



май—июнь
№3 (210) 2018

БАЛЕТ BALLET

Душа танца - 2017.

Награды вручены

Год Мариуса Петипа

1818 - 1910



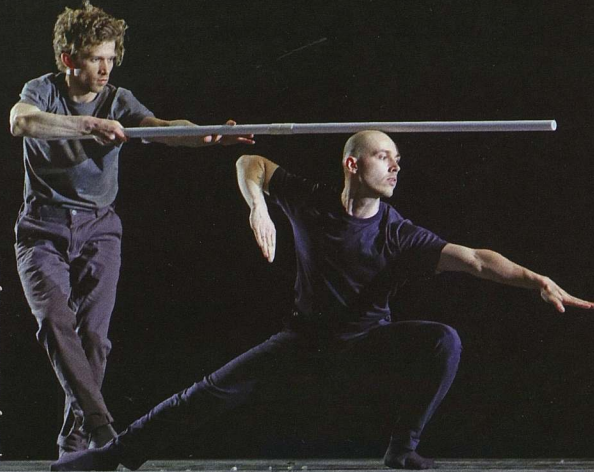
Душа танца



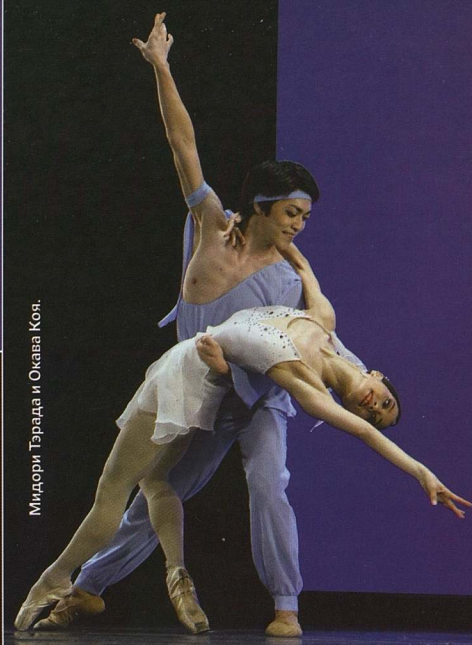
Анастасия Сорокина и Кирилл Кочубей.



Юрий Чулков и Павел Глухов.



Мидори Тарада и Окава Коэ.



БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ



Екатерина Булгутова и Юрий Кудрявцев.



Мария Абашова и Игорь Субботин.



Мария Стец и Антон Пестехин.



Эрика Микиртичева и Денис Дмитриев.



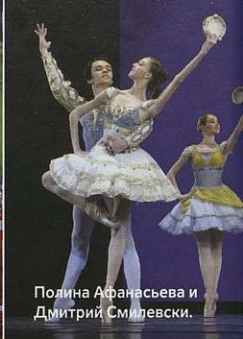
Любовь Кузьмина, Евгения Гончарова, Екатерина Лазарева, Александра Лезина и Геннадий Яким.



Валерия Уральская.



Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева.



Полина Афанасьева и Дмитрий Смилевски.



Екатерина Крысанова.



Московская государственная академия хореографии.



Геннадий Ярин.

БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ



Анастасия Соболева и Виктор Лебедев.



Виктория Терёшкина и Кимин Ким.



Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева.



Салют в честь лауреатов.



Анастасия Сташкевич и Вячеслав Лонатин.



Кристина Андреева и Нурлан Канетов.



Марина Фадеева и Владимир Морозов.



Елена Соломыанко и Иннокентий Юлдашев.



Мария Абашова.



Эрика Микритцева.



Михаил Мессерфер.



Мария Степанова.

ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ



Алёна Ковалёва.



Геннадий Янин.



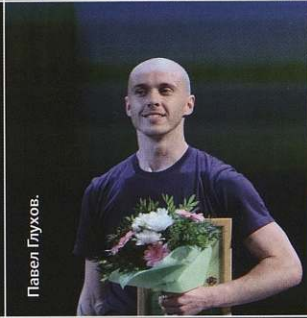
Юрий Фатеев.



Александр Полубенцев.



Олег Рачковский.



Павел Глухов.



Татьяна Гальцева.



Виктория Терешкина.



Окева Кош.



Екатерина Булгутова.



Мария Грбанова.



Анастасия Сорокина.

БЛАГОДАРИМ СПОНСОРОВ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
май-июнь
№3 (210) 2018
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ BALLET

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Ю.П.БУРЛАКА
В.В.ВАНСЛОВ
В.Г.КИКТА

В.Л.КОТЫХОВ (заместитель главного редактора)
М.К.ЛЕОНОВА
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ
Г.М.АПАНАЕВА
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
С.Ю.ЗАХАРОВА
А.В.ЗИНОВ
К.А.ИВАНОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ
А.М.ЛИЕПА
А.Г.МИРОШНИЧЕНКО
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
К.С.УРАЛЬСКИЙ
С.Ю.ФИЛИН
Н.М.ЦИСКАРИДZE
Е.А.ЩЕРБАКОВА
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

ДАЙВОР ГЕСТ (Англия)

ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ (Белоруссия)
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)

Советники

по экономическим вопросам:

Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
М.Ф.КУКЛИНА
А.В.МАЛЫШЕВ
В.Г.УРИН
С.А.УСАНОВ

Адрес редакции:

105066, Москва,

Старая Басманная улица,
дом 18, строение 1

тел.: (495) 688-24-01, (495) 688-40-47
телефон/факс: (495) 684-33-51
e-mail: mail@russianballet.ru
http://www.russianballet.ru

«ДУША ТАНЦА» – 2017

Фоторепортаж Михаила Воротникова,
Игоря Захаркина, Владимира Луповского

ГОД МАРИУСА ПЕТИПА

- 6** С.Лифарь. Всегда с нами
7 Б.Нижинская. Петипа победил
Из книги «Мариус Петипа.
Материалы. Воспоминания.
Статьи».



ПРЕМЬЕРЫ

- 10** В.Уральская.
Вне времени и пространства
12 Е.Таранда
Призрачная эпоха
романтизма. Красиво.
Страшно. Смешно



12



- 16** А.Максов.
Преклоняя колени перед гениями

- 18 А.Зуева**
Космические граффити Кирилла Симонова: футуристический балет «Аэлита» на сцене театра Н. Сац



ИНТЕРВЬЮ

- 22 В.Уральская.**
DanceInverton: вчера, сегодня, завтра (интервью с художественным руководителем, продюсером Международного фестиваля DanceInverton Ириной ЧЕРНОМУРОВОЙ)

- 32 ПАНОРАМА**
Н.Кремень.
Лондонское просветление Сергея Полунина

- 32 В.Игнатов.**
Юбилей Лозаннской труппы: «Волшебная флейта» Бежара-Моцарта



- 36 В.Игнатов.**
Фантазия и юмор в смешении жанров

- 40 ПАМЯТЬ**
В.Котыхов.
Комета по имени Нуреев



- ПРОЕКТЫ**
42 Е.Добров.
Третья «Точка» многоотчие не заканчивает

- 46 SUMMARY**

- POST SCRIPTUM**
48 В.Уральская. Нужен ли эксперимент...



Над номером работали:

В.Л. КОТЫХОВ
(Ответственный за выпуск)

Е.В. ЗИНОВЬЕВА
(Художественное оформление и предпочтатная подготовка)

Э.И. ВАСИЛЬЕВА
(Технический редактор)

М.Ю. ОРЕХОВА
(корректор)

Редакция:
О.ГАЛЕКСА
Е.В.ДОБРОВ
Д.А.НАБАТОВ (заместитель
главного редактора)
Н.Н.ЧИСТОВА

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ.
Регистрационное свидетельство ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2018

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.

Учредители

АНО «Редакция журнала «Балет»,
Министерство культуры
Российской Федерации,
Департамент культуры
города Москвы

Любое воспроизведение оригиналов или их фрагментов на любом языке возможно только с письменного разрешения АНО «Балет».

Выпуск издания осуществляется при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Департамента культуры города Москвы, Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.

Отпечатано в типографии:

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

Номер заказа 01550-18.
Тираж 2500 экз.

Мнение редакции не обязательно совпадает с мнением авторов.
Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере.

На первой странице обложки:



«Вызов»
(Компания
Джессика Ланг
Дэнс, США).

Photo by
Sharen Bradford

ГОД МАРИУСА ПЕТИПА (1818–1910)



Серг ЛИФАРЬ

ВСЕГДА С НАМИ

Как странно сложилась судьба этого человека. В 1847 году он прибывает в Россию, но пройдет 22 года, прежде чем он станет безраздельным повелителем, диктатором балета в России. Точнее, просто балета, ибо в то время вся жизнь танца сосредоточивается в Петербурге, великолепии спектаклей которого надолго затмевает балеты Парижа.

Начиная с 1869 года всё в балете зависит уже от одного Петипа. Удивительней всего, что по мере того как Петипа склоняется к закату своих дней, его творческие силы все прибывают и прибывают, и он открывает в себе новые живые источники, новые танцевальные сокровища, не останавливается на раз достигнутом, а продолжает искать новое и находить. Лучшие балеты Петипа создавал, когда приближался к семидесяти-восьмидесяти и даже девяноста годам своей долгой жизни.

В «Спящей красавице», в «Лебедином озере» и в «Раймонде» происходит подлинное слияние музыки и танца. Эти балеты становятся истинными, великими и бессмертными его шедеврами, равно как и «Жизель», ибо «Жизель», эта вершина всей хореографии, обязана тем, что она дошла до нас, Мариусу Петипа. Та версия, которую мы знаем, версия 1884 года, принадлежащая Петипа, достаточно близкая к подлиннику, если судить по романтическим гравюрам и по описаниям современника.

