевской антрепризы, оставаясь на периферии сюжета о заглавной героине. В основном

они «проносятся» через сцену – Нижинский в одеянии, напоминающем костюм Призрака Розы, Дягилев в своем знаменитом пальто с меховым воротником и руками до полу, удлинненными как у тростевой куклы. Стравинский же сочиняет «Весну священную». Периодически он подбегает к сидящим у подножия сцены солистам Opensound Orchestra и пианисту Андрею Коробейникову, предлагая сыграть «Вступления», но оставшись недоволен услышанным, комкает ноты, жестикулирует, сердится, гримасничает.

Следует пояснить, что постановщик избрал стилистку Великого немого, щедро насытив действие клоунадой, гэггами, приемами театра кукол (удлиненные руки Дягилева, маска слона, которую гладит Анна) и, конечно, изображение «Лебедя», обессмертившего Павлову. Здесь это – рука в белой перчатке, выглядывающая из-за кулис в прологе. Но, этот «лебедь», отнюдь, не символ вечной красоты. Скорее, это – змей-искуситель. Во всяком случае, его красный раскрытый клюв очень напоминает роковое яблоко, лишившее человечество бессмертия. Возможно, это – намек на то, что принесший балерине всемирную славу «Лебедь», стал камнем преткновения ее творчества.

Живая змея тоже присутствовала в сценической биографии балерины, любившей животных, что и побудило Фокина, ставя для Павловой танец Береники в «Египетских ночах», где роль Клеопатры исполняла актриса Александринки Елизавета Тиме, предложить балерине выйти на сцену с живым гадом. Но змея на репетиции, обвив руку балерины, осталась недвижимой. В результате – ее заменили бутафорской. Этого сюжета в балете нет, но есть момент сочинения мирового шедевра «Лебедь», решенный, как и все другие эпизоды, в ироничном ключе: Фокин (Макар Михалкин) буквально выламывает руки балерине (Куприна).

Собственно говоря, весь балет и состоит из серии подобных парных танцев Павловой с повлиявшими на ее судьбу мужчинами, первый из них – с Чекетти. Дуэт прекрасных танцовщиков и великолепных артистов Шашкевич и Лопатина – эксцентричен, остр, весел и задает тон всему спектаклю. Чекетти – серьезен и сосредоточен, Павлова – дерзка, шаловлива, кокетлива



«Без любви». Анна – Анастасия Шашкевич, Чекетти – Вячеслав Лопатин



и схватывает все, в буквальном смысле, на лету. Выхватывает палку у учителя, дурачится с ней. Финальная точка сцены – неожиданна и остроумна. Когда ученица упархивает, и Чекетти остается один, палка в его руках превращается ... в букет цветов, «напоминая», что Чекетти – первый исполнитель роли Фокусника в фокинском «Петрушке». У Сташкевич и Лопатина есть еще один дуэт – Вертинский и Павлова. Он – главный Пьеро серебряного века, она (здесь) – Коломбина. Этому эпизоду предшествует встреча с Чаплиным, с кем балерину тоже связывали дружеские отношения. Сцена Чаплина (Даниил Потапцев) и Павловой (Елизавета Кокорева) стилизована под немой фильм. Пластика и мимика артистов имитируют кадры из чаплинских фильмов с Бродягой и его партнершами – застенчивыми, немного жеманными барышнями. Завершается эпизод финалом фильма Чаплина: спина уходящего Бродяги на экране, на который проецируется тень Анны, поднявшей руку в прощальном приветствии. Кстати, это не единственные кинокадры в спектакле, Глухов зачем-то включил «Прибытие поезда» братьев Люмьер, при виде которого люди на сцене в панике разлетаются в разные стороны, как и первые зрители этой «легендарной фильмы». Есть в спектакле и дуэт с Мордкиным – «греческим богом», чья брутальность прекрасно сочеталась с хрупкостью Павловой, что (как и далеко неидеальные отношения партнеров) красноречиво передано Елизаветой Кокоревой и приглашенным солистом MuzArts Ильдаром Гайнутдиновым. Это, пожалуй, самый радикальный дуэт, где атлетичный Мордкин нещадно вертит Павлову и даже переворачивает вверх ногами. Кстати, и другим персонажам не отказано в акробатических поддержках партнерши. Несколько отличается свадебный танец героини с Дандре (Марк Орлов), где Павлова (Яна Куприна) появляется с фатой на голове. Но и здесь не обходится без шутивого финала – Павлова ускользает, фата остается в руках Дандре и он прячет ее в цилиндр, так как свадьба была тайной. А когда «молодожен» снимет свой головной убор, из него полетит пух.

Пух будет сыпаться и в финале на собравшихся всех вместе Павловых, которые одна за другой по-лебединому взмахивая руками в прощальном луче света покидают сцену, заваленную балетными туфлями, к выбору коих великая балерина относилась необычайно тщательно.

Если балет Глухова – многоцветный калейдоскоп сцен, то спектакль Посохова – цельное произведение в пастельных тонах. Минималистское оформление – серая стена с дверным проемом, длинный стол, сдержанные костюмы в серо-голубой гамме (сценография обоих балетов – Марии Трегубовой, костюмы – Светланы Тегинной). Все вертится вокруг отношений Анны Ахматовой с двумя знаменитыми мужчинами – ее мужем, уже известным поэтом Николаев Гумилевым, с которым она в 1910 году приехала в свадебное путешествие в Париж, где и познакомилась с Амедео Модильяни, роман с которым, в общем-то, остается загадкой. О нескольких встречах с еще неизвестным художником, продолжившихся через год, когда Ахматова приехала в Париж уже одна, Анна Андреевна вспоминает поэтически-сдержанно. Упоминает вдохновенные беседы в Люксембургском саду, где они читали Верлена, прогулки по Латинскому кварталу, походы в Лувр, увлечение Модильяни Египтом, его рисунки, запечатлевшие возлюбленную. И все это происходит на фоне старого Парижа десятых годов, «по бульвару которого разгуливал в качестве неизвестного молодого человека еще не вззошедшее светило – Чарли Чаплин», где «Ида Рубинштейн играла Шехерезаду, становились изящной традицией дягилевские Ballets Russes (Стравинский, Нижинский, Павлова, Карсавина, Бакст)» ...

В балете Посохова взаимоотношения любовного треугольника очищены от каких либо бытовых или исторических подробностей и деталей и выражены в многочисленных соло, дуэтах и трио, что всегда отлично удается хореографу. Посохов умеет излагать сюжеты. Достаточно вспомнить его «Золушку» С. Прокофьева, «Чайку», «Героя нашего времени», «Нуреева»

И. Демущего, «Пиковую даму» П. Чайковского-Ю. Красавина. Но здесь он отсекает все, что не касается троих главных героев. Правда, в балете появляется любовница Модильяни – Жанна (Куприна), скорее всего собирательный образ. С жертвенницей Жанной Эбютерн, художницей, натурщицей Модильяни и его гражданской женой, выбросившейся из окна вместе с нерожденным ребенком на другой день после смерти возлюбленного, героиня спектакля имеет мало общего. Да и познакомился с ней Амедео гораздо позже. Эта дама с норовом более напоминает другую женщину художника – Беатрису Хестингс, о которой Ахматова отзывалась весьма нелестно, хотя и не была с ней знакома. Но... в балете есть «дуэт ревнивиц», остающийся на обочине сюжета и мало что прибавляющий к взаимоотношениям главных действующих лиц. На генеральной репетиции в партиях Гумилева и Модильяни выступили Даниил Потапцев и Алексей Путинцев. Наиболее выразительны соло Модильяни, так же, как и его дуэты с Анной. Танец Путинцева – порывист и эмоционален. Артист не играет Модильяни, но каждое его движение несет живую зарисовочную энергию еще не пристрастившегося к алкоголю и наркотикам художника. Это – тот Модильяни, в ком «все божественное только искрилось». Он – страстен, но, при этом, в его дуэтах с Анной нет ничего плотского. В них – те же романтичность и поэтичность, что и в воспоминаниях Ахматовой, которые читает Полина Маликова. В синем строгом платье, с собранными на затылке в пучок волосами и «парижской челкой» – актриса словно сошла с портрета Натана Альтмана. Стихи и проза очень органично вплетаются в контекст балета, поддерживая его как воздушная подушка. Ахматова Маликовой смотрит «со стороны» на себя молодую и двоих возлюбленных, которые никогда не постареют, трагически покинув этот мир в возрасте тридцати пяти лет: Гумилев – в 1921 году, Модильяни – в 1920-м. Тексты подобраны очень точно, тут нужно сделать реверанс в сторону автора либретто и режиссера обоих балетов Феликса Михайлова. Спектакль начинается со стихотворения «Есть три эпохи у воспоминаний...», определяющего дальнейшее течение действия. Звучат строки: «Не будем пить из одного стакана» – посвященные не Модильяни, а знаменитому переводчику Михаилу Лозинскому, другу Ахматовой. Но и они, как и другие слова и рифмы, эмоционально дополняют несколько дистиллированный танец, хотя в нем есть

и страсти: например, трио, где Гумилев и Модильяни пытаются перетянуть Анну каждый на свою сторону. Или невротические соло Гумилева, чьи переживания старательно передает Потапцев. Есть еще три пары танцовщиков, создающие что-то вроде чувственного фона. И, наконец, очевидная удача балета – исполнительница заглавной партии – Элеонора Севенард. Ей удается органично передать особую статью и благородство, присущие Ахматовой, ее несуетность, чувство собственного достоинства. В танце балерины есть легкая отстраненность, так же, как и в исполнении Маликовой. Двум актрисам удается сделать набросок образа Ахматовой. И в этой незаконченности – есть своя прелесть, подобно тому, как есть невероятная магия в единственном сохранившемся у Ахматовой рисунке Модильяни, на котором очерчен контур лежащей на боку обнаженной возлюбленной. «В длинном ряду изображений Анны Ахматовой, живописных, графических и скульптурных, рисунку Модильяни, несомненно, принадлежит первое место», – пишет многолетний друг Анны Андреевны, писатель и историк искусства Н.И. Харджиев, сравнивая этот рисунок с аллегорической фигурой «Ночи» Микеланджело на крышке флорентийского саркофага Джулиано Медичи. В финале рисунок Модильяни проецируется на стену, словно визуализируя таинственную красоту отношений поэтессы и художника.

Примечательно, что балеты «В чертогах памяти» и «Без любви», рождавшиеся сепаратно и несхожие по своему художественному языку и углу зрения на эпоху, здесь перекликаются и даже в чем-то дополняют друг друга. И в балете Посохова, и в балете Глухова из каскада разрозненных, разных по интонации сцен «высекается» печальная нота, сопутствующая жизни всякого художника.

Сама идея создать диптих о великой балерине и о великой поэтессе оказалась вполне продуктивной. Но спектакль рождается на публике. Балет – не исключение из правила. Как он будет принят публикой, как сложится прокатная судьба «Двух Анн» покажет время. И тут многое зависит от того примет ли зритель условия игры, предложенные создателями спектакля.

Алла МИХАЛЕВА

Фото Юлии Михеевой

предоставлены Продюсерской
компанией MuzArts



«Без любви». Сцена из спектакля

ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО ГЮНТА, ИЛИ НОРВЕЖСКАЯ ПРИТЧА НА ВОРОНЕЖСКОЙ СЦЕНЕ

КАКОЙ ЖЕ ПУТЬ ИЗБРАТЬ МНЕ? Их так много,
И ВЫБОР ВЫДАЕТ — КТО МУДР, КТО ГЛУП...

ГЕНРИХ ИБСЕН

НОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ – ТОТ САМЫЙ ПОДАРОК ЗРИТЕЛЯМ, КОТОРЫЙ ТРЕБУЕТ БОЛЬШОЙ И ОТВЕТСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКИ. ВОРОНЕЖСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА СПРАВИЛСЯ С ЭТИМ ЕЩЕ ДВЕ С ЛИШНИМ ЧЕТВЕРТИ ВЕКА НАЗАД. ОДНАКО «УПАКОВКА» ПОДАРКА ЗАТЯНУЛАСЬ... ВИДИМО, ЧТОБЫ ОДНАЖДЫ ПОПАСТЬ В ПРАВИЛЬНЫЕ РУКИ.

Итак, на воронежскую сцену вернулся «Пер Гюнт». Вечные экзистенциальные мотивы, фантазмагория и норвежский дух, преподнесенные под музыку Грига – ожидания от подарка. Что же внутри на самом деле?

Для начала: «Пер Гюнт» – произведение, в первую очередь, литературное. Тем не менее, его с уверенностью можно назвать продуктом совместного творчества двух мастеров-норвежцев – драматурга Генриха Ибсена и композитора Эдварда Грига. Ибсен, поэт и публицист, вошел в историю как основатель «новой драмы», «отец реализма» на театральной сцене. Григ, музыкальный критик и общественный деятель, получил признание за поддержку и выведение на мировой уровень музыкальной школы Норвегии. Произведения Ибсена пронизаны глубоким психологизмом и романтизмом, социальной проблематикой и рефлексией; произведения Грига завязаны на образе Норвегии и скандинавском фольклоре. Как сложилась эта, говоря современным языком, коллаборация?

В 1867 году появилась пьеса «Пер Гюнт», основанная на скандинавских легендах и преданиях и «посвященная» сложным философским вопросам. Из рук автора в руки композитора текст попал спустя 7 лет: Ибсен заказал Григу музыкальное воплощение пьесы (делая это, к слову, не первый раз), ограничивая творческий простор последнего собственными представлениями и видениями желаемого результата. 2 года – и успех, не подвергнувшийся сомнениям. Правда, со временем целостная партитура распалась, а наиболее яркие и самодостаточные произведения составили две сюиты, отныне навсегда ассоциативно связанные с литературным образом.

Вполне логично, что пьеса Ибсена не раз служила источником вдохновения для балетмейстеров. В СССР образ эгоистичного, вспыльчивого и легкомысленного мечтателя-авантюриста Пера Гюнта впервые возник в 1940 году на сцене Театра им. Франко (б-р Н.И. Трегубов). Затем постановки осуществлялись в Вильнюсе (1956, В.В. Гривицкас), Тарту (1959, И.А. Урбель), Перми (1962, К.А. Есаулова), Горьком (1964, Л.А. Серебровская). Свое танцевальное видение норвежской философской сказки выражали не только советские хореографы: спектакль ставился на сценах Базеля, Стокгольма, Дрездена. В 1989 году в Гамбурге состоялась премьера балета Джона Ноймайера, причем на музыку А. Шнитке. В XXI веке к Ибсену и Григу обращались хореографы О. Дадишкилиани (Нижний Новгород), Г. Ковтун (Казань), Э. Клюг (балет Марибора).



История воронежского «Пера Гюнта» уходит корнями в 1967 год (по совместительству, 100-летний юбилей произведения). Тогда балетмейстер К.А. Муллер создал балетную версию пьесы Ибсена, успех которой держался несколько сезонов. На конец XX века было запланировано возрождение спектакля: в 1998 году балетмейстер Олег Игнатъев и художник Валерий Кочиашвили полностью подготовили новый балет, однако непростая экономическая обстановка выступила против премьеры. Третий звонок для зрителей Воронежского театра оперы и балета прозвучал в декабре 2024, а затем в январе 2025: по существующим эскизам и наброскам художественный руководитель театра, балетмейстер Александр Литягин и приглашенный главный дирижер Московского театра Станиславского и Немировича-Данченко Феликс Коробов спасли уже позабытый спектакль.

Либретто О. Игнатъева и А. Литягина – значительно модифицированный и упрощенный для восприятия сюжет пьесы. Но лейтмотив неизменен: как в оригинале пьесы, так и в премьерной постановке весь мир (не) вращается вокруг Пера Гюнта – юноши, по щелчку пальцев ставшего на путь скитаний, бесконечных приключений, путешествий, погони за запретным плодом и (без этого никуда) пресловутого поиска себя. Точнее, однажды свернувшего не на ту дорогу.

Теперь самое время взглянуть на сцену. Занавес – и зритель в небольшой норвежской деревне в окружении гор и моря. Декорация (которая будет основной весь спектакль) – могучие скалы и деревья причудливых форм – задает сказочно-мистический, но отнюдь не мрачный тон предстоящему действию. Открывает балет мизансцена взросления Пера, происходящая за счет быстрой смены артистов 3-х поколений. А дальше – общее веселье по случаю свадьбы «упущенной» Пером Ингрид и ее жениха: сцена изобилует массовыми национальными танцами в «стиле» халлинга и спрингданса (что означает «вприпрыжку»). Бремя исполнения фольклорной хореографии лежит на плечах не только кордебалета – солисты ловко и естественно переключаются с классики на характерность – и наоборот.

В отличие от первоисточника со своей возлюбленной Сольвейг Пер знакомится по инициативе его матери Осе, а не волею случая. Возникает чувственный дуэт, вселивший, увы, только в Сольвейг веру в «навсегда вместе». Внезапно появляется в черно-алом вызывающем облачении Рок в образах женщины и мужчины – связующая роль (аналог ибсеновской Кривой?), – который, как можно догадаться, время от времени будет напоминать о себе. Свита Рока в созвучной главарю цветовой гамме и с испанскими веерами выбивается из контекста – не тем, что вносит в мирскую жизнь ирреальную ноту, но своей «посторонней» стилистикой. Неожиданно Пер убивает жениха и навечно становится изгоем деревни. Вместе с верной Сольвейг юноша уходит в горы, вскоре «приговаривая» девушку к одиночеству. Тайком Пер возвращается в деревню, по пути попадая в пещеру

Горного короля – подземное царство гномов, троллей и кобольдов, полное искушений и соблазнительных сделок, на которые Пер чудом не соглашается. Знаменитая музыка перетягивает большую часть на себя – сцена, переполненная нечистью разной формы и в разных одеяниях (если их можно так назвать), во главе с «золотыми» Королем и Королевой – проходит на одном дыхании, но, скорее, благодаря световой игре и звуку, чем танцевальной композиции.

Второе балетное действие, начавшееся не менее известным «Утром», более фантазийное.

Как у Ибсена, потерянный во всех смыслах герой после песчаной бури – световой проекции – оказывается в племени бедуинов. Наивный и страстный, он поддается чарам Анистры, дочери вождя, и остается ни с чем. В промежутках между происшествиями его преследуют видения (лирические дуэты) любящей и ждущей Сольвейг.

Кульминация – самое удивительное авторское нововведение, содержащее, судя по всему, отсылки к другим литературным произведениям. В творческом порыве балетмейстеры собрали всю нечисть, бедуинов и женщин-сирен (спорный добавочный образ) на булгаковском (?) балу у Сатаны во главе с Роком, который, следуя либретто, намерен протащить виновника торжества через дантовские (?) круги ада. Финальная оргия, «украшенная» внушающими искренний страх декорациями – подобием черепа с подсвеченными глазами, символизирует ни что иное, как окончательное безумие Пера Гюнта. Цепляясь за последнюю надежду, Сольвейг стремительно вбегает в зрительный зал, ловит любимый взгляд, как вдруг... Пер теряет сознание и падает в бездну, которой эффектно выступает оркестровая яма. Закольцована история Пером-ребенком, вернувшимся к преданной, ослепшей от слез Сольвейг.

Весь хореографический текст – синтез классики и неоклассики, фольклорных танцев и даже контемпорари. Такой набор



Пер Гюнт – Иван Негрбов; Сольвейг – Наталья Ветрова. Фото Андрея Парфенова

Монолог Осе из балета «Пер Гюнт».
Мать Осе – Надежда Ефимец.
Фото Анастасии Усковой





Рок-женщина – Диана Кустурова.
Рок-мужчина – Михаил Ветров.
Фото Анастасии Усковой

ингредиентов в исполнении воронежской труппы выглядит более чем органично (что достигается техничностью и универсальностью артистов). Для многих артистов спектакль был уже второй премьерой – первая состоялась в декабре прошлого года. Среди исполнителей главных ролей 24 января дебютировали премьер Михаил Ветров (Рок) и солистка София Федулова (Ингрид), а 25 января – премьер Максим Данилов (Пер Гюнт).