Вклад Петипа в хореографическое искусство невозможно переоценить. Достаточно сказать, что весь академический балет

вплоть до XX века в той или иной мере несет на себе отпечаток творческого гения Петипа. Это объясняет, почему он кажется нам то одним из величайших творцов, то неким резюме всех своих предшественников.

Тальони, Эльслер, Гризи, Черрито, Цукки, Леняни, Брианца, Дюпор, Чекетти и другие – все внесли свою лепту в развитие академического танца в России времен Петипа, хотя и не были его учениками. Их опыт вобрал в себя «язык Петипа». Он талантливо использовал эволюцию балетной техники и мастерски применил ее, особенно в своих последних балетах. Это ему было тем легче сделать, что он знал «Сильфиду» Тальони, «Жизель» Коралли – Перро, «Коппелию» Сен-Леона, еще раньше – «Эсмеральду» Перро и многие другие, приведшие Петипа к его «Спящей красавице». Она – итог. Итог опыта мастеров XIX века. На своем посту руководителя русского балета Петипа подписал Ветхий завет балетного театра всего XIX столетия, ставший Новым заветом в начале XX века в «Русских сезонах» Дягилева, в балетах, созданных и исполненных Фокиным, Павловой, Карсавиной, Спесивцевой и Нижинским.

Из множества поставленных Петипа балетов история отобрала сравнительно небольшое число. Но эти шедевры сияют, словно некие маяки, и будут всегда служить нам примером.

Примером, однако, лишь духу которого мы будем следовать, отказываясь от рабского подражания. Ибо история танца живет

обновлением, в ней всё непрерывно начинается сначала, и всякий хореограф обязан непрестанно «умерщвлять» себя, дабы воскреснуть с новой силой, так что каждая наша работа являет собою некое «новорождение». Балеты Петипа никогда не умрут из-за неподражаемой красоты, которой они пленяют зрителя. Но не только это имеет для нас непреходящую ценность. Творческий дух Петипа, его принципы, его учение будут вечно жить, пока жив будет танец, ибо они единственно возможны, ибо в них содержится, по существу, всё учение академического танца в том виде, в каком мы его применяем и в каком будем применять его те, кто придет после нас.

В самом деле, наиболее существенное в преподанном нам Петипа – это культ танца, рассматриваемого как основное начало балета, как альфа и омега хореографического действия. Никаких подмен, никаких подтасовок, никакого обмана других или себя, но непрестанное возвеличение танца – танца подлинного и профессионального. Ибо одновременно с открытиями чисто пластического характера (а у Петипа их большое количество) он значительно обогатил репертуар выразительных средств и технику академического танца.

Этот культ танца влечет за собой культ всевозможных равновесий и синтезов – полную гармонию между академическим и фольклорным танцем, между элевацией и *terre a terre*, между танцем солистов и кордебалета, между танцем женским и мужским (он обязан своим возрождением Петипа при участии Чекетти), между музыкой и танцем, между драмой и танцем и т.д.

Все творчество Петипа, глубоко связанное с прошлым, смело глядит вперед – нет для творца более прекрасной оценки, и удачи его, которым мы рукоплещем, которым долго еще будут рукоплескать, служат тому живым подтверждением.

Сразу ли это стало очевидным? Как это случилось со многими великими людьми, Петипа печально окончил свой век: истинное признание нередко приходит лишь с грядущими поколениями. Так и Петипа. Наше время отдает ему должное. Мы чтим память одного из прекраснейших и благороднейших деятелей танца, нашего предшественника, которому все мы безмерно обязаны. Вошедший в Пантеон Танца, Петипа всегда с нами в наших исканиях, в наших удачах и победах, возвеличивающих и прославляющих творческого гения и пророка танца.



Бронислава НИЖИНСКАЯ

ПЕТИПА ПОБЕДИЛ

Десятилетней девочкой я имела счастье участвовать в репетиции последнего балета Петипа «Волшебное зеркало». Среди других воспитанниц я была занята в цветах «Бессмертники». Мы стояли в линии параллельно предполагаемым кулисам, впереди нас находился Александр Викторович Ширяев. Самая маленькая по росту, я стояла первой. Помню, как Петипа встал со стула и уже старческой походкой подошел ко мне. У меня замерло сердце от страха. Он показал па для нас всех и сказал: «*Repetez vous!*» («Повторите!»). Па были нетрудные, знакомые по школьным урокам. Я сразу поняла их и повторила вместе с Ширяевым. Мариус Иванович положил мне руку на голову и сказал: «*Vien*» («Хорошо»). Я до сих пор помню эти па и горжусь своим маленьким участием в его последней постановке.

Ребенком я участвовала и в других балетах Петипа. В «Спящей красавице» – в свите Феи Сирени: шесть маленьких девочек несли за Феей ее длинный трен, в то время как Фея ходила по сцене и мимировала. Изображала муравья в «Капризах бабочки». Мелкими шажками на полупальцах, припадая с ноги на ногу, мы бегали друг за другом; в руках у нас были цилиндрические белые подушки – муравьиные яйца. Танцевала я и в лебедином акте: девочки дополняли кордебалет лебедей. В «Дочери фараона» мы были заняты в ручейках в акте «На дне Нила». Здесь было два соло: Гвадалквивира – испанское, Невы – русское. Удивляло, как эти реки попали на дно Нила. Публика же, очевидно, не думала о географии и много им аплодировала. Не нравилось мне, что в этом балете участвует обезьяна, которую изображал вос-

питанник Театрального училища: он хорошо веселил публику своими кривляниями и смешным танцем. Так постепенно, еще в годы ученичества, накапливалась критика некоторых элементов хореографии Петипа.

Разобраться в том, что шло от него хорошего и что плохого сделали его преемники, мы не могли. Между тем эпоха Петипа постепенно уходила в прошлое, и хотя его творчество благотворно сказало на нас, оценить его значение мы смогли гораздо позже. Наоборот, в нас тогда нарастала критика балета Мариинского театра как театра Петипа. Нам казалась нелепой мимика в его спектаклях. Нелепой считали мы виртуозность классического танца, доведенного до акробатизма и не отвечающего действо балета. Нелепостью были всюду одинаковые тюники танцовщиц. Словом, нас возмущала нелепость географическая, этнографическая, просто смысловая. Тогда мы, конечно, не могли понять, как могут рядом жить в последнем акте «Пахиты» замечательное классическое grand pas, исполненное танцовщицами в коротких пачках, и прелестная характерная мазурка, поставленная Петипа для учеников школы.

Особенно остро я пережила разочарование в балете Мариинского театра после выступлений в «Русских сезонах» за границей. Тогда-то мне бросились в глаза все эти несообразности, нелепости. В 1911 году на спектакле «Раймонды» я именно почувствовала, что балет Императорских театров стал мне чуждым. И сердце мое охладело к дому моего детства и юности: мне показалось, что в «Русских сезонах» я живу словно на другой планете.

Тем более что со времени ухода Петипа у нас не было творческого руководства в балете. Н. Сергеев, который репетировал балеты Петипа, всё свое внимание отдавал тому, чтобы добиться только нерушимых линий танца. Кордебалет старался – танцевал во всю силу, не отражая никаких нюансов музыки, только под щелканье пальцев Сергеева, отбивавшего такты. Случалось, что у танцовщицы в ее соло танцевальная фраза не совпадала с музыкальной, – он этого не замечал. Отсутствие художественной программы у руководства петербургским балетом привело его к кризису, а нас – к осуждению его.

Постепенно, однако, мои влечения стали изменяться: под влиянием работы над балетами Петипа прежде всего. Поэтому хочу рассказать о своем участии в первой за границей постановке «Спящей красавицы» Петипа труппой С.П. Дягилева в 1921 году в Лондоне.

Намерение Дягилева осуществить «Спящую красавицу» воспринималось как отступление от его новаторского пути. Я не понимала столь неожиданного пылого увлечения Дягилева балетом Петипа, который он до того отрицал.

Сейчас я против переделок балетов Петипа. Тогда же я, напротив, не принимала их в том виде, в каком они вышли из его рук. Фактура спектаклей Петипа не близка мне: я и сейчас считаю, что в балете всё должно быть выражено только хореографически, а Петипа перегружал постановки нетанцевальными элементами. И в то же время его танцы, заключенные в рамку всяких ненужностей, горят genialностью.

К моему приезду в Лондон «Спящая красавица» была уже срепетирована по записям Сергеева. Но Дягилеву и Баксту представлялось, что в таком виде показать «Спящую красавицу» лондонской публике невозможно. И вот под их руководством и при участии Стравинского (который заново оркестровал некоторые части музыки и наблюдал за купюрами в длиннотах партитуры) я участвовала в обновлении спектакля.

Мимика в его спектаклях казалась и мне и Дягилеву абсурдной. Поэтому пантомимные сцены в «Спящей красавице»

были сочинены иначе. По-другому поставила я и массовые эпизоды при появлении Феи Карабос. В сцене Авроры с веретеном, в сцене сна и пробуждения (они еще в моей молодости подвергались критике) артисты, статисты смешивались в одну массу, каждый в отдельности создавал свою мимическую роль; даже мы, воспитанники Театрального училища, были свободны мимировать каждая на свой вкус и умение. Такие мизансцены я старалась подчинить музыке. Исключалась своевольная пантомима отдельных артистов – все было подчинено групповому хореографическому выражению, отражающему действие на сцене. Вспоминая, как Мария Мариусовна Петипа в роли Феи Сирени «шагала» по сцене в туфлях на каблучках, я подумала, что если бы Петипа поручил эту роль не ей, а другой танцовщице, то наверняка сочинил бы танцевальную партию. Поэтому я сделала Фею Сирени для лондонского спектакля танцевальной и сама исполняла ее в очередь с Лидией Лопуховой. В этом же балете я танцевала Фею Виолант: на тему Петипа, то есть на его па, я создала свою вариацию, развив в ней большую виртуозность – технику рук и корпуса.

Все танцы Петипа были сохранены, кроме коды в заключительном pas de deux, музыка которой слышалась мне как русская пляска. Стравинский заново оркестровал ее, а я поставила на нее в дивертисменте трепак «Три Ивана». Осуществить движущуюся панораму третьего акта не удалось – в театре не оказалось нужных машин. Вся сценическая часть – декорации, костюмы – была обставлена с большой роскошью. Казалось, Дягилев хотел превзойти постановку петербургского театра и поразить Лондон шедевром, созданным в России.

Участвовали в спектакле балерины Мариинского театра В. Трефилова, О. Спесивцева, Л. Егорова, первые танцовщицы П. Владимиров и А. Вильзак, а также Ф. Дубровская, Л. Шоллар, Л. Лопухова. Все они в прошлом танцевали в «Спящей красавице». Первая Аврора – Карлотта Брианца – исполняла теперь роль Феи Карабос.

В дальнейшем мне пришлось много раз возобновлять и репетировать балеты Петипа – в дягилевской труппе, в театре Колонн в Буэнос-Айресе, в труппах Куэваса, Марковой и Долина и др. Тогда-то я прониклась глубоким уважением к Петипа, к его genialной хореографии.

Все хореографы «Русского балета» Дягилева – М. Фокин, В. Нижинский, Б. Нижинская, Джордж Баланчин, исключая Леонида Мясина, были воспитанниками Петербургского театрального училища. Все мы выросли в атмосфере балетов Петипа, участвуя в них.

Мы постоянно слышали от наших педагогов, что каждое па, созданное в балете Петипа, должно войти в нашу школу. Эта забота Петипа о школе классического танца, эта сама по себе genialная идея Петипа даже больше, чем его балеты, оставила след в моем творчестве, увлекла меня и легла в основу моей педагогической и хореографической деятельности. Я понимала, что школа Петипа должна не только хранить прошлое, но и непрестанно развиваться дальше.

Петипа видел балет как самостоятельный театр, который имеет свою художественную правду, не подчиняясь никаким чужим законам, кроме закона хореографического творчества. Балеты Петипа надо сохранять неприкосновенными как музейную драгоценность. Они не нуждаются ни в каких исправлениях.

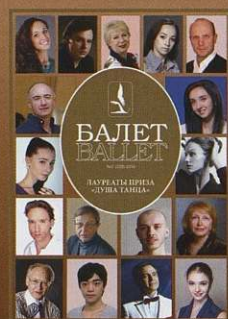
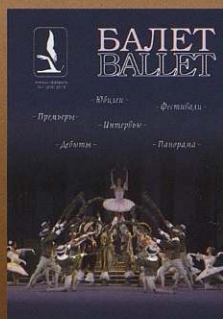
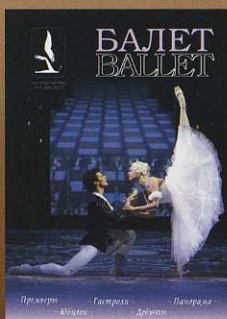
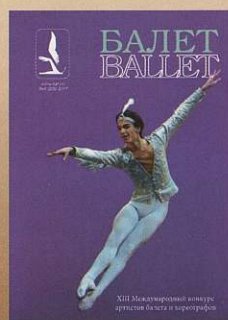
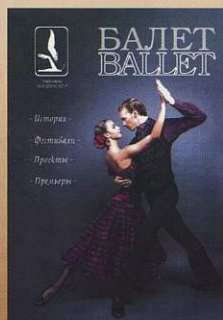
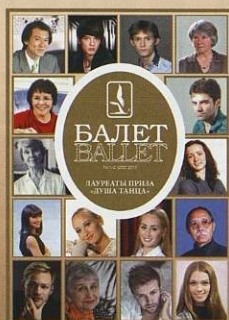
Из книги «Мариус Петипа.
Материалы. Воспоминания. Статьи».
Издательство «Искусство».
Ленинградское отделение. 1971

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Внимание читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2018 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2018 год»

«Пресса России» (зелёного цвета) на наши издания «Балет»: на полугодие – 70947, на 1 год – 43713;

А также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 105066, Старая Басманная улица, дом 18, строение 1
(станции метро Курская или Красные ворота)

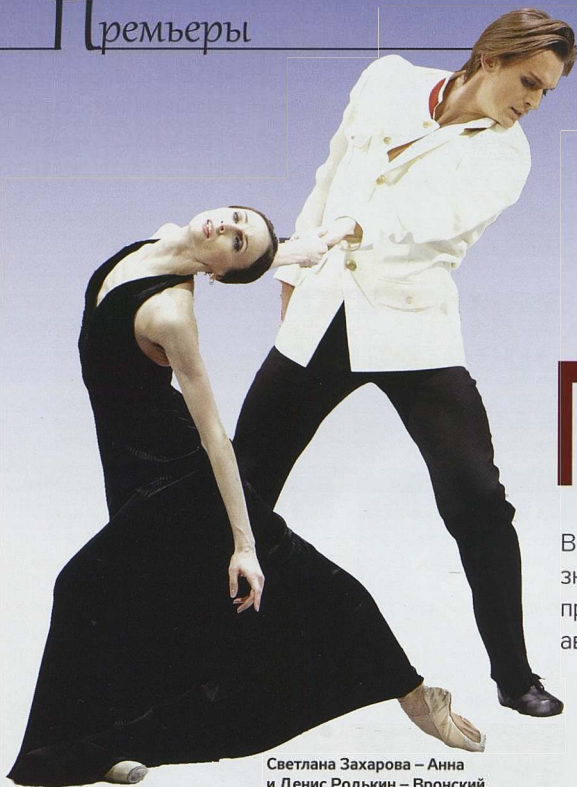
Телефоны: (495)688-24-01, 688-40-47, тел./факс: (495) 684-33-51, e-mail: mail@russianballet.ru

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-95-22, e-mail: public@akc.ru

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 681-57-15

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru



Светлана Захарова – Анна
и Денис Родькин – Вронский.
Фото Дамира ЮСУПОВА
(Большой театр России)

ВНЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

В мировом культурном багаже есть образы, знакомые всем и живущие вне времени и пространства. Более того, оторвавшиеся от авторов, их сочинивших.

Таков Дон Кихот, созданный Сервантесом, такова Кармен, Жизель, Спартак, список можно продолжить. Русская литература в лице Льва Толстого подарила миру Анну Каренину.

И у каждого из нас Анна «своя», как и индивидуальное восприятие образа Кармен или Дон Кихота.

Становясь образами-символами, они волнуют творческое воображение художников, композиторов, хореографов. Это возможно еще и потому, что давшие мировую известность своим героям их авторы опирались на живущие в их странах легенды, рассказы, типологические портреты, несущие ценностные в нравственном этикетке черты и поступки. Став, таким образом, с одной стороны, собирательными, с другой – талантом автора возвышенными, они начинают свою жизнь в творческой интерпретации художественной действительности поколений.

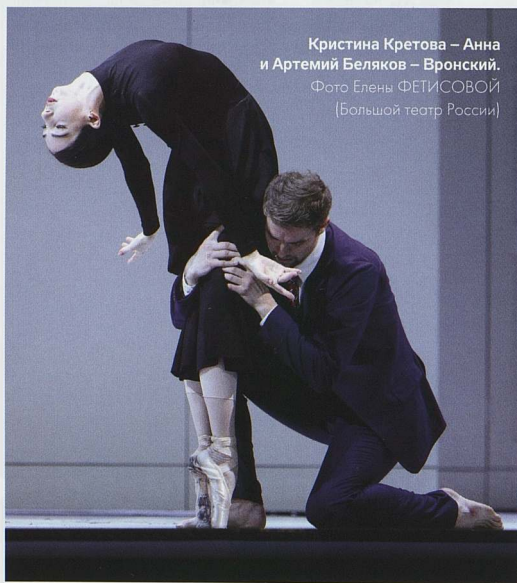
Мы заговорили об этом в связи с прошедшей недавно премьерой на сцене Большого театра России балета «Анна Каренина» легендарного хореографа Джона Ноймайера.

Его «Анна Каренина» – это именно его лично воспринимаемая и воспроизведенная языком балета Анна и мир, ее окружающий.

Особенность великого дара Джона Ноймайера вовлекать в атмосферу погружения его спектаклей зрителя в зале театра. Магия его личности-творца, художника-сценографа и хореографа-режиссера, настолько сильна, что включаясь, начинаешь жить вместе с ним и его героями, действующими здесь и сейчас.

И эту радость творческого соучастия благодарный зритель награждает тишиной в зале и бурной овацией по завершению действия – и это верный признак того, что спектакль состоялся.

На этом можно было бы закончить написание этой статьи, если бы задачей рецензента была только оценка события, а анализ художественной значимости, целостности произведения не входил.



Кристина Кретьова – Анна
и Артемий Беляков – Вронский.
Фото Елены ФЕТИСОВОЙ
(Большой театр России)

Подобный же анализ требует отойти от первого эмоционального восприятия к профессиональному и отнюдь непредвзятому, серьезному разговору о балете «Анна Каренина» на сцене Большого театра, где авторами выступают Джон Ноймайер (сценарист, сценограф, художник по костюмам, по свету и, главное, поскольку речь идет о балете, хореограф), музыкальный руководитель постановки Антон Гришанин, ведущие солисты и труппа театра.

Действие начинается со сцены митинга – бурной агитации выборов Каренина. Портреты, репортеры, «речи» – вполне современная политическая «тусовка».

Красивая, умеющая себя вести достойно жена рядом с выдающимся мужем.

Отношения же с мужем в домашней обстановке до примитивности традиционны: невнимание, чтение газеты, погружение в личные успехи, усталость... Отрада – веселая игра с сыном – детская непосредственность ее образа.

Представление зрителю «графа» Вронского происходит в атмосфере модного спортивного тренинга-игры в лакросс.