В первый день вторых показов в заглавной партии выступил заслуженный артист Воронежской области, премьер Иван Негрбов. Бывает так, что артисту, которому доверили центральную партию, не хватает масштаба творческой личности или техники для полноценного раскрытия персонажа. Или наоборот – один исполнитель затмевает остальных. Иван Негрбов держит золотую середину и делает это в высшей степени профессионально. Его Пер Гюнт – противоречивый,



Сцена из балета.
Пер Гюнт – Иван Негрбов.
Сольвейг – Наталья Ветрова.
Мать Осе – Мария Стец.
Ингрид – София Федулова.
Друг – Ацунори Ота.
Фото Андрея Парфенова

Сцена появления женщин-птиц – сирен.
Пер Гюнт – Иван Негроров.
Сирена – Елизавета Мальковская.
Фото Андрея Парфенова



взбалмошный, харизматичный нарцисс, ищущий и жаждущий жизни, но заблудившийся в ней. Самая выразительная черта Пера-Негробова – одержимость: собственными амбициями, женщинами, властью. Эта черта явлена не только в превосходной актерской игре артиста, горящих и азартных глазах, но и в достойного уровня технике – чистых и воздушных двойных ассамбле, бесконечных и, что называется, от души пируэтках а ля згонд. Совсем иная трактовка у Максима Данилова: его герой более уравновешенный и приземленный. Образ не такой разноцветный, как у Негрובה, что, возможно, объяснимо дебютом. К примеру, Ингрид Софии Федуловой 24 января была эмоционально сдержанна (хотя роль сама по себе «с характером»), а на следующий день словно преобразилась и ожила. Анитре Юмико Накагава не хватает обворожительности, слегка змеиной пластичности и обольщения, которые подразумевает ее героиня. Невероятно трогательна и проникновенна Мария Стец – Осе (особенно в монологе «Смерть Осе»), живущая ради сына и оказавшаяся не в силах принять его судьбу. Трепетная и нежная Сольвейг – Наталья Ветрова – само олицетворение света и невинности, а Рок Дианы Кустуровой – женственной власти и коварства.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ПЕРА ГЮНТА СВЕРШИЛОСЬ – И БАЛЕТА, И ГЕРОЯ.

КАКОЙ ЖЕ ПУТЬ ИЗБРАЛ ОН: «БЫТЬ САМИМ СОБОЙ»

ИЛИ «БЫТЬ СОБОЙ ДОВОЛЬНЫМ»?

ЗА ГЕРОЯ РЕШИТ АВТОР ИЛИ ЗРИТЕЛЬ, А БАЛЕТ ВЫБРАЛ ПРАВИЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ.

Мария ТЯН

*Фото Андрея Парфенова и Анастасии Усковой
предоставлены Воронежским театром оперы и балета*

Сцена возвращения Пера Гюнта в родную деревню.
Пер Гюнт – Максим Данилов.
Сольвейг – Виолетта Барбусова.
Фото Анастасии Усковой



«ЩЕЛКУНЧИК»

глазами Петра Чайковского

Сцена боя

В КОНЦЕ ДЕКАБРЯ В САМАРСКОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА-ФЕЕРИИ «ЩЕЛКУНЧИК» В ХОРЕОГРАФИИ ЛЬВА ИВАНОВА (1892). АВТОР ПОСТАНОВКИ И НОВОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ РЕДАКЦИИ – ЮРИЙ БУРЛАКА.

«Щелкунчик» – единственный дошедший до нас классический балет XIX века, посвященный тематике Рождества и Нового года. Во второй половине XX столетия спектакль

приобрёл огромную популярность в качестве новогоднего зрелища. Сегодня этот балет в десятках версий исполняется по всему миру, неизменно вызывая повышенный зрительский интерес.

При этом оригинальная хореография Льва Иванова со временем оказалась практически забытой. Спектакль, премьера которого состоялась в декабре 1892 года в Мариинском театре, продержался в репертуаре три десятка лет и сошёл со сцены в 1924 году. В 1932-м последовало краткое возобновление балета Александром Чекрыгиным и Александром Монаховым в новой сценографии – для Московского



Танец гостей



ПРЕМЬЕРЫ



ПРЕМЬЕРЫ



государственного балетного техникума при Государственном академическом Большом театре СССР (сегодня – Московская государственная академия хореографии). Балет прошёл всего 9 раз и, казалось, навсегда канул в Лету, уступив место авторской версии Василия Вайнонена (1934), хотя попытки использовать фрагменты хореографии Л. Иванова впоследствии не раз предпринимались как отечественными, так и зарубежными балетмейстерами.

В XXI веке идею возродить балет столетней давности реализовал Юрий Бурлака, признанный специалист по старинной хореографии. Самарский спектакль – уже третье по счёту обращение хореографа к произведению Петра Чайковского – Льва Иванова, и первое, состоявшееся в России. Ранее Ю. Бурлака ставил «Щелкунчик» Л. Иванова в Японии по приглашению Токийской хореографической ассоциации в 2005 году, а в 2013-м – совместно с Василием Медведевым – сделал спектакль для Берлинского государственного балета. Третий, самарский, вариант, по словам Юрия Петровича, получился наиболее подробным с точки зрения хореографической реконструкции и визуального оформления.

Постановке предшествовал процесс кропотливого изучения источников. К счастью, документальных свидетельств о первой версии балета сохранилось немало. Хореография «Щелкунчика», как и 26 других балетов из репертуара Мариинского театра, была зафиксирована по системе Владимира Степанова. После Революции 1917 года эти записи были вывезены за границу режиссёром Мариинского театра Николаем Сергеевым и ныне находятся в библиотеке Гарвардского университета в США (опираясь на запись балета Л. Иванова, в 1934 году Н. Сергеев поставил «Щелкунчик» для лондонской балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс»). Эскизы декораций и костюмов хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства, партитура и черновые наброски композитора – в Мемориальном музыкальном музее-заповеднике П.И. Чайковского в подмосковном Клину.

Конечно, важны были и свидетельства из первых уст – воспоминания артистов, исполнивших хореографию Л. Иванова. Ю. Бурлака консультировался с участниками лондонской постановки Н. Сергеева для «Сэдлерс-Уэллс». Много ценной информации хореограф получил от своего педагога по Московскому хореографическому училищу, характерной танцовщицы Большого театра Евгении Герасимовны Фарманянц –

последней исполнительницы партии Клары в московском возобновлении спектакля.

Но, даже имея в распоряжении различные источники, реставрировать балет со стопроцентной точностью – задача практически невыполнимая. Записи хореографического текста содержат пробелы, которые необходимо заполнять. Кроме того, за прошедшее время в балетном театре многое изменилось: телосложение артистов, амплитуда исполнения движений, сама эстетика спектакля. При создании декораций и костюмов сегодня используются другие материалы, ткани и краски, отличается театральное освещение. Поменялось и зрительское восприятие.

Юрий Бурлака не скрывает всего этого, когда говорит, что самарский «Щелкунчик» – не идентичная оригиналу реконструкция, а своего рода взгляд современного хореографа на балет XIX века, попытка воплотить на сцене образ спектакля периода расцвета русского балетного академизма.

Передать дух императорского балета-феерии во всей полноте – призвано оформление спектакля. Художники Татьяна Ногонова (костюмы) и Андрей Войтенко (декорации) давно сотрудничают с хореографом (в частности, они создавали сценографию берлинского «Щелкунчика»). Для самарской постановки по сохранившимся эскизам были воссозданы декорации Константина Иванова и Михаила Бочарова и костюмы Ивана Всеволожского и Евгения Пономарёва. Таким образом, с визуальной точки зрения спектакль максимально приближён к тому, который могли видеть Пётр Чайковский и остальные зрители на премьере в 1892 году.

По традиции, идущей с первой постановки, в балете активно заняты дети – учащиеся Самарского хореографического училища. В «Щелкунчике» они – полноправные участники действия – находятся на сцене на протяжении обоих актов, исполняя партии гостей на Ёлке в доме Зильбергауса, свиты Короля мышей, ангелов в зимнем лесу, золотых солдатиков и куколок в волшебном городе Конфитюренбурге. Партию главной героини балета – Клары – вплоть до её перерождения во второй картине также исполняет юная ученица. Как говорит Юрий Бурлака, «участие детей придаёт балету удивительную прелесть, делает его ещё более ярким и масштабным».

Публику, уже не раз видевшую «Щелкунчик» в различных версиях, самарская постановка способна удивить наличием





Фея Драже – Полина Чеховских,
принц Оршад – Педро Сеара

новых музыкально-хореографических сцен: Английского танца (в спектакле – вариация ирландской куклы), не вошедшего в окончательный вариант партитуры, но сохранившегося в рукописях композитора, и Танца золотых пажей из оркестровой сюиты П. Чайковского «Марш миниатюр».

По словам хореографа, зрителей ждёт добрый семейный спектакль, универсальная история о внутреннем взрослении, которая может произойти с каждым, в любое время и в любом месте. И каждый может найти в сюжете балета что-то своё.

Премьерный блок включил в себя три десятка спектаклей, билеты на которые были распроданы в считанные дни –

свидетельство немалого зрительского интереса, и в то же время – показатель вневременной актуальности классического наследия. Вне всякого сомнения, старый-новый «Щелкунчик» Льва Иванова – Юрия Бурлаки – одно из ярких событий текущего театрального сезона.

*Святослав РАДЧЕНКО
Фото Александра Крылова
предоставлены пресс-службой Самарского
академического театра оперы и балета имени
Д. Д. Шостаковича*



Танец снежинок
В центре: Клара – Полина Чеховских,
Щелкунчик-принц – Педро Сеара



Сцена из балета

БИОГРАФИЯ, КАК ТЯЖЕЛЫЙ СОН

...Их взгляды и устремления совпали. Балетмейстер Борис Эйфман не просто создает спектакли, но и со свойственной ему страстностью желает, чтобы серьезные хореографические произведения не вытеснялись со сцены развлекательными, зачастую бессмысленными и проходными «одноактовками». Константин Иванов – как министр культуры Республики Марий Эл – также стремится к тому, чтобы на подмостках театра оперы и балета имени Э. Сапаева совершалось чудо искусства, вызывающее интеллектуальное напряжение и душевный трепет публики. Две балетные премьеры Эйфмана – «Русский Гамлет» и «Красная Жизель», произошедшие с небольшим временным перерывом, властно приобщили аудиторию к событиям отдаленного и более близкого прошлого. Силой мощного художественного воздействия они заставили содрогнуться от мыслей и чувств, связанных с конкретными историческими персонажами данных балетов. Они также натолкнули зрителей на углубленные размышления о возможных судьбах страны и, бесспорно, о нашей жизни – в потоке времени и обстоятельств.

Балет «Красная Жизель» повествует об истории великой русской балерины XX века Ольги Спесивцевой. Ее личность удивительна! Будучи успешной танцовщицей Мариинского театра, она купалась в лучах славы. Ее обожали поклонники и боготворили критики. Однако книга судеб предначертала Спесивцевой трагическую биографию. Первый удар нанес Молох революции, сотрясший Императорский балет. Свое разрушительное воздействие продолжили несчастная любовь и эмиграция, приведшая к совершенному одиночеству. В Европе за Спесивцевой тянулся «красный след», да и сам отъезд из России в чуждую среду принес творческие и личностные разочарования. Спесивцева была гениальной Жизелью, но эта роль стала символической для самой артистки. Подобно любимой героине она теряет рассудок и двадцать лет проводит в клинике для душевнобольных под Нью-Йорком.

Премьера «Красной Жизели» состоялась в театре Бориса Эйфмана в 1997 году. Балетмейстер, потрясенный деталями жизни балерины, предупредил: «Это не иллюстрация биографии Спесивцевой, а попытка обобщить ее судьбу и судьбы многих талантов, вынужденных покинуть Россию, переживших трагический исход».

После значительного перерыва Эйфман возвращает на сцену своего театра «Красную Жизель» и – уже приступил к работе над новой сценической версией спектакля. Однако пока это балет можно увидеть лишь в Йошкар-Оле. Для своего произведения Эйфман выбрал фрагменты партитур Петра Чайковского, Альфреда Шнитке и Жоржа Бизе. Экспрессия музыки – лирически насыщенной, торжественно мистической или патетической – позволила балетмейстеру легко менять картины и эпизоды, выписывая единую драматургическую линию. Следуя за хронологией, он раскрывает зрителю двери балетного класса, где легкомысленных барышень урезонивает и возвращает к балетному станку строгий педагог. Затем он приводит их на сцену Мариинского театра, подарившую молодой дебютантке первый успех. Таинственный и мрачный «черный человек» отделяется от кулисы, заставляя Балерину съежиться и потупить взор. Рука пришельца «пронзает» пространство, вырастая перед лицом артистки, подобно угрожающей атакой кобре. Ощущая свою силу и власть, Комиссар подавляет женскую волю. Словно мифическое чудовище он испепеляет взглядом, принимает к земле, волочит по сцене безжизненное тельце. Этот кошмарный дуэт прерывает бесчинствующая толпа разъяренного народа. Движения размашисты и грубы, лица перекошены азартом борьбы. Вкусившему кровь революционному плебсу эти фифочки-прелестницы любопытны, смешны и противны одновременно. Восставшему пролетариату никчемные сахарные цацы кажутся отрывкой проклятого буржуа. Да и сама чернь, словно вырвавшаяся из Дантова ада, пугает насилием и враждебностью своего

шабаша. Чтобы как-то вписаться во враждебную среду – приходится подстроиться, например, исполнить вариацию Эсмеральды, заменив в руках бубен на матросскую бескозырку. Протекция Комиссара защищает девушку, но ее Учитель становится жертвой. Два чуждых мира столкнулись насмерть. Единственным выходом Балерине видится необходимость покинуть страну, где более не будет места грезам Авроры, мечтам о счастье Никии, величавой красоте Аспиччии, где крылышки неземной Сильфиды за ненужностью будут с корнем вырваны и выброшены безжалостной реальностью.

ПЕРЕДАВАЯ ДРАМАТИЧЕСКУЮ АТМОСФЕРУ ВЕРЕНИЦЫ РОССИЙСКИХ БЕЖЕНЦЕВ, ЭЙФМАН ВЫЗЫВАЕТ АЛЛЮЗИЮ «БАЯДЕРКИ». ТОЛЬКО ТАМ ДУШИ СПУСКАЛИСЬ НА ЗЕМЛЮ С ЗАСНЕЖЕННЫХ ВЕРШИН ГИМАЛАЕВ, ТЕПЕРЬ ЖЕ ЛЮДИ-ПРИЗРАКИ СОВЕРШАЮТ ОБРАТНУЮ ТРАЕКТОРИЮ – ПАНДУС ВОЗНОСИТ ИХ К НЕБЕСАМ. ПО НАКЛОННЫМ ПОДМОСТКАМ КАК ПО ВИРТУАЛЬНОМУ КОРАБЕЛЬНОМУ ТРАПУ ТЯЖЕЛО ВОСХОДИТ И БАЛЕРИНА.

Казалось бы, в Европе она вновь возвращается в знакомую среду. Именитый коллега снимает с плеч прибывшей невесомый газовый шарф, некогда соединявший ее Никию с любимым Солором. Теперь же в спонтанно возникший проникновенный дуэт вплетается новый участник, он превращает композицию в терцет. Эйфман ставит и корректный эмоциональный пластический диалог двух мужчин – Партнера и Друга, не давая повода обвинить себя в вульгарности. Увы, снова Балерине приходится соприкоснуться с неприемлемыми для нее вещами. Да и буржуазное общество вполне обывательское. Хрупкая женская психика не выдерживает. Вот уже звонит погребальный колокол, а в памяти всплывают образы прошлого – поддерживавший в становлении и карьере Учитель, разрушающий душу Комиссар, поникшие вилысы... В «Жизели» спасение?! Нет, все тщетно! Как мошка, запутавшаяся в паутине судьбы, Балерина не может вырваться из стягивающих жизненное пространство пут. Звучит пронзительная мелодия прощания Жизели с Альбертом навсегда. Зеркала множат отражение Красной Жизели, увлекая в свой виртуальный мир, откуда нет возврата.

Для театра Э. Сапаева воспроизвести декорации Вячеслава Окунова – после сложнейшей сценографии



Кристина Михайлова – Балерина

ческой конструкции «Русского Гамлета» – на сей раз не представило трудностей. Артисты, уже причастившиеся выразительной пластике Эйфмана, с энтузиазмом погрузились в новые роли. Безмерно преданным профессии, несколько нервным балетным мэтром предстал Иван Мелехин (Учитель). Артем Васильев воплотил образ brutального Комиссара. Словно выплавленный из стали, он страшен своей бездушной суровостью. Итару Нада нарисовал портрет эгоистичной étoile Парижской оперы, разрывающейся между чувствами к Балерине и Другу (Сергей Давыдов). Заглавная роль подарила Кристине Михайловой прекрасную возможность реализовать себя в изощренной пластике Эйфмана и убедительной драматической игре. Ее Спесивцева быстро завоевывают сочувствие, а под конец вызывает глубокое сострадание и скорбь.

Переносом спектакля на марийскую сцену занимались Илья Осипов и Ольга Калмыкова, сделавшие все от них зависящее, чтобы максимально приблизить актерские интерпретации марийских танцовщиков – темпераментных, но по своей эстетике отличающихся от рослых, с удлинненными пропорциями артистов Эйфмана, к его творческому замыслу. Общий успех разделили педагоги-репетиторы Мария Максимова, Наталья Микова, Светлана и Кирилл Паршины, Роман Стариков. В итоге спектакль выполнил свою задачу: обогатил благодарную публику знаниями и волнующими художественными впечатлениями.

Александр МАКСОВ
Фото Евгения Никифорова



Итару Нада – Партнер,
Сергей Давыдов – Друг

КИРИЛЛ РАДЕВ: И СНОВА «БОЛЕРО» РАВЕЛЯ

С ОСЕНИ 2022 ГОДА «БАЛЕТ МОСКВА» СТАЛ ЧАСТЬЮ ТЕАТРА «НОВАЯ ОПЕРА» И ТЕПЕРЬ СКРОМНО ПОЗИЦИОНИРУЕТ СЕБЯ «ОДНИМ ИЗ САМЫХ СИЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ РОССИИ И ЕДИНСТВЕННЫМ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМ ТЕАТРОМ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В МОСКВЕ», КОТОРЫЙ «ПОДДЕРЖИВАЕТ НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ АВТОРОВ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА». НО МЕЖДУ РЕКЛАМОЙ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ – ДИСТАНЦИЯ, КАК ИЗВЕСТНО, ОГРОМНОГО РАЗМЕРА. В РАМКАХ КРЕЩЕНСКОГО ФЕСТИВАЛЯ В НОВОЙ ОПЕРЕ РЕЗИДЕНТЫ ЭТОГО САМОГО ПОКОЛЕНИЯ ПРЕДСТАВИЛИ ПУБЛИКЕ РАЗНОМАСТНЫЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ДИВЕРТИСМЕНТ «БОЛЕРО+» ИЗ ПЯТИ ПЛАСТИЧЕСКИХ МИНИАТЮР И ОДНОГО БАЛЕТА.



Программу Танцевального вечера открывал винтажный триптих хореографа Максима Севагина «Tango, Song and Dance» на музыку оscarоносного композитора Андре Превина (André Previn), автора хитов ряда голливудских фильмов 1950–60-х годов. Это сценическая стилизация молодежных «любовных танцев», зародившихся на улицах и в клубах Америки в середине прошлого века. Через танец и придуманные им костюмы в стиле New Look постановщик исследует романтику ночных свиданий в те далекие и одновременно такие близкие времена.

Три следующие пластические миниатюры – «Внимание тебе» Александры Тиуновой и Руслана Трошкина, «Треугольник Серпинского» Елизаветы Некрасовой и «Пыль» Даяна Ахмедгалиева – не стали, на мой взгляд, «открытиями чудными». В них нет присущих танцевальному искусству образно-эмоционального начала и оригинальной хореографии. Слишком уж они претенциозны, рациональны и техничны.

А вот миниатюра Анны Дельцовой «Ундина», по-моему, получилась. Вдохновленная фортепьянными пьесами «Ночной Гаспар» и «Игра воды» Мориса Равеля и стихами Алоизия Бертра, постановщик создала свой пластический мир, в котором взаимодействуют стихии огня и воды. «Ундина» Дельцовой – это балет-фантазия, балет-мечта на тему великой музыки Равеля, наполненной чувствами, ассоциациями, смыслами, устремленными в бескрайние просторы иллюзорного бытия.

И наконец – мировая премьера балета «Болеро» Мориса Равеля в оригинальной постановке вагановца Кирилла Радева, которая по праву стала гвоздем программы.

В ее основе – тема самоограничения. Но не в бытовом смысле ограничения собственных потребностей, а в философско-эстетическом, когда *«творчество есть не обнаружение бытия человека, а самоограничение бытия, жертва бытием»* (Н. Бердяев), ибо «деятель всегда ограничен, сущность деятельности – самоограничение: кому не под силу думать, тот действует» (И. Бунин).

Хореограф поставил перед собой задачу достичь того эмоционального напряжения, которое есть в «Болеро» Равеля, но в визуальной интерпретации. Сделать музыку и заключенные в ней эмоции зримыми – задача не из легких.

«Болеро» приобрело особую популярность благодаря «гипнотическому воздействию неизменной, множество раз повторяющейся ритмической фигуры, на фоне которой две темы также проводятся много раз, демонстрируя необычайный рост эмоционального напряжения и вводя в звучание всё новые и новые инструменты». Это своеобразная презентация симфонического оркестра. Если хотите получить представление о том, как звучат кларнет, гобой, саксофон и их разновидности, слушайте «Болеро».

Радев идет след за композитором, который настаивал на исполнении в постоянном темпе без ускорений и замедлений. По воспоминаниям Ролан-Манюэля, ученика и исследователя творчества Равеля, maestro дирижировал «Болеро» «сухим жестом, в умеренном, почти медленном и строго выдержанном темпе».

Феномен этой 15-минутной симфонической пьесы поистине уникален. Вот уже почти сто лет «Болеро» звучит каждые четверть часа в разных точках планеты в качестве концертного исполнения, балета, саундтрека к фильмам, в рекламе и десятках различных музыкально-прикладных видов и форм. Фактически мир живет под непрерывное звучание музыки, которую ни сам автор, ни его современники не считали чем-то особенно выдающимся.

Партитура «Болеро» была создана композитором в 1928 году по заказу танцовщицы, иконы русского декаданса Иды Рубинштейн и предназначалась для хореографического воплощения. О ней сам Равель писал так: «Это танец в очень умеренном темпе, совершенно неизменный как мелодически, так гармонически и ритмически, причем ритм непрерывно отбивается

барабаном. Единственный элемент разнообразия вносится оркестровым крещендо».

На одном из первых представлений балета присутствовал Сергей Прокофьев, в своем дневнике он записал: «...на сцене испанская таверна с большим столом, на котором пляшут, а в оркестре мотив, повторяющийся тысячу раз в постоянно усиливающейся оркестровке. Равель сам дирижировал, очень забавно держа палочку как операционный ланцет, но тыкал остро, и невозмутимо держал медленный темп».

Композитор Николай Мяковский, получив в 1930 году из Франции от Прокофьева партитуру «Болеро», писал ему:

„*«Нагнетание в ней сделано хорошо, но смысл политических мест мне остается так же неясен, как и при исполнении, – совершенно не вытекает из простого замысла. Раздражают и саксофоны. Вы еще не пользовались этой дрянью? Какая извращенность, что этот вульгарный звук получил такую моду!»*

В том же году состоялось концертное исполнение «Болеро». За дирижерским пультом стоял маэстро Тосканини, у которого с Равелем возникла некоторая перепалка из-за строгости соблюдения композиторских темповых указаний: Равель: Это не мой темп! – Тосканини: Когда я играю в вашем темпе, это никак не годится. – Равель: Тогда не играйте вообще. – Тосканини: Вы ничего не понимаете в Вашей музыке. Это единственный способ заставить её слушать.

После концерта, пожимая руку маэстро, Равель сказал ему:

„*«Так разрешается играть только Вам! И никому другому!»*

С балетом тоже было всё не просто. Равель представлял себе действие спектакля на заводской площади, где выходящие из ворот рабочие и работницы присоединялись бы к танцу. Ему хотелось, чтобы там был какой-то намек на бой быков и любовная трагедия в духе оперы «Кармен». В этом замысле сказались пристрастие композитора к дорогой его сердцу Испании и к индустриальным пейзажам.

Однако заказчица Ида Рубинштейн и приглашенная ею в качестве хореографа Бронислава Нижинская избрали другой сценарий. По нему действие разворачивалось в одной из таверн Барселоны 1920-х годов, где в темноте за столиками вдоль стен угощались местные гуляки. Посреди комнаты на большом столе танцовщица исполняла свой танец. Постепенно она завоевывала внимание гуляк, собирала их, потрясенных, вокруг стола и с триумфом завершала выступление. Ида танцевала в туфлях на каблуках. Гордая, надменная и неутомимая, танцовщица напоминала «зверя в клетке». Характерные движения имели испанский колорит, имитируя некоторые движения народного танца болеро и стиля фламенко.

На протяжении XX века балет ставили неоднократно как в варианте Нижинской, так и в хореографии Михаила Фокина, Сержа Лифаря, других балетмейстеров. Одной из наиболее известных постановок «Болеро» стал балет Мориса Бежара (1961). В главной роли на премьере выступила танцовщица Душанка Сифниос. Следующим исполнителем стал аргентинец

Хорхе Донн. Балетная версия Бежара возможна как в женском, так и в мужском исполнении.

В 1978 году редакцию Бежара представила Майя Плисецкая. В ее исполнении человеческая красота словно переплелась с магической силой неземного божества. Ее точные движения и скульптурные позы сливались с музыкой, заполняя космической энергией пространство вокруг стола, на котором развивалось по нарастающей священнодействие танца, отражавшего главный жизненный принцип балерины: «Характер – это и есть судьба».

Теперь вот новая постановка Кирилла Радева. Точно следуя указаниям композитора, хореограф добивается слияния двух стихий: музыкальной – оркестровое крещендо – и хореографической – параллельное нарастание движения, жеста, страсти, что порождает магию мистического ритуала воссоздания эмоций «Болеро» в пластике.

В балете Радева заняты 23 артиста (14 женщин и 9 мужчин), но нет привычного стола в таверне, на котором священнодействует главная героиня или главный герой, как это было в большинстве прежних постановок. Развитие музыкальной идеи осуществляется средствами инструментовки за счет смены и накопления оркестровых тембров: от звучания флейты в сопровождении малого барабана до мощного оркестрового тунта.

Хореограф сумел уловить в изящной музыке Равеля, который сочетал в своих произведениях импрессионистическую размытость звучания с совершенно ясной истройной формой, – живой творческий нерв бытия, попытался сделать ее зримой и оттого более эмоционально впечатляющей.

Хореографическая партитура представлена зрителю пластическими композициями танцовщиков, которые своими телами-звуками «воссоздают» музыку Равеля, ее эмоциональное содержание. Это – своеобразное «отражение» эмоций, что требует от исполнителей виртуозной пластики и особой музыкальности. Самоограничение в разнообразии движений-смыслов выливается в густок внутренней эмоциональной энергии – мощного стимула творчества.

Кажущиеся однообразными парадоксальные сочетания сценических форм и образов на самом деле тщательно выстроены на основе гармонии звуков в рамках экспрессивной сценографии Серафимы Титовой-Врублевской, Степана Бережного и Андрея Чопорова.

Одним из самых сильных впечатлений от спектакля Кирилла Радева стали возникающие в сполохах красного света поющие, выразительно-чуткие руки танцовщиков – как напоминание о чем-то удивительно трепетном, необыкновенно прекрасном и очень хрупком, чего мы можем лишиться в погоне за структурированным и механистическим бездушным миром людей-роботов, умеющих быстро двигаться...

Валерий МОДЕСТОВ

Фото Батыра Аннадурдыева

представлены пресс-службой

Московского театра «Новая Опера» имени Е. В. Колобова





ПРЕМЬЕРЫ



ПРЕМЬЕРЫ



«Tango, Dance and Song»

«БОЛЕРО +/-»

В НОВОЙ ОПЕРЕ ПРОШЕЛ XII КРЕЩЕНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ПАМЯТИ ОСНОВАТЕЛЯ ТЕАТРА ЕВГЕНИЯ ВЛАДИМИРОВИЧА КОЛОБОВА. ПРЕМЬЕРОЙ ФЕСТИВАЛЯ СТАЛ СПЕКТАКЛЬ БАЛЕТА МОСКВА «БОЛЕРО+». ЭТО БЫЛ ДВУХАКТНЫЙ ВЕЧЕР-ДИВЕРТИСМЕНТ, В ПЕРВОМ ОТДЕЛЕНИИ КОТОРОГО БЫЛИ ПРЕДСТАВЛЕНЫ ШЕСТЬ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ МИНИАТЮР МОЛОДЫХ РОССИЙСКИХ ХОРЕОГРАФОВ, (ОДНА ИЗ МИНИАТЮР ПОСТАВЛЕНА САМИМИ АРТИСТАМИ ТРУППЫ), А ВО ВТОРОМ ОТДЕЛЕНИИ БЫЛА ПОКАЗАНА НОВАЯ ВЕРСИЯ «БОЛЕРО» МОРИСА РАВЕЛЯ В ХОРЕОГРАФИИ КИРИЛЛА РАДЕВА.

Занавес открылся, и зритель попал в голливудское кабаре времен 1950-х годов. В теплом свете одинокого софита мы видим элегантно одетую певицу в стиле «New Look»: на ней яркое красное платье с расклешенной пышной юбкой из воздушной и легкой ткани. Второй луч падает на вышедшего из темноты поклонника певицы. Начинается первая часть «винтажного триптиха» (такое определение танцевальному номеру дал сам постановщик Максим Севагин).

Музыкальный текст «Tango, Song and Dance» Андре Превина разложен просто и предсказуемо. Севагин сводит «сюжет» к трем типам любовных отношений: соблазн и корысть (кокетливая певица третирует состоятельного поклонника, который пытается добиться ее расположения, подарив диве дорогое кольцо); влюбленность, судя по всему, быстро проходящая, но оставляющая яркое воспоминание о прошлом (танцуют две нежные, но ничем особым не отличающиеся пары) и легкий флирт, дурачество юношей-официантов и их непостоянных, но задорных и жеманных подруг. Музыкальное развитие само подсказывает зрителю, что будет дальше, посему в коде мы видим всеобщую «тусовку» танцующих пар.

Вся постановка исполнена в стиле modern, через который иногда проглядывают черты вальсовых па, характерные

движения для танго, а также несмелые, еле заметные намеки на рок-н-ролл. Хореографическая фантазия Севагина довольно лаконична, но в то же время однообразна и не наполнена более ярко выраженными чертами изображаемой эпохи. Из-за этого зритель зачастую выпадает из намеченной хореографом атмосферы зажигательных американских вечеров в кабаре середины прошлого столетия и видит не «винтажный триптих», а просто три отдельных танцевальных номера, где за «винтажность» отвечают только костюмы.

Второй номер продолжил любовную тематику вечера. Артисты Балета Москва Александра Тиунова и Руслан Трушкин выступили в роли хореографов миниатюры «Внимая тебе» на музыку Леонида Десятникова. Конкретного сюжета в постановке нет, но оттенки взаимодействия танцовщиков, их забота о друг друге наталкивают на некий образ нежности и любви во взаимоотношениях двух свободных в своем чувственном выражении людей. Это была хорошая студенческая работа, в которой артисты проде-



монстрировали немного наивную, но искреннюю танцевальную пластику, грамотно сочетающуюся с лиричной музыкой Десятникова.

За третью композицию под названием «Треугольник Серпинского» взялась Елизавета Некрасова, по первому образованию математик. На сцене – множество людей, мужчины и женщины в одинаковых офисных костюмах. Под электронную музыку (саунд-дизайн Николая Кукина) разворачивается нешуточная борьба за место в этом мире. Артисты наперебой лезут один вперед другого, чтобы оказаться под лучом софита и получить свою «минуту славы», но только они доходят до цели, как их оттуда отталкивают сзади идущие. В какой-то момент все замирает, и начинается закадровый текст, под который движутся танцовщики в такт словам.

Голос повествует об определении треугольника Серпинского. Этот треугольник – один из самых ранних известных примеров фракталов (фигура, обладающая свойством самоподобия). Нам дан равносторонний треугольник, и мы мысленно вырезаем из него перевернутый треугольник. Затем вырезаем еще три перевернутых треугольника из трех оставшихся. Если мы продолжим, то конца этому процессу не будет. В треугольнике не останется ни одного «живого» места, и мы получим объект, состоящий из одних только дырок в форме треугольника.

На этом примере треугольника Серпинского Елизавета Некрасова размышляет о противоречивой сущности человека. Она задает зрителям насущный вопрос: мы уникальны или же мы – копии друг друга и все одинаковы, как эти треугольники? Танцовщики перестраиваются снова и снова в множасьщиеся треугольники, разбиваются на более мелкие, или наоборот – собираются в единый. Они, как фракталы, убегают в бесконечность, не давая человеку шанса себя остановить.

К сожалению, хореографическая наполненность постановки пасует перед ее сущностным контекстом. Мы видим некую смесь нескольких стилей современных танцевальных направлений (popping, waacking, contemporary), которая не помогает раскрытию замысла постановки, а только сбивает с толку. Комбинации движений довольно просты и незамысловаты, лишь в некоторых местах они обретают гармоничное сочетание, но складывается ощущение, что так и было задумано. Что есть на самом деле истина можно только предполагать...

Композиция «Пыль» на музыку Тома Йорка в хореографии Даяна Ахмедгалиева стала для меня самой неоднозначной из всех миниатюр вечера. На сцене две фигуры – одна в черном, другая в белом. Первой присущи более плавные, текучие движения, а второй – более резкие, угловатые и даже чудачковые. Программка гласит: «Микроскопическая частица пыли планирует по воздуху, оседает на поверхность в комнате и замирает в ожидании движения воздуха» – это мы и наблюдаем в течении 7 минут, пока идет номер.

Фигура в черном доминирует в этом дуэте, а фигура в белом постоянно нервно ломается от их то случайного, то нарочного – более телесного взаимодействия. Что это? Пыль и Пылесос? Вряд ли... Пыль и Космос? Фигура в черном на такой образ «не тянет», максимум это – черная дыра...Вопросов много, а ответов – ни одного.

А вот следующая композиция зал оживила и погрузила в чарующую водную тему. Это была «Ундины» Анны Дельцовой на музыку М. Равеля. Пожалуй, это единственная работа, в которой хореография точно совпадала с выбранной хореографом тематикой. Дельцова смогла найти такие формы пла-

стического выражения, глядя на которые ощущаешь, что человеческое тело и вправду способно изобразить капли воды, разлетающиеся по всей сцене. Выглядело это эффектно. Также оказалось просто и легко построить движущиеся массы так, чтобы отобразить разные состояния воды. И в плавном потоке, и в бурном течении, и в едва уловимых колебаниях. Водная тема в стиле street-dance и contemporary пришлась по душе зрителям. Отдельно стоит отметить в номере сочетание цветов – голубого и песочного, напоминающих водную гладь и берег реки.

Кульминацией вечера стало «Болеро» Равеля в хореографии Кирилла Радева. Оркестром управлял Антон Торбеев. Сразу скажу, что мысленные сравнения с предыдущими версиями этого балета были неизбежны и, мне кажется, автор новой версии это понимал, как никто другой. Это «Болеро» – скорее обработка всех предшествующих, нежели «новое слово».

Вместо круга – квадрат, причем и на сцене, и на проекции задника. Со временем квадраты станут множиться один в другом, а затем вовсе исчезнут, оставив место абстрактным полосам, то белым, то красным, прорезающим пространство задника в разных направлениях.

В постановке занята почти вся труппа Балета Москва. Сначала они стоят в форме буквы «П», на них красные водолазки и черные брюки. Раз за разом они повторяют одно и то же движение сомкнутыми на уровне груди руками, то поднимая,





«Ундина»



«Болеро»



то опуская их. Движения артистов долго не меняют своей ровной и спокойной манеры, она начинает меняться только тогда, когда квадрат разрастается все больше и больше. К середине балета он исчезнет вовсе, а артисты вместо квадрата встанут в шахматном порядке, но близко к друг другу – так, что с дальних рядов они кажутся одним большим красным пятном. Движения их становятся более напористыми и резкими, но их не станет больше, они просто будут намеренно повторяться. (Тут стоит сказать, что на протяжении всего балета малый барабан звучит намного тише, чем флейта, из-за этого порой кажется, что темп ускоряется, но это не так.)

Перестраиваясь в прямоугольник, артисты «идут» за музыкой, перестраивая и свое тело на более воинственный и даже агрессивный лад, но с самого начала их главным врагом становится асинхронность: некоторые артисты запаздывают в движениях, рождая непредвиденную суматоху, и это сби-

вает с выверенного, четкого во всех смыслах и медиативного характера балета.

Кстати, роль солиста в новой версии практически удалена. Он появляется только в начале и в конце, а в середине балета он полностью сливается с толпой.

Под конец балета все артисты, как и музыка, сжимаясь все теснее и теснее, словно «схлопываются» в одной единой точке. Дальше – только мрак и тишина.

Завершая, хочется отметить неукротимый энтузиазм и особое любопытство, с которым труппа Балета Москва берется за новые проекты. Что останется в репертуаре, а что уйдет в архив – покажет только время, но очевидно, что коллектив намерен и дальше экспериментировать вне зависимости от реакции публики. Посмотрим, что будет дальше!

Мери ЧХАРТИШВИЛИ

Фото Батыра Аннадурдыева





«ЗАКОЛДОВАННЫЙ МАЛЬЧИК» В КАЗАНИ



СЛОВО ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВЩИКА

ПОД САМЫЙ НОВЫЙ ГОД КАЗАНСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ ПОДАРИЛО ЗРИТЕЛЯМ ПРЕМЬЕРУ – БАЛЕТ «ЗАКОЛДОВАННЫЙ МАЛЬЧИК», ДЕТСКИЙ СПЕКТАКЛЬ В ИСПОЛНЕНИИ САМИХ ДЕТЕЙ. НОВАЯ ВЕРСИЯ БАЛЕТА ХОРЕОГРАФА АЛЕКСАНДРА ПОЛУБЕНЦЕВА ПРОШЛА С БОЛЬШИМ УСПЕХОМ И СТАЛА УЖЕ СЕДЬМЫМ БАЛЕТОМ В РЕПЕРТУАРЕ УЧИЛИЩА ЗА ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ. РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА ПОПРОСИЛА ХОРЕОГРАФА РАССКАЗАТЬ О ТОМ, КАК СОЗДАВАЛСЯ СПЕКТАКЛЬ.

Балет «Заколдованный мальчик», созданный композитором З. Хабибуллиным и либреттистом Г. Салимовым в 1960 году, вначале носил название «Раушан», по имени главной героини. Автор либретто в основе своего сюжета использовал мотивы татарских и русских сказок. В 1974 году композитор и либреттист сделали вторую редакцию балета, во многом отличавшуюся от первоначальной версии и получившую название «Заколдованный мальчик». И вот, спустя полвека, в декабре 2024 года, это произведение вновь обрело сценическую жизнь, но уже в третьей редакции балета.

Этот балет первоначально заинтересовал меня своим притягательным названием. Знакомство с его музыкой стало радостным событием. Произведение З. Хабибуллина покорило меня богатством мелодического языка, пленило его поэтичностью и образностью, разнообразием гармонии.

К либретто балета у меня возникло много вопросов, и я решил переделать его, используя материал только национальных татарских сказок и легенд, которыми так богат татарский народ. Поэтому вместо прежних персонажей (Баба-Яга и др.) ввел новых – таких как, например, колдунья Убыр, волшебница Умай; изменил сюжетные линии, сделал действие более динамичным.

К моему удивлению, во вторую редакцию не вошло довольно много первоклассных музыкальных номеров из первоначальной версии, что и стало причиной пересмотра музыкальной композиции. В партитуру балета вернулись лирические сцены, связанные с доброй волшебницей Умай, и ряд других номеров.

Новая версия балета создавалась специально для Казанского хореографического училища и стала шестым двухактным

спектаклем, поставленным мной для этого замечательно-го учебного заведения, в репертуаре которого семь больших балетов! Все это дает возможность ученикам стать не только танцовщиками, но и освоить искусство актерской выразительности.

Постановка балета проходила в крайне сжатые сроки. Двухактный спектакль был поставлен всего за 18 дней в октябре-ноябре. Не каждой профессиональной труппе такое под силу!

В спектакле были заняты практически все учащиеся школы, начиная с первого класса. Ребята работали с огромным энтузиазмом и самоотдачей. Каждый из них учил по несколько партий, в которых им пришлось не только осваивать технически непростой хореографический текст со сложной координацией, но и решать недюжинные актерские задачи.

А еще надо было распределять постановочные репетиции так, чтобы успеть выучить сорок хореографических сцен, не срывая при этом учебные занятия и выступления учеников в спектаклях театра. Все это стало возможным благодаря сложившейся творческой постановочной группе, в которую помимо меня и моего ассистента Антона Дорофеева входили все педагоги и работники училища во главе с директором Татьяной Шахниной. Особая заслуга в организации этого процесса принадлежит Ольге Бородиной, заведующей практикой и замечательному педагогу классического танца.

Хореография балета строилась на синтезе классического, татарского и современного видов танца, также в ткань спектакля было включено много игровых сцен, требующих выразительного жеста и владения актерским мастерством. Неоценимую помощь в обогащении моих познаний в области татар-

ского фольклора и в освоении учащимися сферы актерской профессии оказали преподаватель народно-сценического танца Вера Закамская и преподаватель актерского мастерства Марина Мамин-Оглы. Педагогами-репетиторами было подготовлено три полноценных состава исполнителей, а для некоторых действующих лиц (Раушан, Убыр, Сажид-апа) – даже четыре!

Немалые сложности выпали на долю исполнительниц партии Сажиды-апы, которую готовили студентки народного отделения. В их программе обучения отсутствовал такой предмет, как актерское мастерство. Поэтому они с трудом «обжиwali» драматическую роль женщины-матери, переживающей за судьбу своих детей. Поначалу я даже сомневался, смогут ли они справиться с этой партией, но им это удалось. Образы получились яркие и непохожие друг на друга.