Время этих сцен, их адресность и страна близки к нашему непосредственному существованию. Хореография скорее изобразительная, близкая к бытовой пластической пантомиме.

Постепенно вводятся и другие действующие лица, живущие в толстовском первоисточнике. Будет раскрыта измена Стивы, брата Анны, его жене Долли, судьба Кити, обрученной с Вронским, а после сцены переживаний разделившей судьбу с землевладельцем Левиним, и еще ряд деталей.

Встреча же Анны с Вронским непосредственно связана с ее посещением родственников в Москве, где взгляды героев сошлись, и роман начинает свое развитие.

Далее повторность встреч, состязание по лакроссу...

И когда измена становится явю – отказано в общении с сыном.

Счастливый роман развивается в Италии (место, куда сегодня направляются на отдых состоятельные господа).

Но сын... его маленький поезд-игрушка перед глазами матери.

И вот, наконец, то самое общество, которое, по Толстому, не приемлет поступок героев (но, увы, не в наше время).

Эти два обстоятельства и остывающая страсть ведут к тупику.

Но не у других пар (по Толстому): возвращается в свою семью Долли, к радости детей простив измены мужу. Потерю любимого пережила в санатории (сумасшедшем доме) Кити, где ее посетил и морально спас Левин: и вот уже косят луг косари (а ля рюс) и на смешном тракторе едет сама Кити...

Тупик же в отношениях главных героев углубляется: женщина и выпивка от тоски – страшная картина времени. И исход – самоубийство. И одиночество тех, кто переживает потерю: сын и брат. Не много...

Но много для одного спектакля, где главная линия Анна – Каренин – Вронский – классический треугольник. Но треугольник, по Толстому, возможный только на русской почве и только в определенном обществе и только в его время.

И он растворяется в бытовом пересказе о многих и избыточности вневременных деталей.

Артём Калистратов (сын Серёжа),
Ольга Смирнова (Анна), Андрей Меркурьев (Каренин).

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ

(Большой театр России)



Кристина Кретова – Анна
и Александр Волчков – Каренин.

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ (Большой театр России)

Персонажи балета заимствованы из романа Льва Толстого, ситуации пересказаны (показаны), но они не толстовские герои, а скорее действующие лица ноймайеровского балета, у них другой менталитет, другой дух и секрет «тонкости различения» в атмосфере другого времени и другого мира.

Поэтическая красота сценографии и бесконечная смена двигающихся платформ динамически вступает в конфликт с восприятием собственно хореографии.

Соотношение трех музыкальных начал – П. Чайковского, А. Шнитке и К. Стивенса, каждого до генальности яркого, не сливаются в единую музыкальную драматургию.



Ольга Смирнова – Анна и Артём Овчаренко – Вронский.

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ (Большой театр России)

Для артистов же встреча с вдохновенным Мастером – подарок, и увлеченная отдача помогает и уже состоявшимся, и только заявившим о себе более молодым.

В первом составе графически выверенный, красивый облик Анны создает Светлана Захарова, пластически гармонирует с ней создатель образа Вронского молодой звезда Денис Родькин. В роли Долли женственно-трогательная Анастасия Сташкевич. Вызвавшая аплодисменты в сцене «нервного метанья» Дарья Хохлова – Кити, тонко передавшая драматизм роли. Опытный, уверенный в себе Михаил Лобухин получил на своем творческом пути еще одну успешную роль Стивы Облонского. Каренина в современном облике воссоздал Семен Чудин. Аристократа, увлеченного землей Левина, – Денис Савин.

Сцена насыщена действующими лицами, они и из романа и нет.

Образы вне времени и пространства, рожденные восприятием Джона Ноймайера, любящего Россию и очень желающего ее понять.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

«Минус 16» (хореография Охада Нахарина).



Призрачная эпоха романтизма

КРАСИВО.

СТРАШНО.

СМЕШНО

Репертуар Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко всегда славился постоянством в сохранении наследия своих хореографов – им есть чем гордиться. Это балеты Владимира Бурмейстера, с неизменным успехом собирающие аншлаги, воспитавшие не одно поколение артистов балета.

Это и Дмитрий Брянцев со своим самобытным стилем. Девятнадцать лет творческой деятельности балетмейстера выявили его диапазон как постановщика – от трагедии до комедии, от восстановления старинной классики до использования современной пластики, что и сейчас созвучно репертуару театра, взявшего курс на экспериментальные постановки, отвечающие последним веяниям театральных жанров и стилей. Для новой программы был взят брянцевский самый утонченный балет «Призрачный бал», в котором ярко прозвучал мастер сцены, образец элегантно-мужского танца Георги Смилевски. Его партнерша Ксения Шевцова находилась несколько в тени артиста, несмотря на чистоту исполнения и самую лучшую партнерскую подачу Смилевски, что делало дуэт в большей степени историей о кавалере. Дуэт в розовых тонах был наполнен особой нежностью Валерии Мухановой и Дмитрия Соболевского, но требует подробной индивидуальной работы в подаче и представлении друг друга. Ученики Вадима Сергеевича Тедева, под руководством которого Денис Дмитриев и Сергей Мануйлов со-

здавали свои главные партии, приятно прогрессируют, но то ли света было мало на сцене, то ли генеральные прогоны утомили артистов, поэтичности образов, к сожалению, не наблюдалось, несмотря на партнерство ведущих балерин Эрики Микиртичевой и Натальи Сомовой.

Откровением вечера стал дуэт в фиолетовом свете, который выявил большую красивую перспективу сценической пары Оксаны Кардаш и Ивана Михалёва. Артист расцвел и возмужал, его техника, линии, подробная работа над академичностью исполнения и природная харизма достигли высокого уровня, что говорит о зрелости танцовщика, готового к постоянным большим спектаклям. Оксана Кардаш с выступления в «Сюите в белом» обратила на себя внимание множества поклонников балета и ценителей красивых и умных балерин. Видна ювелирная работа, умение передать состояние в таком гравюрном балете, не имеющем конкретного текста. Иван пылко признавался в своих чувствах через позы и стремительный круг жете, Оксана ему кротко и нежно отвечала арабесками, наклонами головы и взмахами рук в удивительно тонких полтонах.

Общее впечатление от балета – это «боевая» готовность состава труппы от мала до велика к полноценным драматическим и классическим балетам, слава которых всегда составляла афишу театра, тем тревожнее становится за сохранение этого совершенства – не станет ли оно призрачным воспоминанием?

Валерия Муханова и Дмитрий Соболевский. «Призрачный бал» (хореография Дмитрия Брянцева).



Остров надежды

В 2012 году на Галапагосских островах случилась трагедия, здесь в возрасте около 100 лет скончался самец галапагосской черепахи, считавшийся последним и единственным представителем подвида абингдонская слоновая черепаха. Сто лет Джордж скитался по острову в поисках счастья, но... Примерно так звучит история балета, созданного Марко Гёке, и тем неожиданней стал результат работы, превзошедший грустный сюжет. Множество жестов: мельчайшая техника рук, ног и головы, частота движений на каждую ноту камерной симфонии Шостаковича превышала все мыслимые темпы и ритмы, пугающие дыхание, шипение и стоны танцовщиков, внезапное появление и «растворение» в темноте. Если отвлечься от предложенных обстоятельств, то происходящее на сцене ближе всего иллюстрировало жизнь одинокого существа из потустороннего мира, что никогда не выходит на свет, на растерзание к которому попадают жертвы. Пугающая темнота, стоны, звуки больше всего походили на историю одинокого вампира. Тем не менее существуют данные о еще нескольких представителях вида, что, по словам автора балета, символизирует относительность одиночества: у всех есть где-то собратья по духу и взглядам – надежда есть. Коллективная сцена в костюмах и позы, под светящим сверху прожектором, более всего напоминали формы гробов, а наводящие ужас, разлетающиеся в разные стороны

кисти рук рождали образы сотен летучих мышей. Музыкальной публике резало ухо прочтение уже известной по балету «Укрощение строптивой» камерной симфонии Дмитрия Шостаковича и многие проводили аналогию со стилистикой хореографии балета «Клетка». Но это больше вопрос к репертуарной политике двух главных балетных театров столицы, которые стали друг друга отражать с забавной педантичностью, хватаясь за восстановление и перенесение на сцену похожих по стилю и оформлению неоклассических образцов мировой хореографии в одну и ту же единицу времени.

Исполнение Натальи Сомовой в балете стоит отметить как одну из редко используемых граней балерины, привычной глазу публики в классической хореографии. И несмотря на массовое использование юного состава артистов театра, народных также поставили «в ружье». Георги Смилевски опять обращает все взоры на себя, и это есть не только профессиональный интерес, но и чисто эстетическое оправдание. Вероятность разнообразного по содержанию бенефиса в будущем увеличивается с каждым его выходом на сцену. Евгений Поклитарь исполняет хореографию так, будто это он её придумал, так органично лег весьма замысловатый речитатив из движений на танцовщика. Балет может увести за собой зрителя, напугать и заставить бегать мурашки по телу. А что еще нужно для современной постановки?

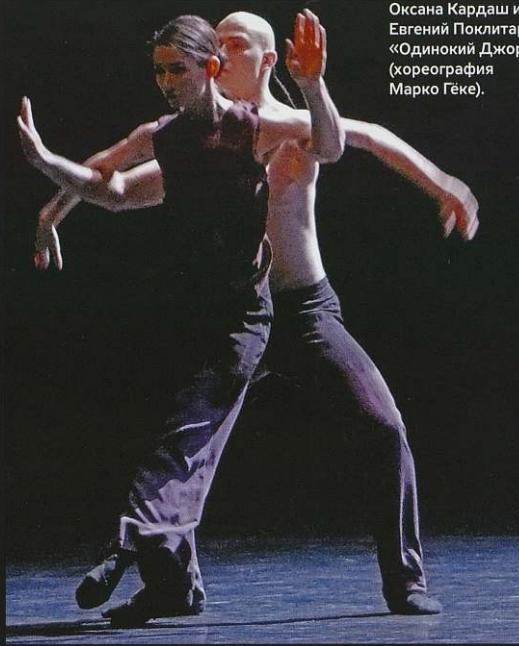
Иммерсивный балет

Московской театральной публике последние годы щедро дают возможность поучаствовать в постановках, совмещающих множество жанров. Вид иммерсивного спектакля стал очень популярен, обрел разные формы и интерпретации, приблизительно в этом стиле презентовали балет «Минус 16». Охад Нахарин и его команда обучали в кратчайшие сроки отобранную группу артистов технике гага. Забросив утренние батман танцю, они оттачивали мастерство в классе без балеток. Коллектив обрисовывает свои впечатления как невероятное освобождение, открытие новых граней себя. Хотя нотки безысходности всё-таки проскальзывали у многих – когда же будет классика? Но, с другой стороны, труппа освоила в полной мере множество разных направлений, и художественное руководство сулит доброе классическое будущее.

Со вторым звонком перед занавесом начинает пританцовывать и импровизировать солист-конферансье под легкую музыку для французского варьете. Один превращается в двух, трех и так до девятнадцати танцовщиков, собранных в единой комбинации, которая могла бы удачно подойти для уличного флешмоба. Звучит рок-музыка, падает и поднимается занавес, и вот мы уже видим девятнадцать стульев и танцовщиков в шляпах. Рефреном доносится традиционная пасхальная песенка-считалочка на иврите, смысл которой в том, что «Бог на небе и на земле». Каждая комбинация пассивов руками и ногами сопровождается подпрыгиванием на стуле, экспрессивными переворотами и сотрясанием чресел. Около пятнадцати минут по нарастающей артисты скандируют всё громче, один из танцовщиков без конца падает со стула, другой, наоборот, вспрыгивает на него, завершается действие массовым стриптизом до исподнего.

Все хореографические зарисовки сводятся к любви к движению, к хаотичным символам, их замысел хореограф не желает объяснять ни зрителю, ни самим артистам: не думайте – чувствуйте. Дуэт молящего о близости и пощаде к женщине, которая дает начало жизни и чудесам, немного кажется лишним в ярком танцевальном марафоне а ля шоу Майкла Джексона. Но передышка необходима. После короткого дуэта на нас из темноты надвигаются люди в черном походкой стаи диких кошек, они на секунду застывают и, не дав зрителю хорошенько всех рассмотреть, пускаются в самый натуральный «расколбас». Вечеринки в стили буги-вуги ничто по сравнению с громом, грохотом и полным отрывом от земли, в который уходят артисты. Это сильнейшая эмоциональная разрядка в движениях оканчивается главным сюрпризом вечера – артисты идут в зал. И у всех поклонников театра появляется реальный шанс по настоящему выступить на сцене театра. Но выбор «жертв» не так прост, не стоит забывать о художественной картинке – только ярко и оригинально одетые проходят дресс-код у танцоров. Из-

Оксана Кардаш и Евгений Поклитарь.
«Одинокий Джордж»
(хореография Марко Гёке).



умленный зритель оказывается на сцене, артисты беснуются, периодически переходя в заданные комбинации и меняя рисунок, в котором зритель соучастник и хореограф. Полных детского восторга, будто только что принявших участие в шоу Копперфильда, участников эксперимента жестом отправляют в зал, минута славы состоялась, а у артистов труппы еще мощная бивсовка.

Всё это, безусловно, весело, необычно для академического театра, в котором звучит музыка Чайковского, Дриго, Верди – и вдруг вечер попури поп-музыки, альтернативного танца и развлечения публики. Артисты осваивают новый для себя жанр аниматоров, работающих со зрителями. Неожиданный поворот после десяти лет труда у станка в академических училищах. Время не стоит на месте, театр экспериментирует с формами и содержанием, и возможно, этот опыт необходим искусству для развития.

Елизавета ТАРАНДА
Фото Владимира ЛУПОВСКОГО

«Минус 16» (хореография Охада Нахарина).





В МЕЖДУНАРОДНОЙ ФЕДЕРАЦИИ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

В Красноярске с 2 по 8 ноября 2018 года состоится V Международный форум «Балет, XXI век», посвященный 200-летию со дня рождения Мариуса Петипа. В программе Форума премьера балета «Раймонда», гала-концерты, творческие лаборатории, выставки, встречи с почетными гостями. Центральным событием форума станет международный конкурс балета «Гран-при Сибири». Жюри возглавят народный артист СССР Юрий Григорович и экс-директор балета Парижской оперы Бриджит Лефевр. Форум откроется премьерным спектаклем «Раймонда» (хореография М. Петипа в редакции Ю. Григоровича). После премьерного спектакля будет проведен Международный конкурс балета «Гран-при Сибири», который завершится гала-концертом лауреатов конкурса и приглашенных звезд мирового балета 8 ноября. В рамках Форума пройдет XI Генеральная ассамблея Международной федерации балетных конкурсов, работающей под эгидой Международного Совета танца ЮНЕСКО. В повестке дня Ассамблеи репертуарная политика и критерии профессиональных требований к исполняемым произведениям на конкурсах членов Федерации, популяризация новых имен лауреатов на международной арене, активизация и координация работы конкурс-фестиваль в плане продвижения исполнителей на сценические площадки. Международная федерация балетных конкурсов готовит программу гала-концерта лауреатов конкурсов последних лет в Париже в ознаменование 200-летнего юбилея Мариуса Петипа в конце сентября 2018 года. Подробности на сайтах Международного конкурса «Гран-при Сибири» и Международной федерации балетных конкурсов.

В последней декаде ноября 2018 года, с 23 по 30, на сцене Московского государственного академического детского музыкального театра имени Н. Сац будет проходить Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов в номинации «Хореографы». Конкурс состоит из трех туров: двух отборочных и третьего – финального. Участник конкурса должен представить на конкурс три номера, специально поставленных для конкурса и нигде еще не показанных публично. Один из номеров должен быть сольным, другой дуэтным, а в третьем туре – хореографическая сюжетная постановка (короткометражный балет) до 25 минут и с количеством участников до 5 исполнителей.

Дирекция Международной федерации балетных конкурсов

На сайте журнала «Балет» <http://www.russianballet.ru> и в №4 журнала
будут представлены итоги конкурсов:

XV Открытого всероссийского конкурса артистов балета имени Екатерины Максимовой
«Арабеск–2018» (Пермь, Россия)

Международного конкурса профессиональных хореографических учебных заведений
«Орлеу» (Алматы, Казахстан)

Международного конкурса балета в Сполетто (Италия)

Нью-Йоркского конкурса балета Валентины Козловой (США)

Youth America Grand Prix в Нью-Йорке (США).

Подробнее смотрите на сайтах конкурсов.

В стороне от 100-летнего юбилея Кара Караева Азербайджанский государственный театр оперы и балета остаться не мог. Кара Караев – легенда азербайджанской музыки.



Аян Эйвазова – Королева
и Нигяр Ибраимова –
Герцогиня Альба.

Преклоняя колени перед гениями

В 1952 году постановку балета Кара Караева «Семь красавиц» на бакинской сцене осуществил Пётр Гусев. В 1960 году состоялась премьера «Тропюю грома» Константина Сергеева. Многие годы здесь с успехом шли «Тропюю грома» и «Семь красавиц» в постановке Рафиги Ахундовой и Максуда Мамедова, «Лейли и Меджнун» балетмейстера Наили Назировой. Эти спектакли, увы, канули в Лету. Обновляя афишу, руководство театра осуществило новую версию балета «Семь красавиц», для чего пригласили российского балетмейстера Василия Медведева. Оценив положительно этот творческий контакт, решили продолжить сотрудничество с Медведевым и поручили ему сценическое воплощение другой известной партитуры.

Поднять многоактное хореографическое полотно оказалось не под силу, так что был найден интересный выход – включить в афишу юбилейных торжеств и дальнейшего репертуара театра мировую премьеру балета «Гойя».

Образ Гои уже знаком балетному театру. В Челябинске спектакль «El mundo de Гойя» («Мир Гойи»), представляющий собой сплав классической и современной хореографии, наполненный глубоким философским смыслом, осуществил Константин Уральский. На партитуре Валерии Бесединой строит и свое произведение «Гойя – любовь и страсть» в Московском театре «Русский балет» хореограф Ирина Лазарева.

Нотpage крупнейшего азербайджанского советского композитора Кара Караева получился тем более персонально обновленным, поскольку в группу творцов вошел сын Кара Абульфазовича – известный композитор Фарадж Караев. Присутствие Караева-младшего не обусловлено лишь родственными узами. В 1971 году, когда Кара Караеву предложили написать музыку к фильму об испанском художнике, он привлек к сочинительству Фараджа. Так что народившееся произведение стало плодом творчества двух Караевых, связанных не только генетически, но и духовно. Эта связь явно ощутима в музыке «по-караевски» философичной, глубокой, чувственно напряженной. Так что теперь на слух и не определить: что вышло из-под пера отца, а что является плодом вдохновения сына...

Однако при переносе музыки с экрана на сцену подстерегала опасность. Кинематографическая партитура эмоционально дополняла кадр, теперь же ей отводилась иная роль – стать одним из главных «персонажей» спектакля, слившись с поступками и чувствами «пластических» героев. Перевод на язык сцены с языка музыки, а тем более такой, всегда обедняет.

Спектакль Азербайджанского театра – не подробное изложение биографии Гойи, а некая фантазия «на тему», уложенная в один сорокапятиминутный акт. К партитуре, рожденной для кинематографа, добавлены фрагменты первой и третьей симфоний Кара Караева и его скрипичного концерта.