Отдельно хочу остановиться на роли ведьмы Убыр. Первоначально я задумывал эту гротесковую партию на исполнителя-мужчину, чтобы показать мощь и устрашающую силу зла. Но из-за отсутствия яркой индивидуальности и небольшого мужского состава от этой идеи, увы, пришлось отказаться. Выход виделся один – пригласить на эту роль артиста театра. Но это тоже оказалось неосуществимым: на период спектаклей вся труппа театра уезжала на гастроли в Китай. Поэтому

САМОЙ БОЛЬШОЙ ПО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМУ МАТЕРИАЛУ СТАЛА ПАРТИЯ ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ РАУШАН. ЕЕ ТЕХНИЧЕСКИ НАСЫЩЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ ВКЛЮЧАЛА В СЕБЯ РАЗЛИЧНЫЕ СОЛО, ВАРИАЦИИ, ДУЭТЫ И ТАНЦЕВАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ. ВСЕ ЧЕТЫРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦЫ ЭТОЙ РОЛИ, СРЕДИ КОТОРЫХ ДАРЬЯ АЛЕКСЕЕВА, КАМИЛЯ ГАЛЕЕВА, ЕКАТЕРИНА МАРКЕЛОВА И УЛЬЯНА СИНЕТАР, ПРЕКРАСНО СПРАВИЛИСЬ И С ТЕХНИКОЙ, И С АКТЕРСКИМИ ЗАДАЧАМИ.

пришлось проводить кастинг среди студенток классического отделения. Я с большими сомнениями и страхом ждал его проведения, так как не верил, что «классички» смогут создать образ в соответствии с моим замыслом. К моему огромному удивлению, уже на первой репетиции ученица предвыпускного класса Ульяна Синетар показала такую пластическую мощь и выразительность танца, что мои сомнения отпали. Еще трем исполнительницам постепенно удалось справиться со всеми техническими трудностями и создать яркие, убедительные образы злой колдуньи.

С ролью Гали, брата Раушан, которого Убыр похищала и превращала в сову, хорошо справились Даниль Закиров, Рамиль Мурзаков и студент народного отделения Богдан Винокуров, который за короткий срок освоил сложную технику классического танца и актерскую профессию.

Образ волшебницы Умай, построенный на высоких прыжках и красивом адажио, достойно исполнили Ксения Сергеева и Кира Вяткина.

Премьера прошла с большим успехом. Ученики показали себя настоящими артистами-профессионалами. Великолепно исполнили главные партии Дарья Алексеева (Раушан), Ульяна Синетар (ведьма Убыр), Ульяна Речкина (Сажид-апа), Даниль Закиров (Гали) и Ксения Сергеева (волшебница Умай).

Все это не состоялось бы на таком уровне, если бы не самоотверженный и высокопрофессиональный труд всех педагогов. Выражаю признательность за неоценимую помощь в работе над спектаклем дирижеру Айрату Кашаеву, художнику по костюмам Фании Низамовой, автору видео-арта Виктории Злотниковой и моему талантливому ученику – ассистенту хореографа Антону Дорофееву; благодарю всех педагогов

«Утро». Раушан – Дарья Алексеева





Общий танец

и учащихся замечательного и любимого мной Казанского хореографического училища и лично его директора Татьяну Зиновьевну Шахнину, а также директора Театра оперы и балета им. М. Джалиля Рауфаля Сабировича Мухаметзянова, который помог осуществить этот творческий проект.

Казань, можно сказать, моя вторая родина. Здесь, в Театре оперы и балета им. М. Джалиля, начался мой путь артиста балета и постановщика: в 1971 году на сцене театра я поставил танцы в оперетте «Путешествие Голубой стрелы». Через 20 лет меня пригласили в этот же театр для постановки танцев и пластического движения в оперетте И. Штрауса «Летучая мышь». А еще через некоторое время по приглашению художественного руководителя хореографического училища, народной артистки России, Татарстана и Башкортостана Нинель

Даутовны Юлтыевой началось мое многолетнее творческое сотрудничество с училищем, а затем и с оперным театром, где с успехом идут поставленные мной балеты.

Приступая к постановке «Заколдованного мальчика», мне хотелось сделать этот спектакль о любви и дружбе, самоотверженности и стойкости человеческого духа, о добре, которое всегда должно побеждать зло. Надеюсь, что новая версия балета полюбится зрителям всех возрастов и на долгие годы войдет в репертуар Казанского хореографического училища.

Александр ПОЛУБЕНЦЕВ

*Фото предоставлены
Казанским хореографическим училищем*



Гали и звери.

Гали – Даниль Закиров

БАЛЕТ-БЫЛИНА О РОДИНЕ

В НАЧАЛЕ ДЕКАБРЯ В «ЦАРИЦЫНСКОЙ ОПЕРЕ» ВОЛГОГРАДА СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА ДВУХАКТНОГО БАЛЕТА «ИЛЬЯ МУРОМЕЦ И ПЕРО ЖАР-ПТИЦЫ». ИДЕЮ ОБРАЩЕНИЯ К РУССКОМУ ЭПОСУ ДАВНО ВЫНАШИВАЛ АВТОР СЦЕНАРИЯ И ХОРЕОГРАФ-ПОСТАНОВЩИК АРТЁМ ПАНИЧКИН. СТИМУЛОМ К РЕАЛИЗАЦИИ ЗАМЫСЛА ПОСЛУЖИЛА ДРУЖБА С МОЛОДЫМ КОМПОЗИТОРОМ ЕВГЕНИЕМ ПРИТУЖАЛОВЫМ.

Намерение молодых авторов поддержал директор «Царицынской оперы» и дирижер Сергей Гринев, он же встал за дирижерский пульт на премьере. Времени на постановку отпустили немного, поэтому Паничкин подстраховался и пригласил к сотрудничеству Софью Раевскую (Лыткину). Ей он отдал первый акт, себе оставил второй. Но стилистического разнобоя не произошло, хотя по жанрам два акта получились разными, как и предполагалось по сценарному плану. Неспешный первый акт представляет собой ряд разнообразных картин, скрепленных образом главного героя Ильи Муромца. По контрасту драматически напряженный второй акт захватывает стремительно развивающимся действием, в центре которого юный герой Светозар.

Сюитная структура первого акта – «былины первой» – обусловлена его содержанием. Илья Муромец предстает здесь не былинным богатырем, а человеком пожившим, стоящим на пороге смерти. Перед уходом в вечность он вспоминает былое: безмятежное детство, деревенские праздники, победы над врагами, встречу с Шамаханской царицей, тщетно пытавшейся соблазнить героя, отнять его силу. Центральный по значимости эпизод – чудесное явление Жар-птицы и нападение на нее Соловья-разбойника. В битве с ним Илья Муромец одерживает победу. В благодарность за спасение чудо-птица отдает ему волшебное перо, дарующее богатство и силу. Но Смерть уже зовет его к себе. Прощаясь с народом, Илья Муромец передает перо девушке, а заветный меч завещает отроку Светозару.

Второй акт – «былина вторая» – начинается картиной сельской идиллии. Дети Ярина и Светозар играют с пером Жар-птицы. Внезапно, как туча, налетает войско Тугара, жаждущего обладать чудо-пером. Светозару удается защитить Ярина, но сам он попадает в плен. Проходят годы. Красавица Ярина хранит перо Жар-птицы, чтобы с его помощью дарить людям свет и тепло. Подрастает и Светозар – воспитанник жестокого Тугара. Его хозяин продолжает поиски волшебного пера. На глазах Светозара он до смерти истязает отставшую от подруг девушку, не сообщившую, где находится чудо-перо, и посылает за ним в село своего воспитанника.

Сменив одежду, Светозар участвует в празднике Солнцестояния и узнает подругу детства Ярину. Она также узнает его, и в молодых сердцах загорается любовь. Забыто поручение Тугара, но злодей не отступает. Напав на деревню, он расправляется с жителями. Неминуемая гибель грозит и Светозару. Тогда Ярина, увлекая за собой Тугара, с помощью чудо-пера зажигает гигантский костер и сгорает в нем вместе с врагами.

В живых остается один Светозар, но нет предела его горю. Мысленно он видит любимую в образе бессмертной Жар-птицы, оставившей ему волшебное перо. Отчаяние юноши сменяется решимостью, когда Илья Муромец (видение, мысль о нем, чудесное явление?) благословляет юного героя на во-



Артистка балета театра «Царицынская опера»
Маргарита Тараканова в роли Жар-птицы

инский подвиг. В руках Светозара – меч заветный. Теперь он защитник Родины, новый богатырь. О нем, как и о Муромце, будут слагать былины.

Увлечательность действия обеспечена рассчитанной смелой пасторально-лирических и напряженно-драматических сцен, решенных классическим танцем (с элементами партерной техники современных стилей в партии Светозара), народно-сценическим и гротесковым. Эмоциональное воздействие трехкратно усиливает музыка. Красочная палитра симфонического оркестра в ключевых эпизодах дополнена звучанием женского или смешанного хора. Притом это именно балетная музыка – с ясной мелодикой и ритмом.

И хотя постановочный опыт авторов невелик, им удалось создать целостное полотно с рядом изобретательно придуманных и умело скомпонованных танцевальных сцен. Достоинства хореографии помогли артистам проявить свои лучшие качества. С подкупающей искренностью и явным удовольствием исполнены массовые народные сцены: изящный девичий танец с яблоками в первом акте, зажигательные пляски с прыжками через костер во втором акте на празднике Солнцестояния, где игривость женщин оттеняет удаль парней, откалывающих различные трюки. В кульминации праздника Ивана Купалы неожиданно интимную интонацию вносит любовная ночная сцена – синхронное ансамблевое адажио шести пар. Заметим, что те же исполнители, не раз меняя костю-



мы, становились восточными красавицами, разбойниками, воинами Тугара. Словом, небольшая балетная труппа проявила отличные профессиональные качества.

Как на подбор – исполнители сольных партий. Контрастные фантастические образы на основе классики убедительно воплотили примы труппы Ксения Гринева – загадочная Морена, богиня зимы и смерти, и Маргарита Тараканова – лучезарная Жар-птица. Неотразима чувственная Шамаханская царица Лидии Леднёвой. Подобен могучей хищной птице зловещий

Тугар Рамиля Багманова. Трагична его беззащитная жертва – девушка с цветами – Виктория Коваленко.

С начала и до конца первого акта не покидает сцену Илья Муромец Дмитрия Агафонова. Его партия включает четыре развернутых танцевальных монолога, пять дуэтов и несколько действенных эпизодов. Опытный и обаятельный артист благополучно справляется с разнообразными техническими задачами и сразу располагает к себе, потому что любит своего героя, вкладывает в его сценическую жизнь ум и душу, вызывая ответный отклик аудитории. Равноправными участниками народных сцен стали воспитанники балетной студии при театре. А Ева Скобельцева и Артём Кудинов с подкупающей непосредственностью выступили в парнях девочки Ярины и мальчика Светозара. Роли взрослых героев исполнили приглашенные солисты из Астраханского театра оперы и балета. Обворожительно женственная Анастасия Грачёва и мужественный, бесстрашный Прохор Зеленин сердечно прочувствовали драматические судьбы своих героев.

Волшебную атмосферу спектакля создает оформление (художник-постановщик – Елена Вершинина, художник по свету – Андрей Павлов). Узорчатые занавесы в виде полукруга таинственно мерцают. В глубине этой арки – большой камень, за ним – сухое черное дерево с раскидистой кроной и такими же ветвистыми корнями. При каждом поворотном событии меняется освещение, а дерево поднимается над камнем, обнажая корни. В решающие минуты на камне утверждаются главные герои, подчеркивая значимость момента и придавая особую выразительность общей композиции. Не раз на протяжении спектакля камень раскалывается посередине и из расщелины в бьющем оттуда луче света выходят Смерть или Жар-птица. Туда же вслед за Смертью уходит Илья Муромец и вновь появляется в финале, чтобы передать заветный меч Светозару.

Небольшой синхронный дуэт реального Светозара и символического Муромца подводит к кульминации всего спектакля, где ясно читается его идея. Легендарный богатырь возвращает решимость юноше, павшему духом после гибели любимой. Теперь Светозару удастся то, для чего не хватало



На фотографиях приглашенные артисты Астраханского государственного театра оперы и балета Прохор Зеленин (Светозар) и Анастасия Грачёва (Ярина)



сил прежде: поднять вонзенный в скалу меч Ильи Муромца. Взойдя на камень, он застывает, вознеся над головой меч, как до него это делал Муромец. В этот момент к патетическому звучанию оркестра присоединяется мощный хор, и зрительный зал взрывается долго не смолкающей овацией. Для жителей города-героя, где над Мамаевым курганом, вызывая к борьбе с захватчиками, как бы парит в небе Родина-мать с поднятым над головой мечом, символический финал балета особенно дорог.

Царицынская опера может гордиться спектаклем неординарных художественных достоинств, с актуальной до злободневности темой, раздвинувшим творческие горизонты балетной труппы.

Ольга РОЗАНОВА
Фото Александра Куликова
предоставлены отделом маркетинга театра
«Царицынская опера»

На фотографиях сцены
из балета «Илья Муромец
и перо Жар-птицы»



ТЕАТРАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ

СЛЕДУЮЩАЯ СТРАНИЦА ТЕАТРАЛЬНОГО КАЛЕНДАРЯ – МАРТ И АПРЕЛЬ. ИСТОРИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА – ПРЕЖДЕ ВСЕГО, ЛИЧНОСТИ, ЕЕ СОЗДАЮЩИЕ. ЧТИТЬ ПАМЯТЬ ВЕЛИКИХ АРТИСТОВ, ПЕДАГОГОВ, КОМПОЗИТОРОВ, ИХ ТВОРЧЕСТВО – НЕОБХОДИМО ДЛЯ СОХРАНЕНИЯ И ПРОДОЛЖЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИСТОРИИ. В СВОЮ ОЧЕРЕДЬ, НАША РУБРИКА ВНОСИТ МАЛЕНЬКИЙ, НО – АБСОЛЮТНО ТОЧНО – ВАЖНЫЙ ВКЛАД В ЭТО БОЛЬШОЕ, ОБЩЕЕ ДЕЛО.

ЛИЧНОСТИ

МАРТ

220 лет со дня рождения балерины, представительницы французской школы классического танца, балетмейстера, педагога **Фелицаты Виржинии Гюльень-Сор** (наст. фамилия Ришар). Дочь танцовщика и балетмейстера Гюльень, ученика Новера. Выступала сначала в парижской Опере, а с 1823 по 1839 гг. работала в московском Большом театре. Среди партий: Изора («Рауль Синяя Борода» Кавоса, Гретри, Кубишты), Сандрильона («Сандрильона» Сора, пост. Г.-С.). Для открытия нового здания Большого театра в 1825 году поставила дивертисмент в прологе «Торжество муз» (исполняла партию Терпсихоры). Проявила себя как постановщик комических, мифологических, мелодраматических балетов и дивертисментов (в их числе: «Астольф и Жоконд» Изуара, «Фенелла» на муз. оперы «Фенелла» Обера, «Дон Кихот Ламанчский, или Свадьба Гамаша»). Ставила балеты в крепостном театре князя Н.Б. Юсупова – «Зефир и Флора», «Севильский цирюльник». Преподавала в Московском хореографическом училище (ее ученицы – Е. Санковская, Т. Карлакова).



Фелицата Виржиния Гюльень-Сор



Вахтанг Чабукиани в концертном номере «Эльф»

115 лет со дня рождения народного артиста СССР **Вахтанга Михайловича Чабукиани** – советского, грузинского артиста и педагога, хореографа. По окончании балетной студии М. Перини в Тбилиси работал в Тбилисском театре оперы и балета им. З. Палиашвили. Затем, окончив Ленинградское хореографическое училище (педагоги В.А. Семенов, В.И. Пономарев, А.В. Ширяев), стал артистом балета Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова. С именем Ч. связано становление «нового» мужского классического танца, а именно – героического стиля, соединявшего строгий академизм с темпераментом, глубокими эмоциональными переживаниями. С 1933 года гастролировал за рубежом: США, Италия, Иран, страны Латинской Америки. В Театре им. Кирова поставил балеты «Сердце гор» (1938), «Лауренсия» (1939). Более 30 лет возглавлял балетную труппу Театра им. Палиашвили, осуществив множество выдающихся постановок. За одну из них – «Отелло» – и за исполнение партии Отелло был удостоен Ленинской премии. Как танцовщик Ч. выступал до 1968 года. В 1950–1973 гг. – директор Тбилисского хореографического училища и преподаватель классического танца в старших классах. В течение 5 лет

возглавлял балетмейстерское отделение Театрального института им. Ш. Руставели (Тбилиси).

110 лет назад родилась азербайджанская балерина, балетмейстер и педагог, народная артистка СССР **Гамэр Гаджи Ага кызы Алмасзаде**. Ученица хореографической студии в Баку, затем – Ленинградского хореографического училища (педагог М.Ф. Романова, мать Г. Улановой). Первая в Азербайджане балерина. По окончании ЛХУ – солистка Театра им. Ахундова. Исполнительница партий Гюльянак («Девичья башня»), Гюльшен («Гюльшен»), Айша («Семь красавиц»), Тао Хоа, Одетта-Одиллия, Маша, Зарема и др. Танцу А. были присущи драматизм и выразительная пластика. С 1953 г. была главным балетмейстером Театра, а с 1972 г. – художественным руководителем балетной труппы. Поставила ряд балетных спектаклей: «Гюльшен», «Красный мак», «Лауренсия», «Девичья башня», «Дон Кихот». Преподавала в Бакинском хореографическом училище, участвовала в создании Государственного ансамбля танца Ирака. Автор статей об азербайджанском балетном искусстве.



Г. Алмасзаде и К. Баташов в балете «Гюльшен» С. Гаджибекова



Найма Валеевна Балтачеева

110-летний юбилей советской артистки балета, педагога, балетмейстера **Наймы Валеевны Балтачеевой**. Выпускница ЛХУ (педагог А.Я. Ваганова), первая исполнительница заглавной партии в балете «Катерина» – выпускном спектакле – на муз. А. Рубинштейна и А. Адана (балетмейстер Л. Лавровский). Солистка балета Театра им. Кирова, затем – педагог классического танца в ЛХУ. В разное время педагог-репетитор в театрах Венгрии, Финляндии, Югославии, ГДР, Болгарии. В Башкирском хореографическом коллед-

же им. Р. Нуреева преподавала классический танец вместе со своим мужем – артистом балета А.Л. Кумысниковым, и своим братом – педагогом характерного танца Т.В. Балтачеевым.

105 лет назад родился артист балета, балетмейстер, педагог, заслуженный артист РСФСР **Алексей Алексеевич Варламов**. Более 20 лет был артистом Большого театра, а с 1959 года – его балетмейстером, где поставил «Вечер одноактных балетов» («Времена года», «Петя и волк», «Танце-



Алексей Алексеевич Варламов

вальная сюита»). В 1960–62 гг. работал в Токио в балетной школе П.И. Чайковского. Совместно с С.М. Мессерер поставил в Японии балет Исии Кано «Маримо», написав либретто по материалам японского фольклора. Спустя 3 года стал главным балетмейстером Московского театра оперетты. Ставил танцы в драматических театрах Москвы, а также для художественных фильмов. С 1967 года был педагогом-репетитором Большого театра. Под его руководством репетировали А.Ю. Богатырев, В.М. Гордеев.

95 лет со дня рождения **Чистяковой Валерии Владимировны** – советского балетного критика, кандидата искусствоведения. По окончании театроведческого факультета Ленинградского театрального института им. Островского работала заведующей Ярославского Театра им. Федора Волкова. С 1958 года была преподавателем кафедры зарубежного искусства Ленинградского театрального института (сегодня – Российский государственный институт сценических искусств). С 1952 года выступала в печати. Автор книг «Ролан Пети», «В мире танца».

СПЕКТАКЛИ

МАРТ

100 лет назад, ровно в один день, 3 марта, состоялись сразу 2 премьеры, и обе – постановки К.Я. Голейзовского. И так, «первый» балет – **«Иосиф Прекрасный»**. Спектакль в двух действиях на музыку С.Н. Василенко прошел на сцене московского Экспериментального театра. В основу постановки легла трагическая библейская история об Иосифе Прекрасном, проданном родными братьями в рабство купцам. Хореография К.Я. Голейзовского отличалась скульптурностью поз, плавно сменявших друг друга и создававших впечатление живых барельефов. «Второй» балет – **«Теолинда»** – был показан в тот же день и, что удивительно, на той же сцене. Балет в 3-х картинах на музыку Ф. Шуберта, в котором главные роли исполнили Н. Тарасов (Рауль), Л. Банк (Лизетта), В. Галецкая (Теолинда). Художником обоих спектаклей выступил Б.Р. Эрдман.