Либретто Яны Темиз получилось лапидарным, традиционно балетным. Акцент сделан на конфликтном треугольнике – Франсиско Гойя, Казтана Альба, королева Испании Мария-Луиза, хотя и без роковой фигуры Великого инквизитора как символа церковного мракобесия было не обойтись.

Неудержимо предавшись пафосу литературного изложения, Яна Темиз использует хорошо апробированный балетной сценой прием временного сдвига событий, смешения яви и фантазмагории. Ради театральной эффектности она отваживается и на радикальную сюжетную коллизию, основания для которой не дают ни роман Фейхтвангера, ни жизненные реалии Гойи. За его мужское внимание в спектакле ревностно борются Альба и супруга короля Испании Карла IV Мария-Луиза. Их танец-поединок – прямо-таки дуэльное противостояние, а веера соперниц воспринимаются чуть ли не смертоносными шпагами. В критический момент скандальной распри Гойя удерживает руку Альбы, готовой – такое даже трудно вообразить – залепить пощечину королеве. Более того, либреттист мыслит как режиссер, вкладывая в красный цвет пояса Казтаны символику страсти и смерти. Увы, эта любопытная и, казалось бы, плодотворная идея не отыграна сценой.

Спектакль начинается с молитвенной Ave Maria. Ее исполняет хор театра (хормейстер Севиль Гаджиева), размещенный в боковой ложе у сцены. На перилах, уже создавая настроение, мрачно поблескивают огоньки свечей.

Темиз, а вместе с ней и Медведев ведут повествование с конца. Ретроспективно. Одинокого и больного Франсиско, лежащего на смертном одре, обуревают видения. В них драматично переплетены реальные личности и трагические фантомы. В воспаленном сознании попеременно возникают образы главных людей жизни Гойи. Казтана Альба – его любовная страсть, королева Испании и Великий инквизитор... Каждый из них по-своему ограничивал бунтарскую волю художника, угрожал физической свободе, да и самой жизни. Как напоминание об этом – толпа бесчинствующих призраков. Они, обвиненные в ереси и сожженные на кострах инквизиции, словно грешники, вышедшие из Дантова ада. Когда-то, запечатленные в офортах в его Los Caprichos, теперь жертвы-монстры вовлекают художника в свой чудовищный *dance macabre*. Далее следуют ряд эпизодов: площадь Мадрида – образ ликующей толпы и место знакомства Гойи с герцогиней Альбой. А вот влюбленный художник рисует свою модель, даром что ее портрет – «Маха одетая» – уже висит на стене мастерской. Натурщица нетерпелива, она тоже объята пламенем страсти, жаждет физических ласк, и ее состояние передано музыкой. Скрипки трещат, и теперь истома овладевает любовниками. Здесь уже хореография теснее сопряжена с музыкой: плавны «обводки», медленны *developpe*. Мгновение и тела в жарком сплетении кажутся по полу – «маха обнажается».

...Снова вступает хор. Но теперь это не умиротворяющее заупокойное пение, а грозно рубящая, повторенная многократно



Нигяр Ибрагимова – Герцогиня Альба
и Анар Микаилов – Франсиско Гойя.

фраза «Viva Hispania!». Вот где *fortissimo* образа убийственной государственной машины, находящейся под деспотичным пресингом обскурантизма церкви. В картине придворного бала «скерциозность» музыки народной сцены приобретает механистически-маршеобразный ритм. И вновь щемящие звуки струнных. Они бьются, словно птица в клетке, кружат и клохчут, подобно вспугнутой стае, передавая душевное смятение. А в хореографии – дзэт плоти. Есть, пожалуй, в этом некий диссонанс. Драматургия кареевской партитуры предстает во всей своей сложной простоте и метафоричности. Дирижер Эйюб Кулиев в полную силу «раздувает мехи оркестра», и в голову зрителя приходит крамольная мысль о том, что музыкальные переливы требуют иной степени визуализации – более обобщенной. Для того чтобы балет не превратился в тривиальную *love story*, требуются иные режиссерские постановочные приемы и принципы. Их прекрасно нашупал, например, Борис Эйфман, поднаторевший в хореографических спектаклях-портретах знаменитостей на симфоническую музыку. Медведев же, с его академическим вагановским образованием, исповедует традиционно классический стиль балета. Балет XIX века с его некоторой наивностью, «балет-сказка» – вот это его! Такая эстетика находит союзника в художнике Дмитрие Чербаджи и соответствует желанию заказчика постановки. В сценографии активно используются картины Гойи, развешенные по стенам, а в парадной зале Эскуриала нет и намека на тяжелое испанское барокко и ту душную всё живое, мертвящую атмосферу дворца. Восток любит золото. И художник готов передать пышность испанских грандов и грандесс с помощью его мишурного блеска. Благо хоть Гойя предстает в благородном черном камзоле.

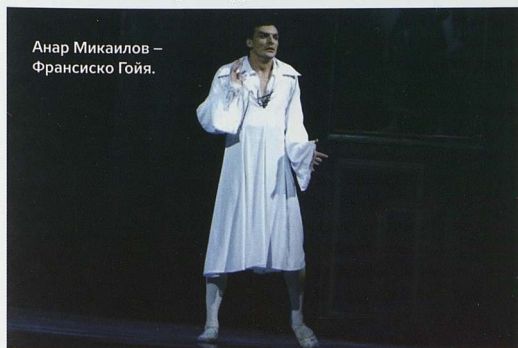
В спектакле занят кордебалет театра. Это и антураж, и структурно значимый элемент: характерные остроколенные колпаки превращают артистов в кровавую добычу инквизиции, а обезличивающие вуали на непокрытой голове – в обобщенный символ угрозы и параноидных галлюцинаций. Образ есть, а вот грязные стопы нуждаются в дальнейшей кропотливой работе.

Добросовестно исполняют поставленный текст, стараясь наполнить его эмоцией, Анар Микаилов (Гойя) и Макар Фершандт (Инквизитор). Они довольно свободно выполняют технические трюки. Только все эти *assemble* и *saute de basque* требуют придания академической формы.

Убедительно проводят свои роли, живут в предложенных балетмейстером обстоятельствах, изящная и экспрессивная Нигяр Ибрагимова (Герцогиня Альба) и величаво-монументальная Яна Эйвазова (Королева).

Зрители тепло встретили премьеру. В финале на сцену вышли создатели спектакля и все причастные к его выпуску. Ожидаемо не было среди них лишь неподдельно скромного соавтора музыки – Фараджа Караева.

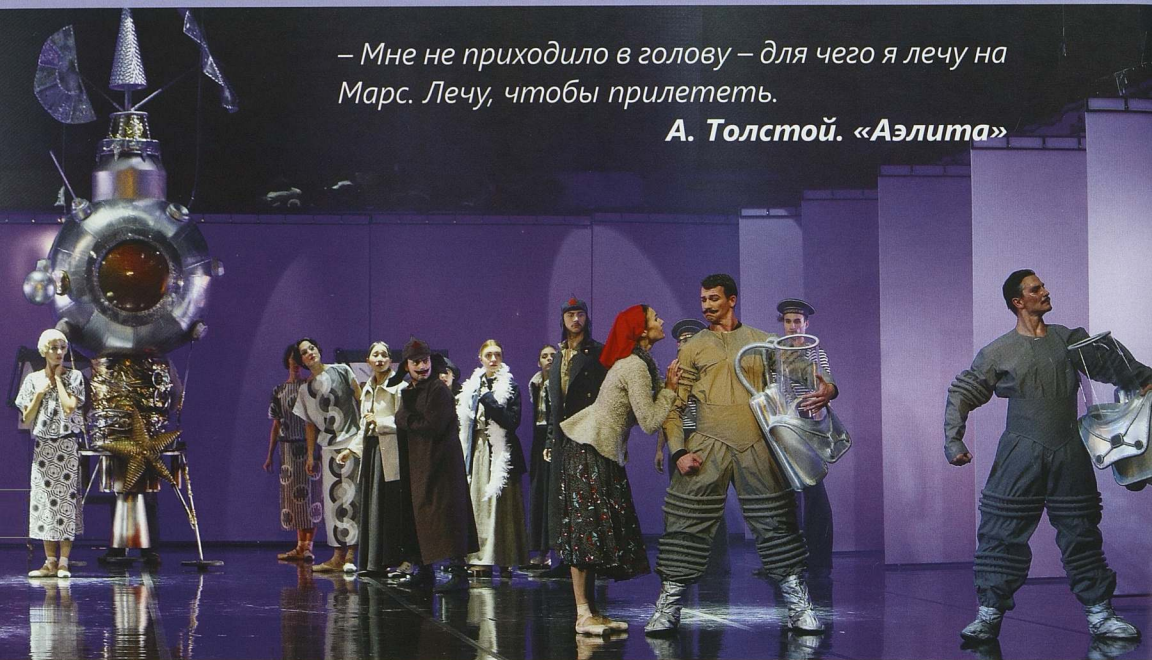
Александр МАКОВ
Фото Рустама Фармана ИСМАЙЛОВА



Анар Микаилов –
Франсиско Гойя.

– Мне не приходило в голову – для чего я лечу на Марс. Лечу, чтобы прилететь.

А. Толстой. «Аэлита»



*Космические граффити Кирилла Симонова:
футуристический балет
«Аэлита»
на сцене театра Н. Сац*

«Алексей Толстой. Футуристический балет Кирилла Симонова «Аэлита» на музыку Рейнгольда Глиэра. Либретто Ольги Погодиной-Кузминой» – так значится в программке.

На сцене – творение того счастливого содружества. Балет создан... на одном дыхании. Когда точно ухваченный романтизм музыки Глиэра (музыкальный руководитель и дирижер Константин Хватынец), блестящая работа сценографа Эрнста Гейдельбрехта, костюмная феерия Татьяны Ногиной, колдовская игра со светом Ирины Вторниковой виртуозно объединяются балетмейстером-постановщиком Кириллом Симоновым в единое целое. На одном дыхании играет оркестр. На одном дыхании исполняют танцовщики сложные партии.

В основе спектакля – невероятная по красоте музыка Рейнгольда Глиэра, мелодиста, романтика, одного из самых исполняемых сегодня на Западе русских композиторов.

Балет Глиэра «Красный мак», фрагменты из которого (а также из Концерта для арфы с оркестром) взял за основу своей «Аэлиты» Симонов, был первым советским многоактным балетом на современную тему. В 20-е годы, когда он создавался

(именно в это время А. Толстой пишет роман «Аэлита»), балет воспринимался как новаторский, с революционным содержанием. настолько авангардный, что вызывал нешуточные споры, снимался с постановки чуть ли не в последний день, а оркестранты Большого, увидев в партитуре «Яблочко», вообще отказались его исполнять: «Частушки?.. в Большом театре?! Да ни за что!..».

Композитор Глиэр любил и умел работать с хореографами и исполнителями, добываясь соответствия музыки происходящему на сцене. На премьере симоновской «Аэлиты» возникло фантастическое ощущение того, что спектакль этот создавался в тесном тандеме композитора и постановщика. В полном соответствии с тем, что творится на сцене в космическом конструкторском бюро.

На сцене всё бурлит в новой, постреволюционной жизни: конструкторы междупланетных (так в тексте Алексея Толстого)

кораблей, среди которых один из центральных персонажей балета – инженер Лось, секретарши, нэпмановские дамочки, словно скальированные с картинок «Модного журнала» или «Модного мира» – женских журналов 20-х годов, революционные матросы и солдат в будёновке, тут же отрешённые танцовщицы из школы классического балета, удалой матрос Гусев и жена его Маша... В общем, «в буднях великих строек, в весёлом грохоте, в огнях и звонах, здравствуй, страна героев, страна мечтателей, страна ученых»!

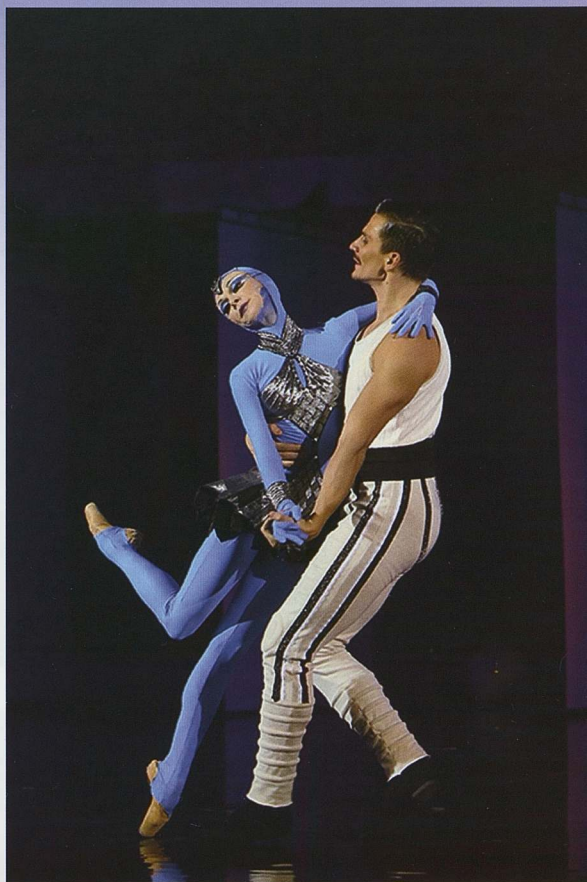
Прозрачной композиции спектакля соответствует лаконичная воздушность декораций. Их и нет практически. На сцене установлены ширмы, точнее, белые листы ватмана на вертикальных кульманах. Вот так, буквально с белого листа, создается рюками революционеров и мечтателей новое будущее.

Во втором действии, которое происходит на Марсе, эти листы ватмана, окрашенные игрой света в голубоватые, синие, зеленые тона, превратятся в космические пространства. Или в гигантские инкубаторы. В них, чуть переиначенной цитатой из Толстого, зреют гигантские яйца. Они же задумчиво повисают над сценой. Их уменьшенные копии украшают юбочки марсианских прелестниц.

Кирилл Симонов со товарищи в своей советско-марсианской балетной фантазмагории талантливо совмещает вовсе, казалось бы, несовместимое. В пластику классического балета он органично вплетает элементы пантомимы, народного и характерного танца, вполне узнаваемые фрагменты фигурного катания, а то и вовсе ускоренные движения из немого кинематографа, вкрапляет в действие балетные, кино- и литературные цитаты.

«Танец с золотыми пальцами», например, в «Аэлите» лихо вытанцовывают пишбарышни (так именовались в 20-е годы машинистки). Экзотический аксессуар китайского танца Симонов иронично преобразует в орудие пролетарского труда: пишбарышни в плакатной жизнерадостности демонстрируют свои «золотые пальчики», которые легко отстукивают по клавишам. Революционные матросы вприсядку под бессмертное «Яблочко» вытанцовывают чарльстон.

Со сцены демонстрируется зрителям работа в студии классического балета, где Маша, случайно попадая на занятия,





упоённо следит за тем, как, собственно, делается балет. Так Кирилл Симонов лукаво цитирует текст «Красного мака»; есть там аналогичный эпизод: Тао Хоа учит китайских девочек танцевать. Вот только музыка в оригинале звучит иная. Для своего «урока танцев» постановщик выбирает музыкальный фрагмент из сна Тао Хоа, как бы сон наяву.

Восторженно встречают зрители финальные фрагменты первого действия, где на сцену опускается, «изрыгая» клубы дыма и пламени, почти настоящий космический корабль – такая забавная комбинация из «Востока» и «Союза». Герои замедленными движениями как бы в «невесомости» выплывают из-за кулис. Мужественное прощание: «я Земля, я своих провожаю питомцев...». И выглядывают комически сплюснутые лица покорителей веземных пространств из иллюминатора их космического агрегата. Этот сценический фрагмент, решенный в стилистике плакатного гротеска, транслирует в зал – и зал это моментально считывает! – тот самый дух высокой романтики и энтузиазма, который охватывал население нашей страны в дни первых космических полетов.

А на Марсе жизнь легка и беспечальна. Веселые рыжие кактусы с зелененькими помпончиками на голове (кактусы – это прямая цитата из текста А. Толстого) вытанцовывают под пленительные звуки арфы, инструмента вполне космического звучания.

Удалась хореографу «марсианская дискотека», когда все племена и народы в пульсирующих вспышках тривиальных дискотечных «мигалок» бойко отплясывают танец чальстон. Мигалки помещаются на висящей над сценой универсальной металлической конструкции, которая по ходу действия то модель-набросок космического корабля напоминает, то силуэт самого корабля, летящего в межзвездном пространстве, то освещение на марсианских увеселительных мероприятиях. Матрос Гусев, увлекаемый марсианской красавицей Ихю, быстро осваивается.

А вот еще одна лукаво-провокационная цитата из «Красного мака»: Гусев «не особенно затрудняясь незнанием марсианского языка», рассказывает «новым приятелям про Россию, про войну,





революцию...». Немногочисленные слушатели воодушевленно и ритмично кивают головами, но чуть позже они станут преследовать Лося и Гусева, как нарушителей марсианского спокойствия, на забавных марсианских лыжах-скороходах...

Но стоит только постановщику смягчить нарочитую плакательность жестикуляции – и всё меняется, когда Гусев рассказывает Ихо о Земле. И жест вроде тот же, но тональность иная: забавный шарж уступает место высокой романтике. Две фигурки на краю Вселенной ведут на языке балета речь о том, сколь прекрасна планета, на коей ты проживаешь.

В двух словах охарактеризовывая исполнительскую манеру танцовщиков «Аэлиты», я бы сказала – «веселый кураж». С этим куражом технично и выразительно солисты и кордебалет театра передают чрезвычайно разнообразный по пластике, динамике, сценическому рисунку хореографический текст Кирилла Симонова.

Спектакль Симонова удивительно целомудрен. Что так важно для детского театра. Подросток замирает завороженно, когда в дуэте Аэлиты и Лося, в пленительной пластике жеста, они поочередно гибким движением рук охватывают лица друг друга, почти касаясь партнера, но так до него и не дотрагиваясь.

В качестве увертюры к своему балету романтик Симонов выбирает один из самых пленительных глэзовских музыкальных шедевров – тему Тао Хоа из «Красного мака», которую поручил композитор скрипкам, тему вечной любви.

Прекрасный скрипичный голос летит сквозь времена и пространства: «Где ты, Сын Неба, отзовись!» Так волшебне ретранслирует постановщик знакомую цитату из Толстого.

Аэлита превращается в звездную пыль... Революционный переворот в масштабе Галактики не получилось. Лось и Гусев возвращаются домой, в будни великих строк... Сказка былью не стала. А может, не стоит сказку делать былью?.. На то она и сказка.

Аполлинария ЗУЕВА
Сцены из балета «Аэлита».
Фото Елены ЛАПИНОЙ

«Art Debut.dance»

- ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ
- ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАГАЗИН
- ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТКАНИ



+7 (885) 666-50-25, +7 (885) 352-33-93
+7 (499) 579-30-72, +7 (903) 148-51-11

Адрес: м.Павелецкая (радиальная) ТЦ «Кожевники»,
ул. Кожвиническая, 7 стр. 1 (2-этаж) левое крыло,
www.artdebut.dance, www.silk100.ru

ТКАНИ
www.silk100.ru

DanceInversion: вчера, сегодня, завтра

С художественным руководителем, продюсером Международного фестиваля DanceInversion Ириной ЧЕРНОМУРОВОЙ беседует главный редактор журнала «Балет» Валерия УРАЛЬСКАЯ.