90 лет со дня премьеры балета-«героической сказки» И.А. Моисеева **«Три толстяка»** на музыку В.А. Оранского по одноименной сказке Ю. Олеши. Спектакль – один из первых, поставленных хореографом на сцене Большого театра. В основе партитуры балета лежала музыка, написанная композитором 5 годами ранее для спектакля МХАТа, однако с некоторыми корректировками. Измене-



Сцена из балета «Три толстяка». Суок – О. Лепешинская

ния претерпела не только музыкальная, но и литературная основа: в ходе работы над либретто И.А. Моисеев модифицировал ряд деталей в классическом сюжете. Исполнителями в премьерном показе были С.М. Мессерер (Суок), А.Д. Булгаков (оружейник Просперо), А.М. Мессерер (продавец шаров). За 6 лет в Большом театре было показано 43 спектакля, 6 из них – после возобновления.

АПРЕЛЬ

90 лет назад состоялась еще одна премьера – балет **«Светлый ручей»** на музыку Д.Д. Шостаковича – на этот раз

на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета. Комедийный спектакль в 3 действиях на либретто Фёдора Лопухова и Адриана Пиотровского успешно шел меньше года (причем вскоре после премьеры был перенесен в московский Большой театр): продолжению показов помешала «громкая» редакционная статья «Балетная фальшь» в газете «Правда». В 2003 году балет впервые был возобновлен Алексеем Ратманским, правда, в собственной интерпретации: к сожалению, хореография Ф. Лопухова не сохранилась.

Подготовила Мария ТЯН



ИГОРЬ БЕЛЬСКИЙ: ПОРТРЕТ К 100-ЛЕТИЮ

28 МАРТА 2025 ГОДА ИСПОЛНЯЕТСЯ 100 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ХОРЕОГРАФА, ТАНЦОВЩИКА, ПЕДАГОГА, ТЕОРЕТИКА
ИГОРЯ ДМИТРИЕВИЧА БЕЛЬСКОГО

Игорь Дмитриевич Бельский был талантливым человеком. По окончании Ленинградского хореографического училища он с таким блеском танцевал в труппе Кировского театра, что многие годы после его ухода со сцены о нем в превосходных степенях вспоминали поклонники, критики и коллеги по сцене. Танцовщик был непревзойденным Эспадой в «Дон Кихоте», Нурали в «Бахчисарайском фонтане», Ротбартом в «Лебедином озере», незабываемым солистом бесчисленных характерных танцев – венгерских, цыганских, испанских, русских, польских. Партия лешего Шурале в балете Леонида Якобсона принесла Бельскому Сталинскую премию. В театральной газете «За советское искусство!» даже появилась статья с осуждением, что овации в честь Бельского прерывают спектакль.

Бельский был замечательным педагогом. В стенах Ленинградского хореографического училища у него учились характерному танцу Ольга Моисеева, Нинель Кургапкина, Людмила Сафронова, Ирина Генслер, Олег Соколов, Михаил Барышников, Мурат Кумысников, Владимир Лопухов. Бельский был профессором Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Академии Русского балета, где преподавал искусство балетмейстера. Ученики Бельского – по Консерватории и Академии или выросшие под его крылом в руководимых им театрах – стали известными хореографами. Это Николай Боярчиков, Борис Эйфман, Генрих Майоров, Никита Долгушин, Дмитрий Брянцев, Константин Рассадин, Юрий Петухов, Игорь Чернышев, Валентин Елизарьев, Георгий Алексидзе, Алексей Мирошниченко, Кирилл Симонов.

В теоретических работах Бельского – к сожалению, малочисленных – получили творческое развитие идеи Фёдора Лопухова. Бельскому были чужды рассуждения на общие темы: он стремился к выработке конкретной терминологии, касающейся понятий хореографического симфонизма. Он сделал шаг вперед в исследовании проявления хореографического симфонизма в балетах классического наследия, заменяя описание хореографии ее всесторонним анализом.



Балет «Берег надежды»

Бельский был главным балетмейстером Малого оперного театра, ГАТОБа имени С.М. Кирова, Ленинградского мюзик-холла. На посту художественного руководителя Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, который он занимал с 1992 года до конца жизни, Бельский внес значительный вклад в перестройку училища в Академию.

Многое сделал Бельский, но главное место в истории театра он занял как хореограф. Без проб и ученических работ он поставил на сцене ГАТОБ имени С.М. Кирова свой первый балет «Берег надежды» на музыку Андрея Петрова по сценарию Юрия Слонимского (1959) и сразу заявил о своем праве стать одним из новаторов, выведших отечественный балет

Балет «Ленинградская симфония»



из кризиса. История советского рыбака, волею стихии заброшенного на чужой берег, где его заточили в темницу и пытались склонить к измене, была рассказана поэтично и символично-образно. Любовь к Родине воплощалась у Бельского в любви к женщине. Когда подруга, обернувшись чайкой, звала за собой, герой преодолевал все преграды: и тюремные стены, и океан-море.

Событием стала «Ленинградская симфония», поставленная Бельским в 1961 году на музыку Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича. Этот балет на сцене ГАТОБа имени С.М. Кирова возродил запрещенный в советское время жанр танцсимфонии, к которому впервые обратился Фёдор Лопухов в 1923 году. Тематическая разработка хореографии «Ленинградской симфонии» несла глубокий философский смысл и художественную образность; она, следуя принципу развития музыкальной драматургии, не переходила в механическое структурное повторение симфонии Шостаковича. «Ленинградская симфония» с триумфом была показана на зарубежных гастролях. В США ее высоко оценил Джордж Баланчин, считающийся авторитетным мастером симфонической хореографии.

Еще одним успехом обернулась вторая работа Бельского с музыкой композитора – «Одиннадцатая симфония» в Малом оперном театре. Таким образом, симфонии Шостаковича побудили к жизни лучшие балеты Бельского, а эти спектакли, в свою очередь, стали лучшим воплощением музыки композитора на балетной сцене.

Новаторским был «Конек-Горбунок» Родиона Щедрина в постановке Бельского. Не сказочка для детей, а современный спектакль-памфлет со смелыми ассоциациями: Царь – Никита Хрущев, бояре – члены Политбюро. Пластическое решение исходило из эмоционального и ритмического строя музыки, здесь не было привычных вариаций, дуэтов, ансамблей, не было развернутого раскрытия характеров и сюжета. В непрерывном танцевальном действии все было сконцентрировано, слитно и гармонично. «Конек-Горбунок» долго оставался на сцене Малого оперного (Михайловского) театра, и его нынешнее изъятие из репертуара – большая утрата. Потеря «Щелкунчика» Бельского тоже невосполнима. В этом спектакле не просто рассказывалась история героя: средствами классического танца Бельский сумел выразить самоотверженную любовь Маши. В своих балетах Бельский так или иначе обращался к теме любви, но «Щелкунчик» остался среди них единственным, где эта тема сделалась доминантной. Бельский говорил не о первом романтическом чувстве, а о любви – фантастической и земной, поруганной и возрожденной, самоотверженной и трагической. В этой любви для Бельского больше мучительного, чем радостного. Но она – единственный смысл жизни.



Балет «Ленинградская симфония»

Игорь Бельский, как и друг его юности, соратник в творчестве Юрий Григорович, стал в числе лидеров реформы отечественного балета, обновив и форму спектакля, и технику танца, и его язык. Бельский опирался на достижения своих предшественников. Идея «чистого танца», доведенная до совершенства в балетах Мариуса Петипа, получила новое осмысление. Танец, содержательной основой которого стала симфоническая музыка, дал импульс для рождения качественно иной балетной драматургии, заложившей черты новой хореографии второй половины двадцатого столетия.



Творчество Бельского оказалось созвучно требованиям времени, но и сегодня оно не утратило своей ценности. «Ленинградская симфония» остается непревзойденным образцом балета с программной симфонической хореографией, балета, проникнутого гражданским пафосом, идеями борьбы за свободу и человеческое достоинство, борьбы против любых видов насилия и агрессии. Возобновленная в 2001 году в Мариинском театре «Ленинградская симфония», хотя и редко, но появляется на афише. В 2020 году спектакль вошел в репертуар Самарского театра оперы и балета имени Д.Д. Шостаковича.

«Ленинградская симфония» является шедевром, до сих пор не утратившим ни глубокого художественного воздействия на зрителей, ни авангардного значения своей хореографии. И это лучший памятник выдающемуся хореографу-новатору Игорю Дмитриевичу Бельскому.

Лариса АБЫЗОВА
Фото взяты из личного архива



В ЧЕСТЬ ТАМАРЫ КАРСАВИНОЙ

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА:



Тамара Карсавина

Март 2025-го года – 140 лет со дня рождения русской балерины, педагога Тамары Платоновны Карсавиной. Дочь П.К. Карсавина – танцовщика и педагога Мариинского театра. Выпускница Петроградского театрального училища (педагоги П.А. Гердт, Х.П. Иогансон, Э. Чеккетти), затем артистка Мариинского театра. По пришествии в театр 4 года работала в кордебалете. Ее дебютом в главной роли, не отличившимся известным успехом, стал балет М. Петипа «Пробуждение Флоры». Намного больше удалась балерине партия Царь-девицы в балете «Конек-Горбунок», исполненная ею че-

рез 2 года. Постепенно – особенно после занятия Н. Легатом поста балетмейстера труппы – Карсавиной стали доверять главные партии в «Жизели», «Лебедином озере», «Раймонде», «Дон Кихоте». Однако самая яркая страница биографии началась с «приходом» в ее жизнь М. Фокина, а позднее – С. Дягилева.

Сначала молодой хореограф М. Фокин отдавал предпочтение в главных ролях неподражаемой Анне Павловой, давая Карсавиной лишь пробные партии второго плана. Но он быстро увидел в ней «свою» актрису и балерину. Сама же Карсавина считала себя «наиболее рьяной поклонницей его дарования и принятого им направления».

С 1909 года по приглашению Сергея Дягилева балерина выступала на организованных им гастролях по России и Европе, а затем вошла в труппу Русского балета Дягилева. Вскоре после ухода из труппы Анны Павловой Карсавина заняла место прима-балерины, став настоящим украшением «Русских сезонов». Небывалый восторг вызвали в Париже балеты Фокина на русскую тематику – «Жар-птица» и «Петрушка», поставленные специально для Карсавиной и Нижинского. Но не только роль «огненного феникса» и «куклы-балерины» просла-

вили артистку: выдающимися стали «фокинские» партии Девушки («Видение розы» К.М. Вебера), Шамаханской царицы («Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова), Хлои («Дафнис и Хлоя» М. Равеля).

В 1918 году Карсавина вместе с мужем – британским дипломатом Генри Брюсом – и маленьким сыном Никитой навсегда уехала из России. В эмиграции продолжила гастролировать с труппой Дягилева, выступать на самых разных сценах, параллельно ведя преподавательскую деятельность. Список значимых ролейполнили Соловей («Песнь Соловья» И. Стравинского, б-р Л. Мясин), Мельничиха («Треуголка» М. де Фальи, б-р Л. Мясин, 1919), Джульетта («Ромео и Джульетта» К. Ламберта, б-р Б. Нижинская, 1926).

Наконец, в течение 15 лет – с 1930 по 1955 гг. – балерина занимала почетную должность вице-президента Британской Королевской академии танца.



Тамара Карсавина в балете «Жар-птица», 1910



Тамара Карсавина в балете «Женские причуды», 1920



Тамара Карсавина – Зобеида в балете «Шехеразада», 1911–1912



Сцена из балета «Жар-птица». Анжелина Воронцова и Антон Осетров

Вы – Коломбаина, Саломея,
Вы каждый раз уже не та,
Но всё яснее пламенея,
Златится слово: «Красота».

М. Кузмин, «Т.П. Карсавиной» (1914)

Предвосхищая юбилейную дату, осенью 2024 года на сцене Государственного Кремлёвского Дворца в рамках авторского проекта Андриса Лиепы «Автографы и имиджи» состоялся праздничный вечер «Тамара Карсавина. Жар-птица на века».

Со вступительным словом выступил Андрис Лиепа. Рассказав о балете «Жар-птица», он продемонстрировал зрителям реликвию из семейного архива – наглядное свидетельство связи поколений – фотокарточку с автографом Тамары Карса-



Адажио из балета «Шехеразада». Анастасия Заклинская и Серик Накыспеков («Астана Опера»)



Илзе Лиела читает отрывки из мемуаров Тамары Карсавиной

виной, подаренную его отцу Марису Лиеле, на которой балерина запечатлена с Вацлавом Нижинским в балете «Видение розы».

Программу Вечера составили хореографические произведения из репертуара Т. Карсавиной, призванные показать всю широту таланта балерины.

В первом отделении артисты Московского государственного академического детского музыкального театра имени Н. И. Сац представили балет Игоря Стравинского «Жар-птица» в хореографии Михаила Фокина, восстановленный Андрисом Лиелой в 1994 году для Мариинского театра, а в 2012-м перенесённый на сцену Детского музыкального театра. Декорации и костюмы спектакля были воссозданы художниками Анной и Анатолием Нежными по оригинальным эскизам Александра Головина и Леона Бакста.

Партия Жар-птицы стала дебютной для прима-балерины Михайловского театра Анжелины Воронцовой. В роли Ивана-царевича выступил молодой фактурный танцовщик Мариинского театра Антон Осетров. Артистам удалось создать на сцене яркие запоминающиеся образы – бойкой и ослепительной волшебной Птицы и Царевича, словно сошедшего с полотен Виктора Васнецова. Под стать приглашённым солистам были и артисты Театра Н. И. Сац, от солистов – Валентины Серовой (Краса Ненаглядная) и Дмитрия Круглова (Кощей Бессмертный) – до кордебалета.



Вариация Альберта из балета «Жизель». Одно из последних выступлений Владимира Шклярова...



Па-де-де из балета «Жизель». Мей Нагахиса и Владимир Шкляров

Во втором отделении – под строки из мемуаров Тамары Карсавиной в исполнении Илзе Лиела – зрители вместе с героиней Вечера прошли путь от поступления в Санкт-Петербургское Театральное училище до триумфов Русских сезонов и прощания с родным Мариинским театром. Воспоминания звезды дягилевской антрепризы перемежались исполнением фрагментов из знаменитых балетов, в которых балерина восхитала своих многочисленных поклонников.

Наряду с вечной классикой – па-де-де из балетов «Щелкунчик» (Анастасия Лименько и Иван Михалёв), «Жизель» (Мей Нагахиса и Владимир Шкляров), «Спящая красавица» (Нина Капцова и Семён Чудин) и «Баядерка» (Мария Ильюшкина и Эван Капитен), – в дивертисменте были представлены неоромантический «Седьмой вальс» из «Шопенианы» (Марианна Рыжкина и Клим Ефимов), страстное адажио Зобеиды и Золотого раба из «Шехеразады» (Анастасия Заклинская и Серик Накыспеков, приглашённые гости из «Астана Опера») и темпераментное па-де-де из балета «Дон-Кихот» (Анжелина Воронцова и Иван Васильев).

Завершилось торжественное гала красивым и символическим жестом: Андрис Лиела преподнес букет портрету балерины, выведенному на большой экран. И действительно, аплодисменты публики в этот вечер были адресованы не только непосредственным участникам концерта, но и его заглавной героине – Тамаре Карсавиной – Жар-птице на века!

Мария ТЯН, Святослав РАДЧЕНКО.

*Фото Елены Пушкиной
предоставлены организатором мероприятия*

ЛИТУРГИЯ ДЛЯ ДЯГИЛЕВА



Сцена из спектакля «Отель». Фото Михаила Вильчука

ТРАДИЦИОННЫЙ ОСЕННЕ-ЗИМНИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ «ДЯГИЛЕВ P.S.» ПРОШЕЛ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ В ПЯТНАДЦАТЫЙ РАЗ.

Круглую дату ведущий смотр северной столицы отметил расширением своей территории – в рамках фестиваля в Москве в Кремлёвском Дворце был показан гастрольный спектакль «Ночь. Архитектура бессонницы» испанского театра фламенко Рафаэлы Карраско. Также худруку фестиваля Наталье Метелице удалось организовать гастроль набирающей обороты популярности танцевальной компании из Пекина «Студия Ли Сина» с ее культовым спектаклем «Отель». Не забыли устроители и о заложенном с самого начала в концепцию феста синтезе музыкальной, театральной и художественной сфер. Связующим звеном между искусствами на этот раз выступил Всеволод Мейерхольд, сто пятьдесят лет со дня рождения которого широко отмечалось повсюду в России в 2024 году. Фестиваль внес свою лепту двумя мероприятиями – выставкой в Театральном музее «Казус Мейерхольда, или «Ревизора» хочется всегда» и концертом в Большом зале филармонии «Музыкальный мир Мейерхольда», где прозвучали сочинения композиторов, связанных с разнообразными театральными проектами великого режиссера. Из значимых танцевальных событий стоит еще отметить показ спектакля Ольги Цветковой «Литургия» на музыку Сергея Ахунова с обновленной световой партитурой, гастроль Урал Балета со «Сказками Перро», так еще и не доехавшими до Москвы, вечер современной хореографии «Танцуем для Дягилева» и мини-конференцию, посвященную теме новых балетных и танцевальных партитур, где с докладами выступили и поучаствовали в дискуссии композиторы, хореографы, худруки театров, продюсеры и критики.

Для показа «Отеля» была удачно выбрана петербургская площадка театра-фестиваля «Балтийский дом» с его огромным, похожим на ангар зрительным залом. Царящая в нем атмосфера сумрака создала фантастическое место для восприятия сюрреалистического спектакля, который начался с молчаливой презентации громоздкого интерьера отеля, все помещения которого – лобби, комната с кроватью, холл

с диваном и входной дверью – присутствовали на сцене разом без перегородок, словно для того, чтобы не дать еще спрятанным в кулисах персонажам однажды остаться наедине с самими собой.



Сцена из спектакля «Отель». Фото Юлии Михеевой

Странную конструкцию respectable-ного и вместе с тем похожего на коммуналку жилья придумали сценограф Ёхэй Танада и художник по свету Том Виссер, и Ли Син использует ее как идеальную локацию для развития событий нестройного сюжета. Герои, обозначенные в программке через их социальный статус – Профессор, Мадам, Любовница, Беременная леди, Пьяница, Горничная и Менеджер, напоминают здесь типичских персонажей национальной драмы, хотя на самом деле их образы Ли Син заимствует из повседневности гастролера, кочующего по отелям. Истории в спектакле рассказаны в изложении зомбированного работником Менеджера, который не может выбросить из головы события прошедшего дня, и ночью – во сне, где царит бессознательное, – достраивает воображаемые сцены из жизни постояльцев отеля. О том, что именно его бессознательное имеет столь злобещий характер, Ли Син сообщает ближе к середине спектакля, когда утомленный беготней Менеджер опускается в изнеможении на кровать в своей каморке сотрудника и исчезает, провалившись в разверзнувшуюся дыру в простыне. Другим возможным рассказчиком, за которым в свою очередь кто-то наблюдает сквозь стены, является Горничная – девушка с тайной, облеченная в белую одежду. Хореограф не боится создавать пластику «портретов в интерьере», когда герой или героиня медитируют у стены в глубине сцены или вдыхают аромат цветка, сидя на диване, и такие останавливающие время стоп-кадры длятся долго. В других эпизодах на картинный стоп-кадр накладывается энергичная сценка у лампы. Монотонная психоделическая музыка китайского композитора Лю Туна функционирует как эмбиент, подсвечивающий атмосферу места, а танец – как белый стих – имеет собственную звуковую организацию. Артисты «Студии Ли Сина» все как один виртуозны и техничны и умеют работать с телом отдельно от звука. Все вместе это создает потрясающий эффект рассинхрона, который происходит из-за постоянного вмешательства в сюжет дополненной реальности. В финале потоки воды, пролившиеся с колосников на сцену, смывают с артистов одежду, маркирующую расцветкой социальную принадлежность их персонажей, и они сами картинно падают и замирают в позе «шавасана». В следующие минуты герои встают и шеренгой наступают на зрителя живые и здоровые, а костюмы взмывают вверх. Это – очередное перефразирование знаменитой шекспировской фразы о мире, который устроен на манер театра, но шеренга возродившихся к жизни персонажей имеет и другой смысл. Она напоминает о легендарной терракотовой армии – мощном символе китайской культуры, под воздействием которой находится молодой хореограф.



Ли Син. Фото Михаила Вильчука

Специально для журнала «Балет» удалось побеседовать с автором открывшего фестиваль спектакля – хореографом и танцовщиком Ли Сином, основателем танцевальной «Студии Ли Сина», который рассказал о ситуации с современным театром в сегодняшнем Китае.

**Ли Син: Я ЗАИМСТВОВАЛ МНОГИЕ
ЖАНРОВЫЕ ПРИЕМЫ У ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ.**

– Компания впервые выступает в России и пока не слишком известна в мире, при этом в буклете фестиваля упоминается, что в спектаклях вашей студии нередко выступает китайка Си Син, которую сегодня называют лидером современного танца в Китае с международным именем (успешные

дебюты на Венецианской биеннале и в Парижской опере – Е. Б.). Как вы связаны друг с другом? Вы не родственники? Работая в столице Китая, вы не являетесь соперниками?

– Нет, наши имена даже пишутся по-разному. Но мы с Си Син действительно очень дружим и часто танцуем в спектаклях друг друга. Такой способ взаимодействия хореографов и танцовщиков распространен. И я, и Си Син стараемся набирать для своих проектов сильнейших артистов, не страшно, если они являются «лицом» другой компании, наоборот, к нам придет в качестве зрителей больше поклонников современного балета, а их число возрастает на глазах.

– Вы участвовали в спектакле Т.И. М. Е., который Си Син привозила в 2023 году на «Дягилев. P. S.»?

– В этом спектакле я не танцевал, но помогал Си Син адаптировать сценографию к разным сценам. Понимаю, что это звучит странно, но как начинающий режиссер и одновременно с этим танцовщик, я ловлю себя на мысли, что меня волнуют все компоненты спектакля – сценография, свет, музыка, костюмы, я хочу вникать во все процессы. И однажды поставлю свой спектакль, где выступлю режиссером, хореографом, артистом и художником в одном лице. Чтобы набраться личного опыта, я и стремился позвать работать над «Отелем» знаменитых художников.

– Ваша компания называется «Танцевальная студия Ли Сина», и я так понимаю, что многие частные театры и труппы современного танца в сегодняшнем Китае функционируют в виде студий. Сколько человек работают в вашей студии? И каким образом студии могут выпускать такие дорогостоящие спектакли как «Отель»?

– Ситуация с «молодым» театром в Китае сейчас очень изменилась в хорошую сторону. Государство оказывает серьезную поддержку молодым артистам, хореографам,

Сцена из спектакля «Отель».
Фото Михаила Вильчука





Сцена из спектакля «Ночь. Архитектура бессонницы». Фото Евгении Матвиенко

режиссерам, а также студиям и труппам. Есть несколько программ поддержки для молодых постановщиков, в рамках этих программ государство финансирует премьеры частных студий и компаний. Число танцовщиков в нашей студии варьируется, постоянно в команде работают примерно 10–12 человек, иногда больше.

– Неожиданно то, что вы говорите о такой положительной роли государства в поддержке молодого современного искусства. Но давая деньги, государство, наверное, жестко цензурирует работы? В вашем спектакле много откровенных сцен, легкой эротики, все остается в рамках, но все же чувствуется, что у вас была полная «свобода самовыражения».

– Это тонкий момент. Если спектакль от начала до конца профинансировало государство, то оно имеет право все контролировать. Если помогли частично, то цензуры и контроля меньше. Если частное лицо или лица выступили спонсорами, никакой цензуры вообще не будет! Случается, что государство помогает тем, что дает площадку для показа, это считается частичной поддержкой. Премьера «Отеля», например, прошла на лучшей площадке Пекина – в Национальном центре исполнительских искусств в рамках программы поддержки молодых режиссеров. Я представил свой проект с приглашением именитых иностранцев в качестве постановщиков, и получил средства, покрывающие значительную часть расходов на постановку.

– В вашем спектакле много отсылок к кинематографу. Есть определенные параллели с фильмом «Отель "Гранд-Будапешт"». Кроме того ваш «Отель» оформил известный японский художник Ёхэй Танэда, в послужном списке которого фильмы-триллеры «Омерзительная восьмерка» и «Убить Билла» Тарантино, боевики, «ужастики», и благодаря его участию балет захватывает зрителя на манер остросюжетного кино. Почему вы пригласили человека из другого жанра в вашу команду?

– Мне было не так важно, чтобы герои балета собрались именно в отеле. Я искал идеальное место для случайной встречи придуманных мной персонажей, и так как я часто провожу время в командировках, ночью не дома, а в отелях – я соединил их в отеле. Я смотрел фильм, о котором вы говорите, но делать отель отдельным персонажем, как в фильме Уэса Андерсона, я не собирался. С Ёхэем Танэдой я давно мечтал поработать и счастлив, что благодаря господдержке мое желание реализовалось в этом проекте. Танэда смог очень четко обрисовать контуры персонажей на фоне гостиничного реквизита с помощью подбора символических цветов для костюмов и сценографии. Наверное, наш спектакль можно сблизить с кино – как российский балет, по моему глубокому убеждению, кровно связан с великой русской литературой, он буквально вырос из нее. Литература лежит в основе всех искусств в вашей стране, и этим Россия отличается и от Запада, и от Востока. В Китае всегда и во все вплетается традиция. Она есть и в нашем спектакле, где использована электронная музыка, но написана она для национальных инструментов и исполнена на них: мы, с одной стороны, заимствуем приемы у мирового кинематографа, а с другой – герои в «Отеле» общаются друг с другом в типично «восточной манере».

– Что это значит?

– Когда персонажи – обычные жители мегаполиса – коммуницируя, не дают однозначных ответов, уходят от прямолинейных «да» или «нет», не смотрят в глаза собеседника, избегают встречи взглядами. Отсюда и танец моих героев часто носит иносказательный характер. «Отель» сделан в чем-то по европейским меркам, но в нем есть много азиатских нюансов. Я многие жанровые приемы заимствовал у Пекинской оперы. Восточный тип взаимодействия героев на сцене – тоже оттуда, в театре танца этот прием интересно работает, я его исследую сейчас.

– Я заметила, что артисты вашей компании идеально выучены, в танце они отваживаются на самые смелые эксперименты с телом в монологах и на отчаянные поддержки. Где они и вы учились?

Сцена из спектакля «Литургия». Фото Евгении Матвиенко





Сцена из спектакля «Литургия».
Фото Евгении Матвиенко

– В Китае в целом очень хорошо решен вопрос классического образования – дети и молодые люди легко находят школу классического балета в больших и малых городах, а затем уже существуют всевозможные курсы повышения квалификации, ориентированные на разные техники современного танца. В моей студии все получили классическое образование на манер российского, а затем доучились на курсах, и некоторые продолжают совершенствоваться, осваивая дополнительные техники. Очень приветствуется с моей стороны наличие у танцовщиков знаний и навыков из смежных творческих профессий.

Настоящий фурор вызвали показанные на сцене БДТ екатеринбургские «Сказки Перро». Спектакль, который в Урал Балете поставили три разных хореографа на новую музыку трех композиторов, поразил своей цельностью – продуманной драматургией сквозного сюжета (известные сказки, прочитанные в оригинале, интерпретированы в контексте морализаторства XVII века) и единством оформления, выполненного режиссером-художником из МХТ имени А.П. Чехова Юлианой Лайковой (достойная Венецианской биеннале инсталляция с вязаными полами, нависающими над волшебным лесом в форме сталагмитов). Балет с любопытной хореографией оказался созвучен драматическим постановкам Андрея Могучего, созданным им на этой сцене в содружестве с композиторами Александром Артемовым и Настасьей Хрущевой, написавшей музыку к нескольким частям «Сказок Перро». Как и заокеанский «Отель» с его приметами аутентичного китайского экспорта превосходного качества, уральские «Сказки» стали удачным, хотя и скандальным – в дягилевском духе – выбором худрука (демарш нескольких зрителей, раздраженных громкой музыкой и неэстетичными на их взгляд сценическими персонажами).

Следующим важным гастролером на фестивале стала именитая танцовщица, хореограф и педагог из Андалусии Рафаэла Карраско со своей труппой. Больше десяти лет назад актриса выступала в Москве в рамках фестиваля фламенко и позже давала мастер-классы. На «Дягилев. P. S.» она привезла свой новый спектакль, сделанный в соавторстве с поэтом и драматургом Альваро Тато. Как и другие сегодняшние адепты фла-

менко, Рафаэла ищет для его наилучшего представления емкую сценическую форму. С помощью мелоса и танца она исследует ночь, как самое таинственное время суток, когда неспящий человек отваживается на самые смелые монологи. Главную линию с откровениями ведет она сама и певица, другие истории рассказывают восемь танцовщиц, в соло которых вплетены элементы современной пластики. Архитектором осмысленной бессонницы здесь выступает неизменный в своих обязательных элементах танец фламенко, чья магия продолжает волновать сердца.

В программу смотра включен премьерный для Петербурга показ спектакля Ольги Цветковой и Сергея Ахунова «Литургия» в исполнении Театра танца «Каннон Данс», вокального ансамбля Intrada и OpensoundOrchestra. Это новая версия спектакля, с которым первыми в декабре 2023 года познакомилась московичи в концертном зале «Зарядье». Композитор и хореограф «Литургии» обратились, с одной стороны, к нереализованному проекту Леонида Мясина и Сергея Дягилева с одноименным названием (для которого Наталья Гончарова подготовила эскизы костюмов, а Игорь Стравинский отказался написать музыку), а с другой стороны, создали самостоятельный спектакль с участием хора, осмысляющий мощное для русской и мировой культуры понятие литургии. Церковная литургия – это главное богослужение, во время которого совершается Евхаристия. В древнегреческом полисе литургиями называли общественные обязанности, которые поручались состоятельным гражданам, и важнейшей и самой дорогостоящей из них была связанная с организацией празднеств и содержанием и экипировкой хора. Во всех последних проектах Цветковой есть установка на равенство дисциплин, как хореограф, создающий пластический рисунок спектакля, она долго и скрупулезно ищет сближения с музыкальным материалом на уровне композиторского замысла, и часто игнорирует ритмические послы отдельных музыкальных фраз, провоцируя «непопадания» движений танцовщиков в музыку, что недопустимо в классическом балете, но на территории современного танца становится приметой ее особого мышления. «Литургия» сочетает в себе множество элементов, которые причудливо переплетаются. Это и ритуал, предполагающий многократный повтор одних и тех же однотипных движений группой артистов с постепенным усложнением рисунка танца, и некие коллективные действия, объединяющие людей в социум, и хореографический экфрасис, когда с помощью пластики «описывается» произведение изобразительного искусства – в данном случае творения византийских мозаичистов, сюжеты Сретения, Преображения или Вознесения. Художник Сергей Илларионов предусмотрел для танцовщиков два комплекта костюмов – белые обтяжные комбинезоны с красными пятнами, теряющими в процессе носки свою яркость, и черные платья-робы с прорезями для рук-крыльев, что свидетельствует о присутствии в сюжете потустороннего контента.

Многогранность новой «Литургии» еще предстоит изучить, но, вероятно, показы будут редкими из-за требований к площадке (расстановка артистов хора на разных ярусах) и сложности собрания творческих коллективов из разных городов. И в этом смысле «Литургия» – как и предыдущие спектакли, попавшие в обзор, – фестивальная продукция *par excellence*.

Екатерина БЕЛЯЕВА

Фото Михаила Вильчука, Юлии Михеевой и Евгении Матвиенко
предоставлены пресс-службой фестиваля «Дягилев P.S.»



Сцена из спектакля «Литургия».
Фото Евгении Матвиенко



ПО ВСЕЙ РОССИИ ВОДЯТ ХОРОВОДЫ

На проходящий более тридцати лет Всероссийский фестиваль русского народного танца на приз имени Т.А. Устиновой в г. Владимире в этом году собрались тридцать лучших коллективов из Удмуртской Республики, Алтайского, Красноярского, Пермского краёв, Архангельской, Калининградской, Московской, Ростовской, Свердловской, Смоленской, Тверской, Тульской, Ярославской областей, г. Москвы и Санкт-Петербурга. К сожалению, формат этого брендового для старинного города проекта не может вместить всех поклонников русской народной хореографии. Поэтому только самые яркие, самобытные коллективы удостоиваются чести получить приглашение на конкурс.

Растущее год от года количество желающих подтверждает неугасающий интерес к русскому народному танцу. Именно здесь участники могут увидеть всю палитру народных плясок и хороводов: от аутентичных форм – до авторского их воплощения. Фестиваль на приз имени Татьяны Алексеевны Устиновой всегда был в авангарде развития этого направления хореографии, и именно здесь впервые произошло выделение отдельных номинаций, включающих фольклорный танец и современные его проявления.

Благодаря целенаправленной работе по интеграции фольклорных традиций в сценическую культуру, проводимой отделом хореографического искусства Государственного Российского Дома народного

творчества имени В.Д. Поленова, во многих регионах России балетмейстеры стали искать источники вдохновения именно в исконно русских традициях, обращая внимание на нюансы русских плясок и региональные особенности хороводов. В этом году самым ярким коллективом в номинации «Первичная обработка фольклора» стал Народный ансамбль танца «Авантюрин» (Калининградская область, Гурьевский район, пос. Храброво), руководитель Ю. Глевицкая.



Избрав несколько лет назад иной путь развития коллектива, хореограф погрузилась в изучение фольклора и сегодня представляет собственное интересное видение традиционных плясок, исполняемых взрослыми женщинами (от 45 лет и старше), что еще больше подчеркивает подлинность используемого материала.

Также удачную постановку на основе материала Архангельской области представили студенты Архангельского областного колледжа культуры и искусств (Хореографический ансамбль «Феникс», руководитель С. Саунина), передав точный характер и традицию региона. Особо ценно, что молодежь смогла прочувствовать и передать неповторимую старобрядческую манеру танца.

Основной костяк конкурсантов составила номинация «Народно-сценический танец», где и зрители, и жюри увидели ряд интересных балетмейстерских работ, а также прекрасную школу исполнительского мастерства. Лидерами здесь в различных возрастных группах стали: Заслуженный коллектив народного творчества ансамбль танца «Счастливое детство» (г. Ярославль), хореографический ансамбль «Островок» (г. Санкт-Петербург), Заслуженный коллектив народного творчества «Васильковая страна» (г. Смоленск) и др. Обладателем гран-при конкурса впервые за долгие годы участия стал Заслуженный коллектив народного творчества хореографический ансамбль «Россия» (г. о. Люберцы Московской области), возглавляемый А. Шмелёвой. В репертуаре ансамбля много лет присутствуют не только собственные авторские постановки руководителя, но и композиции из «золотого фонда русского танца». На фестивале коллектив покориł экспертов прекрасным знанием шедевров, высокой культурой их исполнения и особым трепетным отношением к наследию великих мастеров.

Сегодня ведется множество споров и дискуссий, основная мысль которых сводится к тому, что русский танец XXI века – так же, как и сто пятьдесят лет назад – отражает современную картину мира, вбирая в себя всё самое яркое и лучшее, что есть в культуре. Говоря о развитии не бытовой, но сценической традиции, логичным видится ее воплощение в такой форме, как «Стилизация народно-сценического танца». И многие коллективы фестиваля идут именно по этому пути развития, давно перешагнув рамки народно-сценического танца.

При этом необходимо сказать, что фестиваль во Владимире не ограничивался только конкурсными состязаниями. В эту подвижную структуру вошли и «творческая лаборатория», ставшая за 30 лет традиционной, и разбор конкурсных номеров с руководителями коллективов, и «круглый стол» по проблемам развития



Камерный балет «Гестус» (ВлГУ)

народного танца. Принятый несколько лет назад формат обсуждения представленных программ каждого коллектива всеми членами жюри, стал новой формой учебы для руководителей ансамблей и участников «творческой лаборатории». Это позволяет хореографам адекватно оценивать свое место в данном фестивале и сформировать объективную оценку своего труда.

Настоящим мастер-классом для всех присутствовавших стало выступление В.И. Уральской, которая провела анализ развития русского народного танца, обозначила двойственное значение традиции – на сцене и в жизни, подчеркнув необходимость развития любой формы, включая традиционную. Валерия Иосифовна выявила некоторые сходства между фольклорным танцем и современным, главные из которых – это импровизация и свобода хореографического языка.

Завершился проект Гала-концертом – с награждением победителей конкурса, став подлинным праздником не только для участников, но значимым событием для всей Владимирской земли.

Анна КАЛЫГИНА
Фото Дмитрия Коршунова



Участники фестиваля
Т.А. Устиновой
с членами жюри



Сцена из спектакля «Пилигрим»

Фотография предоставлена пресс-службой Фестиваля искусств
имени Ф.И. Шаляпина «Дар»

«БАЛЕТ МОСКВА»: ЧЕРНЫЕ РАКУРСЫ

В ПЕТЕРБУРГЕ ПОЯВИЛСЯ НОВЫЙ ФЕСТИВАЛЬ. ОН НАЗВАН СКРОМНО И КОНКРЕТНО: ПЕРВЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ ИМЕНИ Ф. И. ШАЛЯПИНА «ДАР».

Честь открытия выпала гостям из столицы с программой «Балет Москва. Ракурсы»*, показанной на сцене Эрмитажного театра 19 ноября 2024 года. Такой выбор организаторы объяснили тем, что Шаляпин был личностью многогранной и тем, что его первой женой была итальянская балерина Иола Торнаги.

Труппа «Балет Москва» ранее не бывала в Петербурге, что усиливало интерес к творчеству гостей. В пресс-релизе заявлено: «В проекте «Балет Москва. Ракурсы» танцовщики и репетиторы труппы пробуют свои силы в качестве постановщиков, предлагая зрителям разные ракурсы современного танца – чувственные и интеллектуальные, играющие с сюжетом и чистым танцем, интровертные и экстравертные». Заманчивый анонс, который, увы, не оправдался.

Программа продолжительностью полтора часа без антракта состояла из восьми номеров, оформленных в едином стиле – темнота на сцене, проекции на заднике тоже в черных тонах (художник по видео Константин Чистяков).

Открыл представление «Пилигрим» Кирилла Радева на музыку Андрея Чапорова и Генделя, номинированный в 2022 году на «Золотую Маску». Пилигрима изображали трое юношей в широких красных штанах, то вместе, то поодиночке посылавшие в космос динамичные пассы (Илья Громов, Максим Исаков, Марк Феофилов). Завораживала не их экспрессия, а черно-белая компьютерная графика (видеохудожник Илья Старилов): арктические льды, плывущие по мрачной воде, огромные шары, масонский знак, почему-то превратившийся в памятник Сибелиусу. Картинки, бесконечно сменяя друг друга, манили загадочностью и отвлекали внимание от хореографии.

Работа Максима Исакова на музыку Сергея Рахманинова «Посвящение Шаляпину», вероятно, стала данью фестивалю. Хореография, исполненная Артуром Геворгяном и Ангелиной Сивцевой, может быть посвящена кому угодно, а лучше всего фокуснику Дэвиду Копперфильду, поскольку единственным запоминающимся моментом стало эффектное исчезновение девушки, поглощенной плащом партнера.

Две пары (Алена Мошарова, Алена Угрюмова, Семен Зензин, Андрей Лега) в номере Арсения Гордеева «Окно напротив» на музыку Филипа Гласса, которые должны были, как сказано в пресс-релизе, поведать «о поиске настоящего счастья и его неуловимости», проявляли

немотивированную агрессию, в результате чего счастье и оказалось неуловимым. Аналогично решался номер Максима Исакова «Счастливы вместе» на музыку Жана-Филиппа Рамо, где агрессия двух пар (Ульяна Булычева, Артур Геворгян, Полина Завьялова, Марк Феофилов) и вовсе зашкаливала – участники лупили друг друга стульями с такой силой, что прочность мебели внушала гордость за их производство. Поведение же персонажей подпадало под уголовную статью об умышленных увечьях.

Загадочность названий, вероятно, фишка программы москвичей. Свой номер на музыку Джулианны Барвик хореограф Диана Мухамедшина назвала «В новое». Танцовщица в зеленом комбинезоне (Лидия Кривошеева) ползала по сцене вокруг комнатного растения, потом пыталась взлететь и, снова поползав, затихла около цветка. Внятно изложена история о гусенице, которая хотела, но не сумела превратиться в бабочку. Тогда почему «В новое»? Как раз в новую стадию развития насекомое не перешло.

Самый конкретный сюжет был в миниатюре Ольги Лабовкиной «Не сегодня» на музыку Романа Кададова. Знакомство спящей на скамейке девушки, периодически прикладывающейся к бутылке, и прохожего (Дарья Комлякова, Тимур Шумов) и здесь не обошлось без стычки. Свисающая с колосников веревка внушала опасение, что героиня повесится. Этого не случилось: после драки парочка нашла место для любви под скамейкой. Зрители успокоились, и название подтвердилось: «Не сегодня».

В работе «Двое» на музыку Генделя в исполнении четверых танцовщиков (Ульяна Булычева, Илья Громов, Дарья Дмитриева, Андрей Лега) – хореограф Мария Заплетная передавала размышление о сути бытия с помощью удачно придуманных статических поз, плавно переходивших в динамику.

Венчал программу номер Анны Щеклеиной «Aveever» на музыку Джулио Каччини и записи «Ave Maria» в исполнении Ирины Богачевой. Юноша (Марк Феофилов) весьма реалистично изображал муки наркомана, Женщину (Лидия Кривошеева) можно принять за собирательный образ матери, любимой, Богоматери. Героиня терпела от Юноши все – даже побои, но ее доброта и самоотверженная любовь победили: несчастный успокоился у ее ног.

Название программы «Балет Москва. Ракурсы» вызывает недоумение только одним: почему «ракурсы» во множественном числе? У москвичей взгляд на жизнь – ракурс – только один: мрачный, тяжелый, безрадостный.

Лариса АБЫЗОВА

*Рецензия на московскую премьеру спектакля опубликована в журнале «Балет» (№ 2 [243] 2024)



ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ ОТМЕТИЛА БАЛЕТНАЯ ШКОЛА МАРИЙ ЭЛ



«FATUM ТАНЦА». В центре – Константин Иванов

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЕ МАРИЙ ЭЛ – 25 ЛЕТ! ЭТОМУ СОБЫТИЮ ПОСВЯТИЛИ ТОРЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕРТ, ПРОШЕДШИЙ 13 ДЕКАБРЯ НА СЦЕНЕ МАРИЙСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ ЭРИКА САПАЕВА. ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА СОБРАЛ ТЕХ, КТО ПРИНИМАЛ УЧАСТИЕ В СОЗДАНИИ ШКОЛЫ, ЕЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И УЧЕНИКОВ, ВЫДАЮЩИХСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ КУЛЬТУРЫ МАРИЙ ЭЛ, ПОКЛОННИКОВ БАЛЕТА.

Вот уже десять лет, как в специально построенном здании в столице Республики Марий Эл Йошкар-Оле действует уникальный по оснащению, привлекающий обширным классическим и современным репертуаром Театр оперы и балета имени Э. Сапаева. Его труппа каждый год стабильно пополняется выпускниками своей балетной школы. А ведь были и другие времена: когда марийские вокалисты и танцовщики делили с драмой площадку национального Театра имени М. Шкетана, ощущалась нехватка профессиональных кадров! Ситуация тогда, более двадцати пяти лет назад, смогла измениться благодаря появлению в городе Константина Иванова – уроженца Йошкар-Олы, премьера балета Большого театра. У себя на родине ему удалось (при поддержке художественного руководителя и режиссера Академического русского театра драмы Владислава Константинова) успешно организовать ежегодный фестиваль «Рождественские вечера» с участием московских балетных звезд, что привело к установлению долгосрочных культурных связей с Большим театром.

Талант, инициативность и искреннее желание поддержать искусство родного края позволили Константину Иванову заручиться поддержкой руководителей образования и культуры

Марий Эл, доверивших ему устройство первой в республике профессиональной балетной школы. И в 1999 году в Йошкар-Оле на базе Центра Образования № 18 (сегодня – «Лицей Бауманский» под руководством Григория Пейсаховича) было создано отделение «Хореографическое искусство» Марийского Республиканского колледжа культуры и искусств имени И.С. Палантая. Столь ответственное дело начиналось не без трудностей, преодолеть которые удалось уникальному коллективу педагогов, преданных искусству балета. Среди них – Валентина Окулова, Владимир Шабалин, Наталья Микова, Вероника Новикова, Светлана Смирнова... Многие из них помогали Константину Иванову и в Марийском театре оперы и балета. Так установилась очень важная связь между балетной школой (кузницей кадров) и оперным театром, где почти вся балетная труппа формировалась из своих воспитанников. Самые перспективные и опытные – получили высшее образование и сегодня совмещают танцевальную и педагогическую деятельность.

По мысли устроителей концерта, на своем юбилейном вечере балетная школа Марий Эл должна была продемонстрировать великолепную форму, обозначить преемственность традиций и расставить акценты в соответствии с торжественно отмечаемой датой. А чтобы от увиденного зрелища у зрителей сложилось целостное впечатление, решили отказаться от формата пестрого Гала-концерта. Два отделения вечера составили одноактный балет «FATUM ТАНЦА» на музыку «Симфонии с органом» Камиля Сен-Санса в постановке Константина Уральского и Grand pas из балета «Пахита» Мариуса Петипа (балетмейстер-постановщик – Константин Иванов).

«FATUM ТАНЦА» – спектакль-бенефис, биографический балет, сочиненный К. Уральским специально на Константина Иванова. Он дарит не только редкий случай увидеть

танцующим художника балета Марийского театра, но и возможность за короткое время перелистать страницы становления личности в искусстве, разглядеть в череде хореографических образов новейшую историю марийского балета.

«FATUM ТАНЦА» – образец театрального чествования. Он наполнен любовью и преклонением перед искусством Терпсихоры, перед человеком, для которого балет стал академией красоты, миром образцовых форм и чувств.

Сама идея поставить балет на музыку Симфонии №3 К. Сен-Санса – масштабного, необыкновенно эмоционального произведения с богатым образным потенциалом, созданного для несвойственного симфоническому жанру инструментального соединения органа, фортепиано и оркестра, – казалась трудно исполнимой. Однако амбиции хореографа и поддержавшего его главного исполнителя оправдались благодаря последовательному режиссерскому подходу и четкому следованию выбранной стилистики – почти фантастической истории, сбывшейся наяву. Истории Константина Иванова, прошедшего путь от ученика провинциальной детской танцевальной студии до премьеры главного театра России, а затем от должности художника Марийского балета до нынешних высот в родной республике.

Соединить несоединимое, сопоставить реальность и фантазию, удивить и поразить – все это удалось К. Уральскому, К. Иванову и другим исполнителям – ученикам балетной школы и солистам Театра им. Э. Сапаева, принявшим участие в «FATUM ТАНЦА». У них получилась современная балетная феерия про счастье и сбывающиеся надежды, которые особенно своевременны под Новый год и Рождество! А великолепное звучание уникального органа Марийского театра только усилило впечатление от увиденного.

Подарив праздничное настроение, спектакль К. Уральского настроил и на приятное продолжение вечера, обернувшееся торжеством академического танца М. Петипа.

Grand pas вместе с детской мазуркой на музыку Людвига Минкуса – были добавлены Мариусом Петипа в балет «Пахита» в 1881 году (новая редакция для балерины Екатерины Вазем). И именно эти танцевальные фрагменты из большого сюжетного балета (русская премьера «Пахиты» Э. Дельдьева состоялась в 1847 году на сцене Санкт-Петербургского Большого театра, балетмейстеры М. Петипа и П. Малавернь), включая также pas de trois из первого действия, наиболее часто возобновляются на различных театральных площадках нашей страны. Парадно-концертный характер «Пахиты» дает представление о торжествующем над другими искусствами танце! Что как раз и соответствовало пафосу юбилейного балетного вечера в Марий Эл.

На сцену в марийской «Пахите», корректно отредактированной Константином Ивановым, выходили исключительно артисты-выпускники профессиональной балетной школы Марий Эл. И в смелости, артистизме им нельзя было отказать! А вот тонкости и нюансы своих партий некоторым исполнителям еще предстоит постигать. Ведь лучшие образцы классики требуют постоянной сценической обкатки, равнения на мастеров старшего поколения, а «Пахита» в Йошкар-Оле – еще очень молодой спектакль. Но все же обратили на себя внимание обладающие чувством стиля, стабильной техникой и чуткими партнерскими качествами главные солисты – Елена Раськина и Артём Васильев, а также исполнители pas de trois Софья Дмитриева, Валерия Волкова и Роман Стариков. Среди ярких солисток вариаций – Светлана Сергеева и Полина Казакова.





Перед «Пахитой» зрителям представили удачно смонтированный фильм о марийской балетной школе, страницы биографии которой в интервью перелистнули ее создатели и выпускники. А на финальных поклонах героями праздничного вечера стали не только прекрасные артисты, но и их замечательные педагоги: Константин Иванов, Мария Максимова,

Наталья Микова, Светлана Паршина, Кирилл Паршин, Роман Стариков, Вероника Новикова.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

*Фото предоставлены пресс-службой
Марийского театра оперы и балета им. Э. Сапаева*



Поздравление со сцены от Константина Иванова

ИДЕЯ СОЗЕРЦАЮЩЕГО СЕРДЦА

НОВЫЙ ПРОЕКТ В ФОЛЬКЛОРНОМ ЦЕНТРЕ «МОСКВА»

РУССКАЯ КУЛЬТУРА ЗНАЕТ МНОЖЕСТВО ПРИМЕРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ. О НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ РОДИНЕ СЛАГАЛИ СТИХИ, СОЧИНЯЛИ ПЕСНИ, ПИСАЛИ РОМАНЫ, КАРТИНЫ СОТНИ ВЫДАЮЩИХСЯ ЛИЧНОСТЕЙ. ВСПОМНИМ «ВОЙНУ И МИР» ТОЛСТОГО, «ХОВАНЩИНУ» МУСОРГСКОГО, «БОРИСА ГОДУНОВА» ПУШКИНА, «УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ» СУРИКОВА... ПЕРЕЧИСЛЯТЬ МОЖНО ДОЛГО! И РАДОСТНЫЕ, И ГОРЕСТНЫЕ СОБЫТИЯ СТРАНЫ ВСЕГДА ВЛЕКЛИ ЗА СОБОЙ ОТРАЖЕНИЕ ВО МНОГИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДИЕНИЯХ.

Вокально-хореографический ансамбль «Русь» в декабре минувшего года представил масштабное национальное представление с гордым названием «Моя великая Россия». Художественный руководитель коллектива Николай Ерохин взялся за этот масштабный проект, опираясь на «Историю государства Российского» Николая Карамзина. Представление ведет свое начало от Древней Руси до сегодняшних дней. Мы вместе с артистами перемещаемся во времени и наблюдаем за разными историческими событиями. Если кратко, то представление состоит из перемежающихся картин: вокальных и хореографических, объединенных определенным историческим контекстом. Ярko представлены культурные особенности разных регионов России: Нижегородская матрешка, Тульская гармошка, Уральские самоцветы, Костромские ювелиры, Астраханские рыбаки, Крымские и Ростовские казаки, культура Татарстана на стыке восточной и западной цивилизации.



Вокальная группа

На создание такого масштабного шоу, наверное, ушло немало времени и сил. 17 регионов России, более 200 костюмов, отражающих дух каждого региона и исторического периода. Не каждый коллектив может позволить себе такой размах!

Лейтмотивом представления становится любовь к Отечеству: глубокое патриотическое чувство – как высшая гражданская ценность, передаваемое из поколения в поколение.

Успех шоу-спектакля во многом связан не только с драматургически грамотно выстроенным сценарием, с целью хореографических и вокальных частей, исполненных



Финал представления



АНСАМБЛИ



АНСАМБЛИ





Нижегородские матрешки

с любовью к нашей Родине, но и особыми яркими костюмами, а также увлекающей видеопроекцией, что делает это шоу интересным даже самому маленькому зрителю.

Важной особенностью ансамбля «Русы» во всех его постановках является гармоничное сочетание современности с фольклором, в результате которого мы видим красиво оформленную современную интерпретацию народного искусства.

Сегодня подобные представления, направленные на популяризацию народного творчества и сохранение культурного наследия, особенно ценны. Огромную благодарность выражаем всем участникам создания национального представления «Моя великая Россия»!

*Мери ЧХАРТИШВИЛИ
Фото Сергея Журавлева*



Бурятский танец

«ОЗЕРО» (КАК БЫ ЛЕБЕДИНОЕ) – ЗАГАДОЧНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ВИКТОРА ХИМЕНЕСА

ИСПАНЕЦ В. ХИМЕНЕС – ВЫПУСКНИК КОРОЛЕВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ТАНЦА В МАДРИДЕ, РАБОТАЛ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО В ТРУППАХ ВИКТОРА УЛЛАТЕ, МОРИСА БЕЖАРА И ЛИОНСКОЙ ОПЕРЫ. В 2008 ГОДУ В САРАГОСЕ ОН СОЗДАЛ СВОЮ ТРУППУ LA MOV, КОТОРАЯ С 2017 ГОДА НАЗЫВАЕТСЯ LA MOV BALLET. ЕЁ РЕПЕРТУАР СОСТАВЛЯЮТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. ХИМЕНЕСА, СРЕДИ КОТОРЫХ – «ЩЕЛКУНЧИК», «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА», «ЗОЛУШКА» И «ТРУБАДУР», А ТАКЖЕ ПОСТАНОВКИ ПРИГЛАШЁННЫХ ХОРЕОГРАФОВ, ТАКИХ КАК ИЦИК ГАЛИЛИ, ШАРОН ФРИДМАН И ФРАНСИСКО ЛОРЕНЦО. LA MOV BALLET РЕГУЛЯРНО ВЫСТУПАЕТ В ПРЕСТИЖНЫХ ТЕАТРАХ ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ, УСПЕШНО ГАСТРОЛИРУЕТ В МАЙАМИ, ФРАНЦИИ, ИТАЛИИ, ВЕЛИКОБРИТАНИИ И ГЕРМАНИИ. ДЛЯ СВОЕГО ДЕБЮТА НА 34-М ФЕСТИВАЛЕ «ВРЕМЯ ЛЮБИТЬ ТАНЕЦ», ЕЖЕГОДНО ПРОХОДЯЩЕМ В КУРОРТНОМ ГОРОДЕ БИАРРИЦ, ТРУППА ПРЕДСТАВИЛА БАЛЕТ В. ХИМЕНЕСА «ОЗЕРО», КОТОРЫЙ ВПЕРВЫЕ УВИДЕЛИ ВО ФРАНЦИИ.





Классический балет «Лебединое озеро» – гениальное творение П. И. Чайковского – украшает репертуары крупнейших музыкальных театров по всему миру. Хореографический шедевр М. Петипа и Л. Иванова постоянно вдохновляет мастеров танца на создание своих новых версий. Пример тому – балеты выдающихся французских хореографов: «Озеро» Жана-Кристофа Майо (2013) и «Лебединое озеро» Анжелена Прельжокажа (2020), одновременно с которым 30 октября 2020 года в Teatro Principal Zaragoza состоялась мировая премьера «Озера» В. Хименеса.

Но если «Озеро» Ж.-К. Майо – это современная интерпретация классического балета «Лебединое озеро», то «Озеро» В. Хименеса – это загадочный спектакль, в котором, хотя и звучит бессмертная музыка Чайковского, но не для выражения трагизма невозможной любви – драматургической основы сказочного либретто, а для выражения двойственности каждого человеческого существа, его внешнего вида и подлинной сущности.

Воображаемое озеро становится пристанищем общества, в котором за Белым лебедем скрывается его Чёрный антипод. Он восстаёт и разрушает видимость, чтобы добраться до истины и получить доступ к свободе. Танцовщики запечатлевают в движениях возвышенную и одухотворенную гармонию Белого лебедя и противостоят его самым диким и мрачным порывам. «Озеро» – это гимн сбросу маски, которую мы все носим, и мужеству быть обнажённым.

Для воплощения столь оригинального и философского замысла Хименес воспользовался драматургией и музыкой балета Чайковского «Лебединое озеро». Выбрав из него наиболее впечатляющие музыкальные фрагменты и смешав их с электронными композициями Джорджа Сарнаго, хореограф и Андрес Лапреста скомпоновали фонограмму часового спектакля. Благодаря разнообразному и многоплановому световому оформлению с использованием плоскостных лазерных лучей и ряда блоков мощных софитов (партитуру

живописного света искусно придумал Луис Пердигер) представление эффектно разворачивается в обильно задымлённом пространстве. Танцевальное действие загадочно протекает в аскетичной сценографии Ванесы Хермандес, основу которой составляет окольцованная барьером круглая сцена, напоминающая не только озеро, но и бассейн, что неслучайно. Спектакль исполняют 4 танцовщика и 4 танцовщицы, облаченные в светло-серые или чёрные купальники, плавки и шапочки, так как артисты разыгрывают драматургический замысел Хименеса в иллюзорном бассейне. Автор сценических костюмов – Артуро Гиллен – создал к тому же два красивых платья для Белого лебедя и его Чёрного антипода, а для их компаньонов – ещё белые и чёрные одеяния, соответственно. Представление состоит из ряда танцевальных картин, эмоциональный настрой которых формирует музыка и свет. Под яркое освещение и электронное звучание предстают абстрактные хореографические зарисовки, насыщенные акробатикой и современным танцем. При появлении синего или фиолетового света и музыки Чайковского артисты преобразуются как бы в лебедей. Демонстрируя балетную лексику и «лебединую» жестикуляцию, они исполняют затейливые танцевальные номера, однако, их визуальная суть, к сожалению, не соответствует драматургии звучащей музыки, так как Чайковский вдохновлялся либретто, не имеющим ничего общего с замыслом Хименеса.

Для пояснения сложности и странности хореографического действия представим некоторые фрагменты «Озера». Спектакль открывает как бы пролог. В чрезмерно задымлённом зрительном зале исчезает свет и – на фоне музыкальных флюидов – по-испански звучит вступительный текст. В светящемся мареве сцены возникают танцовщица и танцовщик в купальнике и плавках: они сплетают акробатические композиции на фоне синего лазерного веера. Под чарующие мелодии «Вальса» первого акта «Лебединого озера» в бассейне, залитом зелёным лазерным светом, разворачивается большой танцевальный дивертисмент. Сменяя друг друга, артисты в одинаковых светло-серых купальниках и, конечно же, в шапочках, исполняют небольшие хореографические зарисовки – сольные вариации, дуэты и квартеты, секстеты и октеты.



После паузы тишины возникает дивная музыкальная тема сказочного озера. Сцена погружается в густую магическую синеву, украшенную свечением лазерных бликов. Ансамбль артистов, лежащих на сцене-озере, постепенно оживает. Одна из танцовщиц постепенно встаёт, расправляет свои скрученные за спиной руки, и они как бы становятся стройными, величественными крыльями. Приобретая тем самым образность Белого лебедя, танцовщица исполняет сольную вариацию. При этом лежащие на сцене-озере артисты демонстрируют динамичные композиции, сплетая пластичные цепочки из последовательных разворотов тел и рук, что напоминает всплески вод, которые, к тому же, получают ещё и лазерную окантовку. Эта эффектная находка хореографа предстаёт в балете многократно, но в разных формах и комбинациях. Следуя той же композиционной идее, происходят, например,

банальные падения по цепочке стоящих на сцене артистов, когда в их линию вторгается бегущий танцовщик.

Именно так и открывается как бы вторая часть спектакля, когда после нескольких танцевальных номеров с лирической музыкой второго (лебединого) акта разворачивается динамичное драматическое действие с колоритной музыкой третьего акта «Лебединого озера».

Под изумительно красивый «Русский танец», который начинается с обворожительного вступления солирующей скрипки, идёт стилистически блёклый дуэт, почему-то поставленный в «лебединой» манере. «Танец больших лебедей» исполняет новый дуэт: точно следуя звучащей музыке, танцовщики ловко проделывают каскады спортивной акробатики вперемешку с движениями балетной классики. Появляется кокетливая танцовщица, и дуэт парней превращается



в трио с эффектными поддержками из арсенала фигурного катания... Игриво выглядит «Танец маленьких лебедей» в интерпретации трёх танцовщиков и танцовщицы. Увлеченные мелодичной ритмикой чудесного опуса Чайковского, они синхронно машут то руками, то ногами, радостно скачут и забавно кувыркаются по ярко освещенной сцене. В финале, встав «на мостик», все высоко и одновременно задирают ногу, потом разом замирают. В кантлене волшебных звуков гениального «Адажио» из второго акта балета Чайковского предстают Белый лебедь (в сверкающем белом платье) и его партнёр (в светло-сером купальнике). Они прекрасно исполняют танцевальный номер, созданный из оригинальных связок, замысловатых поддержек, совместных пируэтов и классических па. Несмотря на мастерство артистов, легендарное «Адажио» всё-таки не восхищает, так как спортивная хореография и лексика танца никак не вяжутся с дивными звуками поющей скрипки. В потоке напряжённых и грозных звуков электронной музыки предстаёт ансамбль Чёрных лебедей: они горделиво и агрессивно танцуют в чёрных юбках и шапочках (девушки – в майках, юноши – с обнаженным торсом).

С музыкой «Чёрного адажио» из третьего акта балета Чайковского начинается эффектный дуэт Чёрного лебедя с высоким и крепким партнёром: танцовщица – в богатом чёрном платье и шляпке; танцовщик – в чёрных плавках и шапочке. Исполнители блистательно демонстрируют сложные закрутки, акробатические трюки и «фигурные» поддержки. Наконец, артисты переплетаются и замирают в скульптурной позе. После паузы тишины партнёр исчезает в темноте. Чёрный лебедь танцует финальный монолог под страдальческие звуки скрипки, предназначенные для соло Белого лебедя, согласно партитуре Чайковского. Чёрный антипод страстно мечется по глади озера, а на его кольцообразном барьере стоят, словно стражники, 7 персонажей в чёрных купальниках и шапочках. Звучит трагическая музыка четвёртого акта балета Чайковского: Лебедь падает, а чёрные персонажи его свиты хаотично бегают, затем формируют ансамбль и синхронно танцуют то с «лебедиными» жестами, то с боксёрскими кулаками. Оказавшись в одиночестве, Чёрный ле-

бедь судорожно скачет, истерично валяется и выламывается, но вскоре затихает. Танцовщица медленно, поочередно снимает свою шляпу, платье и бельё. Полностью обнажённая она подходит к ярко освещённому тросу, спустившемуся с колосников, и, обхватив его, устремляется вверх... Свет гаснет, и загадочное видение исчезает.

Нужно сказать, что в целом, танцевальная феерия выстроена с фантазией и производит впечатление, особенно каскадами причудливой акробатики и метаморфозами «крылатых» PORT DE BRAS, что формирует иллюзию лебединой образности, которую усиливает звучание прекрасной музыки Чайковского и магическое освещение сцены.

Представление разворачивается театрально и увлекательно. Наряду с удачными хореографическими решениями и сценическими находками, спектакль, однако, страдает от чрезмерной эклектичности. Она проявляется абсолютно во всех аспектах постановки: представление развивается в бассейне и на озере под электронные звуки и классическую музыку; хореографическую лексику составляет сложная смесь движений академического и современного танца, художественной гимнастики и фигурного катания. Тотальный эклектизм спектакля оказался главным препятствием, которое помешало Хименесу значимо и убедительно воплотить свой драматургический замысел. В плане исполнительства следует высказать комплименты всем участникам спектакля. Замечательно в нём выступили Паула Родригез, Иманол Лопез, Фермин Лопез, Даниэль Романс, Мария Бош, Айнхоа Фернандез, Лейер Доминго и Даниэла Родригез. Каждый из них успешно продемонстрировал свою танцевальную и акробатическую технику, а также артистическое мастерство, что по достоинству было оценено публикой.

Виктор ИГНАТОВ
Fomo Stephane Bellocq



«ТАНЦУЯ Я ПРИШЕЛ В ЭТОТ МИР»

«ТАНЦУЯ Я ПРИШЕЛ В ЭТОТ МИР», – ТАК НАЗЫВАЕТСЯ КНИГА ОБ ИЗВЕСТНОМ БАЛЕТМЕЙСТЕРЕ И ПЕДАГОГЕ – НАРОДНОМ АРТИСТЕ РФ МАКСИМЕ СААКОВИЧЕ МАРТИРОСЯНЕ. СРАЗУ ОБРАЩАЕТ НА СЕБЯ ВНИМАНИЕ НЕОБЫЧНАЯ ЕЕ СТРУКТУРА, ПРЕДСТАВЛЕННАЯ В ВИДЕ СПЕКТАКЛЯ, СОСТОЯЩЕГО ИЗ УВЕРТЮРЫ, ТРЕХ ДЕЙСТВИЙ, ВКЛЮЧАЮЩИХ ВОСЕМЬ КАРТИН, ЭПИЛОГА И СПИСКА ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ, В КОТОРЫЙ ВОШЛИ ВСЕ, КТО ПРИНЯЛ УЧАСТИЕ В СОЗДАНИИ КНИГИ. ОНА ОСНОВАНА НА ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЯХ М.С. МАРТИРОСЯНА, ВОСПОМИНАНИЯХ ТЕХ, КТО СОПРИКОСНУЛСЯ С ЕГО ЖИЗНЬЮ И ТВОРЧЕСТВОМ, ОТРЫВКАХ ИЗ СТАТЕЙ И ПУБЛИКАЦИЙ, А ТАКЖЕ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛАХ МГАХ.

Из дневниковых записей, представленных во второй картине книги можно узнать о годах его учебы в Московском хореографическом училище, а затем в ГИТИСе. С огромной благодарностью и любовью М. Мартиросян вспоминает своих педагогов училища – А.М. Руденко и Ю.В. Кондратова. «Мои московские педагоги, кроме основной профессии, дали мне понимание эстетики мировой культуры, русской поэзии и музыки. Будучи напитанным родной армянской национальной культурой, я восторгался культурой русской, ее поэзией и музыкой, отдельными личностями, без которых моя дальнейшая жизнь была бы невозможна. Среди них были и мои педагоги, о которых я еще напишу дифирамбы. Они этого очень и очень достойны!»¹

В ГИТИСе его педагогом стал А.В. Шатин. «Он набирал курс. Это была моя первая встреча с этим высоко интеллигентным, доброжелательным, мудрым человеком. Студентов на курсе оказалось двое: Олег Виноградов из Ленинграда и я из Еревана. Это был первый опыт заочного обучения балетмейстеров»².

В течение 17 лет М. Мартиросян возглавлял Московское академическое хореографическое училище в качестве художественного руководителя (1971–1987).

«Много полезного М.С. Мартиросян привнес в развитие педагогической методики специальных дисциплин хореографического училища. Его выступления на методических совещаниях педагогов Московского академического хореографического училища говорят о его прекрасном знании методики, содержат много полезных мыслей, советов педагогам не только классического, народно-сценического и дуэтного танца, но и педагогам актерского мастерства, музыки, концертмейстерам школы»³.

В книгу вошли воспоминания М. Мартиросяна об А.И. Хачатуряне, педагоге МАХУ А. Прокофьеве, солисте Большого театра А. Ветрове и других.

В последнем – третьем разделе книги представлены воспоминания о Максиме Сааковиче его коллег и учеников, среди которых Ю. Бурлака, А. Лиєпа, К. Уральский, Н. Ананишвили, М. Володина, А. Ханишвили, А. Марикян и многие другие.

В эпилоге книги речь идет о знаковом для творчества М. Мартиросяна балете «Антуни» («Бездомный», 1969 г.), посвященном великому армянскому композитору Комитасу в контексте трагических событий 1915 г. в истории армянского народа. «Балет «Антуни» в творчестве Максима Мартиросяна занимает особое место. Во многом это объясняется тем, что в нем максимально ярко выразилась индивидуальность автора, его творческий стиль и дух»⁴.



Первая премьера этого спектакля состоялась в 1969 г. в Ереванском государственном театре оперы и балета им. А. Спендиаряна. Спустя более полувека «спектакль продолжает жить и напоминать о своих героях и творцах...» В сентябре 2024 г. состоялась премьера восстановленного спектакля, которая прошла с огромным успехом.

«...Он пришел в этот мир танцую и парит в этом танце поныне...»⁵

Татьяна Егорова

¹ М. Мартиросян «Танцую я пришел в этот мир», М., АО «Первая Образцовая типография», 2024, с. 45

² Там же, с. 56

³ Там же, с. 10–11

⁴ Там же, с. 316

⁵ Там же, с. 318



ВСЕ, К ЧЕМУ ПРИКАСАЛСЯ БЕБЕ, СТАНОВИЛОСЬ ЧУДОМ

ДРУЗЬЯ НАХОДИЛИ, ЧТО КРИСТИАН БЕРАР (CHRISTIAN BÉRARD; 1902–1949) – ЖИВОПИСЕЦ, ТЕАТРАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК, КНИЖНЫЙ И МОДНЫЙ ИЛЛЮСТРАТОР – С ЕГО ДЕТСКОЙ, СИЯЮЩЕЙ УЛЫБКОЙ НАПОМИНАЛ РЕБЕНКА. ВОТ И ЗАКРЕПИЛОСЬ ЗА НИМ ПРОЗВИЩЕ ВЕВÉ – МАЛЫШ, РЕБЕНОК, ДАННОЕ ЕМУ ЖАНОМ КОКТО.

Полный, неповоротливый, с сигаретой в зубах и трогательной болонкой в руках, – таким предстает он на фотографиях тридцатых-сороковых годов прошлого века. Но есть и литературный портрет, он принадлежит балерине, автору мемуаров «Девушка в синем», внебрачной дочери Максима Горького Нине Тихоновой.

«Бебе Берар меня слегка скандализировал, но и покорял притворно-наивным взглядом и бородой всех цветов радуги. Говорили, что она была русая, но о нее, как и о болонку, которую он всегда носил под мышкой, он имел обычай вытирать

свои кисти. Оба кудлатые, оба замурзанные, – он и болонка были неотразимы.

Нельзя забыть зрелище, меня однажды сразившее...

В нарядной спальне... на шелковой кровати возлежал Бебе. В то время он отбывал воинскую повинность рядовым солдатом. Грубая серо-голубая форма выглядела на нем неуклюже и неопрятно. Ноги в грязью облепленных сапогах комфортабельно простирались на бледно-розовом атласе, а засаленный берет – на кружевных подушках, рядом с блаженствующей болонкой...

Кристиан Берар – художник необыкновенный. Сценограф, с успехом выступающий и в драматическом, и балетном театре. Первый драматический спектакль он оформил в 1930-м году, приняв участие в постановке пьесы Жана Кокто «Человеческий голос» на сцене Комеди Франсез. Дизайнер костюмов, портретист, – он легко чувствовал себя в гламуре. Нужны деньги? Пусть будут модные журналы. Сотрудничал с такими



Эскиз декораций к балету «Фантастическая симфония». 1936

модельерами, как Эльза Скиапарелли, Нина Риччи, Шанель. По его рисункам мануфактура Cogolin выпустила серию шерстяных ковров, завораживающих своими красочными цветочными узорами. Афиши к спектаклям, книжные иллюстрации, постеры для духов... Везде его элегантная, изящная, чувственная линия.

А легкость ему, наверное, подарил Париж, где он так уютно себя чувствовал. К тому же – рядом друзья. Близкие по эстетическим устремлениям.

Берар оформил бутик своего друга Кристиана Диора, открывшийся в 1947 году. И подарил ему, как восторг и воспоминание о грандиозном успехе стиля Диора «New Look», рисунок с изображением костюма «Bag» на фоне особняка на авеню Монтень.

Другой прославленный кутюрье, Ив Сен-Лоран, восхищаясь театральным творчеством Берара, пишет: «...Декорации и костюмы Кристиана Берара никогда не стареют. Они не реконструкция эпохи, они интерпретация эпохи. Для Берара главное в костюме – душа персонажа. Он обладает необыкновенным чувством линии».

Сейчас театральные художники только реконструируют костюм. Это не так интересно. Надо воссоздать климат эпохи, а затем «одевать» ее, творить для нее костюм, а не копировать старые костюмы».

Вместе с Жаном Кокто, Роланом Пети, Борисом Кохно Кристиан Берар участвовал в создании труппы Балет Елисейских полей. Как художник выступил в фильме Кокто «Красавица и чудовище».

Но есть еще что-то, что поражает, помимо сценографии Берара. Это его портреты. Здесь уже нет легкости, кажется, что писал их не тот, кто игриво иллюстрировал модные журналы, а кто-то другой. Суровость, отрешенность и невероятная пронзительность, с которой написаны эти портреты, захватывают.

В портретной галерее – те, кто дорог – композитор Франсис Пуленк, Кокто, фотографы Сесил Битон, Хорст П. Хорст, сценограф Жак Дюпон. И Борис Кохно, с которым они были вместе около двадцати лет.

Есть у Берара и автопортреты. Один, особенный – «На пляже. Двойной автопортрет» (1933). Где художник изобразил себя в образе бесформенной, неприятной женщины, лежащей на бесконечном пустынном пляже.

Берар окончил академию Рансона, а в 1926 году принял участие в выставке художников, именовавших себя «неоромантиками», или «неогуманистами». В этот круг, помимо Берара, входили братья Евгений и Леонид Берманы, Павел Челищев. В 1927-м году Борис Кохно познакомил Кристиана Берара с Сергеем Дягилевым. Кохно, выступивший автором либретто балета «Кошка», хотел, чтобы Дягилев поручил Берару оформление спектакля, хореографом которого был Джордж Баланчин. Но не случилось, на постановку пригласили других художников. Первая встреча с балетным театром произошла позже, в 1932 году, Кристиан Берар оформил балет Джорджа Баланчина «Котильон» (композитор Эммануэль Шабрие, автор либретто Борис Кохно). В 1933-м Кристиан Берар вновь встретится с Баланчиным как художник – на постановке «Моцартианы» (музыка – Моцарт – Чайковский).

Еще одним хореографом, с которым сотрудничал Берар, стал Леонид Мясин. В 1936 году Берар оформил балет «Фантастическая симфония» на музыку Гектора Берлиоза. «Впечатление от моей хореографии во многом усилили вдохновенные декорации Кристиана Берара. – Пишет Леонид Мясин. – Его то яркие, то приглушенные краски, его романтические костюмы в стиле 1830-х годов подчеркивали мечтательный характер музыки. Для начальной сцены он придумал реалистичную, едва обставленную мебелью студию, для сцены



Афиша к Балету Елисейских полей



Афиша для труппы «Балле рус де Монте Карло»



Афиша для труппы «Русский балет полковника де Базиля»

бала – импозантные декорации в стиле Ренессанс с ярко-красным и синим задником, контрастирующим с одетыми в белое и черное танцорами; для пасторальной сцены – остатки римского акведука, нависавшие над ландшафтом; в финальных эпизодах царил атмосфера мрачного, глухого двора, в отдалении виднелось кладбище с заброшенной церковью».

Взявшись в 1938-м году за постановку «Седьмой симфонии» Людвига Бетховена, Мясин вновь обращается к Берару: «...Здесь должна была присутствовать гармония между хореографией и декорациями, и я снова попросил Берара продумать сценическое решение – он хорошо понимал, насколько важно поддержать симфоническое произведение, такое, как это, богатой фактурой декоративной трактовки музыки. – Вспоминает Леонид Мясин. – Его краски соответствовали характеру симфонии – от темно-синего цвета небес до огненно-красного; перед меняющимися задниками он выстроил фронтоны с колоннами, напоминавшие об остатках благородных классических зданий».

В 1948-м году Кристиан Берар принял участие в постановке еще одного балета Леонида Мясина «Симфония «Часы» на музыку Йозефа Гайдна.

И, наконец, участие Кристиана Берара в постановке балета «Комедианты» (балетмейстер Ролан Пети, композитор Анри Соге, автор либретто Борис Кохно), представленного в 1945-м году на сцене Театра Елисейских полей. Рассказ о труппе бродячих артистов, кочующих из города в город со своим незамысловатым театральным реквизитом и бедными артиста-

ми, превратился в трогательную балетную сказку. Среди тех, кто помог этой сказке случиться – и Кристиан Берар.

Ролан Пети пишет: «Гениальный Бебе Берар, светский художник, модный рисовальщик и, главное, создатель театральных декораций и костюмов безумной красоты и тончайшего вкуса, бросавшего вызов окружающей безвкусице. Да что там говорить: у Бебе даже плохой вкус выглядел стильно. Другого такого не было ни у кого. Это был вкус Бебе, с которым, хочешь не хочешь, приходилось соглашаться. Римские сооружения, мрачные предместья в духе Пазолини и особенно изумительные декорации. Сделанные буквально из ничего, хотя это «ничто» было прекраснее всего на свете. Казалось бы, чего проще – но на самом деле эта простота дорогого стоила. Все, к чему прикасался Бебе, становилось чудом».

Кристиан Берар был человеком театра. «Обладавший, вообще говоря, изысканными манерами, Бебе, поэт тонкой души, шекспировский Ариэль, из-под кисти которого рождались произведения, преисполненные грации и фантазии, законодатель парижской моды художник, подаривший столько чудесных театральных видений...»

Так случилось, что и умер он в театре, перед сценой. Что-то поправил в декорациях, спустился в зал и сказал: «Вот, и всё». Упал и... всё.

Франсис Пуленк посвятил Берару «Stabat Mater», Жан Кокто фильм «Орфей», Борис Кохно написал о нем книгу.

Владимир КОТЫХОВ



Кристиан Берар. «Автопортрет». 1948



Юлия Михайловна Чурко –
доктор искусствоведения, профессор,
лауреат Государственной премии,
заслуженный деятель искусств
Беларуси.

ПАМЯТИ КОЛЛЕГИ И ДРУГА!

Не стало Юлии Михайловны Чурко, и даже простое перечисление её регалий представляется трудным. Награды страны, научные признания, профессиональные звания и премии – оценка её многогранной деятельности. Все виды хореографии – от фольклора до классического современного балета, народный танец, современный балетный танец и не только – были и темами её трудов, и практической деятельностью её жизни.

Книги Юлии Михайловны, её статьи – летопись Белорусского искусства – неоценимый вклад не только в культуру Белоруссии, но и в историю мирового научного багажа. Кафедра хореографии, созданная ею, не только воспитала целую плеяду кадров искусства танца, но провела огромную работу по изучению и фиксации национального фольклора.

Созданные ею творческие портреты выдающихся деятелей белорусского и Российского балета отличает умение передать художественные образы личности. Рецензии на спектакли – образец тонкости вкуса, профессионального анализа и заинтересованной доброжелательности.

Это всё заслужило признание общественности и награды страны. Её имя вписано в историю культуры страны. Казалось бы, охват и широта деятельности велики, но литературный дар артистки балета, хореографа, балетоведа, критика на этом не исчерпывается.

Юлия Чурко – автор книг и иного художественного направления; лирические романы, сложные сюжетные произведения и даже детективы – стали увлечением Юлии Михайловны и вылились в отдельную библиотеку книг Юлии Чурко.

Но это всё о трудах. А в жизни Юлия – обаятельная и удивительно светлая личность. Отзывчивый, позитивно-оптимистичный человек, умевший дружить и всегда готовый помочь людям. Такой её запомнят все, кто знал и кто ей многим обязан в жизни и карьере.

Скорбя, говорим спасибо, что была с нами.

В. И. Уральская

POST SCRIPTUM



ТАНЕЦ – ЭТО?..

Что представляет собой танец как основа всех видов хореографии? Прежде всего по своей природе это язык – язык общения. «Спляшите... – встречаясь, предлагали племена, – и мы поймём, с чем вы пришли, и кто вы».

В танце передавались накопленный опыт, знания. В танце репетировали успех охоты или демонстрировались посевные работы (о чём писал Плеханов в статье «Пляска») и т.п. На средневековых балах танец позволял встречаться молодым людям. В первых сценических решениях танец всегда имел характеричность – т.е. мог передать характеры действующего лица. Отсюда понятие «Dance character» (танец в характере образа).

Балетный театр с самого начала имел фабулу, как основу театрализации действия. Это всё создало традиции использования природы танца как языка общения.

Народные танцы сохранялись не только в традиционной лексике и рисунках, но и в генетическом коде народа. Это отличает один образ танца от другого. Многообразие танцевальных языков позволяет в разное время появиться новым направлениям, жанрам и видам хореографического сценического искусства – с одной стороны, с другой – вносить своеобразие стиля в утвердившемся мире хореографии (балет).

Удивительно, что подчас современники не всегда принимают новые течения более молодых поколений. Оно борется со «старым» пока не утверждается в своих правах.

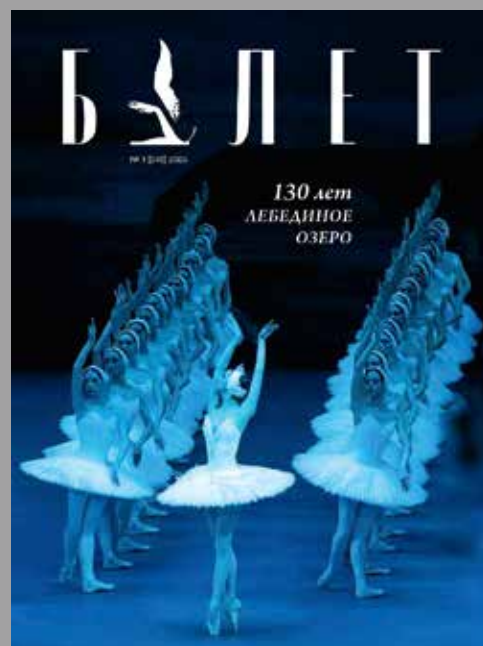
Зрители понимают условный язык танца часто первыми, опережая профессионалов в оценке художественного достоинства и в удовольствии от общения.

Итак, танец – это символически условный язык движений и жестов, позволяющий передавать смыслы, чувства и информацию во времени и пространстве. Это его природа – как языка, рождающего эмоциональные чувства и несущего в себе животворящее начало.

*Главный редактор журнала «Балет»
Валерия УРАЛЬСКАЯ*

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»

ИНФОРМАЦИЯ ОБО ВСЕХ ВАЖНЫХ СОБЫТИЯХ В ХОРЕОГРАФИИ



ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ ЖУРНАЛА

Полный архив журнала с 1981 года доступен в электронном виде на сайте balletmagazine.ru

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



ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС АРТИСТОВ БАЛЕТА
И ХОРЕОГРАФОВ



19-26 апреля

6+

2025

Йошкар-Ола

МАРИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ
ЭРИКА САПАЕВА

НОМИНАЦИЯ
**КЛАССИЧЕСКИЙ
ТАНЕЦ**

balletcontest.ru