Валерия Уральская. Я бы хотела с Вами поподробнее поговорить об этом фестивале: с чего он начался, как видоизменялся...

Ирина Черномурова. Фестиваль DanceInversion – это его современное название. Он родился и развивался последовательно, став правопреемником двух фестивалей, которые родились в конце 90-х годов, когда группа людей начала работать в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, чьи некоторые идеи были апробированы в Союзе театральных деятелей. Было решено, что накопленный опыт может быть использован в работе театра. Важно сразу сказать, что 90-е годы – это период, когда все театры оказались в ситуации рухнувшей государственной программы гастролей и международных обменов... Все мы оказались предоставленными самим себе, и международная деятельность в некотором роде стала проявлением самостоятельности каждого театра – кто о чем мечтает, то и делает. Поэтому началом истории фестиваля я называю гастроли труппы Пола Тейлора из США, состоявшиеся осенью 1997 года. Это было продолжением тех творческих отношений, которые возникли в недрах СТД, где под знаком ADF I состоялась гастроль труппы Pilobolus. Поэтому показ программы Труппы Пола Тейлора проходил как ADF II (American Dance Festival II), но уже по инициативе и на территории академического театра. Почему это стало отправной точкой? Мы почувствовали, что можем работать самостоятельно и свободно налаживать международные связи. Проект был удачно проведен и привлек к себе внимание целой группы иностранных партнеров. Здесь я обязательно должна вспомнить руководителя Гёте Института в Москве Михаила Кан-Аккермана – потрясающего человека, который пришел и предложил создать фестиваль современного танца, но уже европейского. Таким образом, в 1999 году состоялся первый European Dance Festival (EDF). За полтора года была придумана программа и структура – организационная и финансовая. Хочу сразу отметить, чем отличается этот фестиваль от остальных, которые рождались, умирали или существуют до сих пор, например от авторитетного Open Dance или молодого Context. Фестиваль был основан театром и задуман как неотъемлемая часть жизни государственного театра, который работает с классическим балетом, но при этом имеет специальный проект в области современного искусства танца. Нашим преимуществом являлось (и является до сих пор!) то, что фестиваль имеет свое пространство – свою сцену и профессиональную техническую поддержку. Таким образом ADF II, ADF III и EDF I, EDF II стали проектами МАМТ. Вместе с Кан-Аккерманом мы придумали систему, в которую были включены международные институты культуры (стали организовываться в Москве) и посольства разных стран. Мы вместе комплектовали программу,



Ирина Александровна Черномурова.

опираясь сначала на предложения наших зарубежных экспертов, но подключая свои знания и опыт, и из тщательного совместного обсуждения рождались окончательные программы. Финансовые проблемы... Ну какие могли быть ресурсы у театра, и особенно в конце 90-х – начале 2000-х? Привозить компании сложно и дорого, для этого нужны серьезные средства. Одно из условий сотрудничества была договоренность о том, что международные центры и посольства нам помогают заниматься фандрейтингом и подключают национальные фонды и свои ресурсы (например, иностранные фирмы, пришедшие на русский рынок, охотно отзывались на призыв посольств поддержать приезд национальных компаний). Я должна вспомнить и назвать потрясающих партнеров фестиваля, которые с первых шагов и до сих пор являются таковыми: Институт Франции и Посольство США. Долгое сотрудничество было и с Гёте Институтом, Посольством Голландии и Бельгии. Я помню и благодарю всех атташе по культуре, с которыми довелось долгие годы работать. Потом присоединились Посольства Канады, Португалии, Испании, Чехии. Таким образом, мы провели серию фестивалей, взяв паузу только в период реконструкции МАМТ. Нужно сказать, что года через два мы стали обретать большую независимость и уже с партнерами работали по принципу – компании и спектакли отбираем мы, исходя из задач российского рынка, и объясняем партнерам задачи каждой программы. В результате мы стали и коллекционерами, и селекционерами – теми, кто отбирает, кто формирует программу. Поддержат наши

партнеры или не поддержат приглашение какой-нибудь компании – это уже было решение их. И часто приходилось самостоятельно искать средства для осуществления намеченного. Но мы подумали о том, что лучше быть независимыми в отборе, потому что у каждого фонда или института есть свои программы поддержки определенного назначения. И далеко не каждая компания поддерживается этими институтами... Итак, мы стали окончательно самостоятельными – организационно и финансово, и перестали зависеть от предположений, которые казались нам не обязательными на нашем российском рынке и для нашего зрителя. То есть стали более избирательными, стали строить «интригу» в каждой программе сами. Но остались верны идее партнерства, только акценты сместились. Здесь надо сказать спасибо Правительству Москвы, потому что с первых шагов Департамент культуры оказывал и оказывает поддержку проекту. Департамент принял наш фестиваль, стал считать его своим проектом.

Мы начали с влиятельного стиля американского modern dance, созданного культурой США. Кстати, постоянным партнером фестиваля была уникальная американская организация ADF с дирекцией в Нью-Йорке. ADF – это не просто фестивали, это организация, которая в свое время создала союз хореографов, который сплотил всех тех, кто работал на территории свободного танца, организация, которая стала архивировать искусство танца, ведет постоянную работу и имеет серию летних мастер-классов. Не просто фестиваль на месяц, а постоянно действующий институт, которому более 70 лет. Мне очень приятно, что хореограф, которого мы привозили на ADF III, как молодого, сейчас уже является мэтром ADF – это Даг Варон.

В 90-е годы всё было еще внове, и мы только обрели свободу, даже балдели от этой свободы (нравилось почти всё!!!), ибо в советское время информация доходила частично. Я имею в виду, конечно, неклассический балет... Голова кружилась от разнообразия направлений в танце. Американский модерн-данс очень отличался от европейского контемпорари, который набрал силу к концу века. Уже было понятно, что существует много градаций, много разных техник и школ. С опытом

пришли знания и понимание современного танца – уже за пределами поисков и реформ Форсайта, Ханса ван Манена и Иржи Килмана.

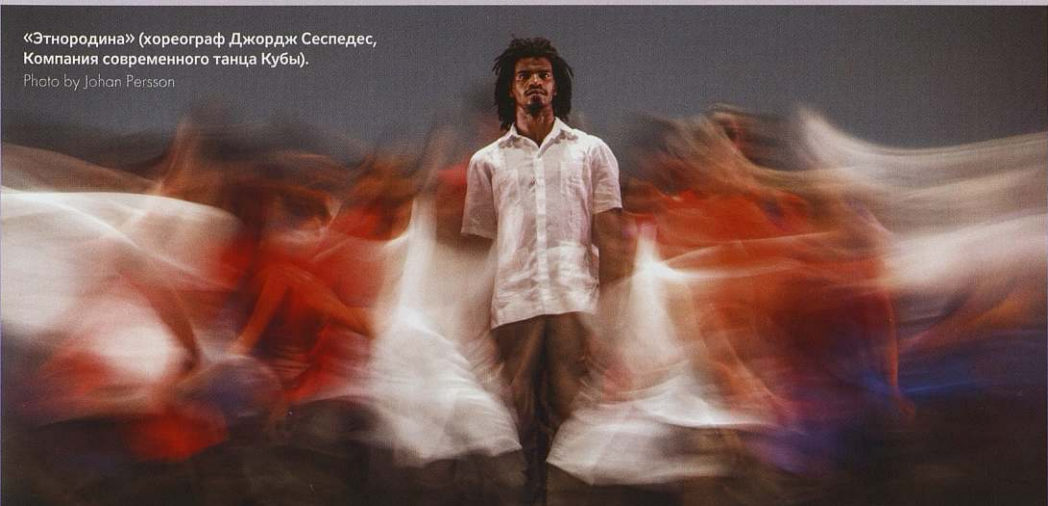
Почему еще театр организовал фестиваль? Последнее десятилетие XX века обнаружило в свободном пространстве России активное проявление интереса к искусству «босоножек». Молодые хореографы стали объединять вокруг себя танцовщиков, появились первые танцевальные группы, работающие без пуантов и осваивающие другой язык и другие техники. Более того, появился фестиваль в Витебске – новые идеи бурлили именно в провинции и за пределами государственной театральной системы.

Всегда вспоминаю потрясающую фигуру Жени Панфилова, который был лидером этого движения. За ним пошло поколение бунтарей... Он был совершенно потрясающей фигурой, все делал сам: ставил балеты, рисовал костюмы, сам зарабатывал и вообще создал первую частную кампанию современного танца. Он не сетовал на жизнь и каким-то потрясающим образом двигался вперед. Это потом его Балет Панфилова получил господдержку. Наш последний разговор с Женей, буквально за два месяца до его гибели, был о том, чтобы на базе нашего фестиваля создать центр современного танца при Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. И что он его возглавит... Это был наш последний разговор, его театр давал гастроль на сцене Российского молодежного театра. Как всегда, пришел в изумительно элегантном, придуманном им костюме, на обнаженной шее – украшение, как у фараонов, бритая голова, словно вылепленная скульптором. Изумительно красив и талантлив. Был июнь, а через два месяца его не стало. Я до сих пор переживаю эту трагедию.



«Этнородина» (хореограф Джордж Сеспедес, Компания современного танца Кубы).

Photo by Johan Persson



«Красавица» (хореограф Жан-Кристоф Майо, Балет Монте-Карло).

Photo by Alice Blangero – with Liisa Hamalainen & Alexis Oliveira



Второй важной частью международного фестиваля была презентация молодых русских компаний, ждущих официального признания, как искусства. Современный танец ютился тогда при домах культуры, а здесь в Москве его представили на территории академического театра! Другой статус! Наша идея была показать русские компании именно на территории академического театра, что сразу предавало всем исканиям молодых статус серьезного творческого поиска и профессиональной работы. Программа фестивалей должна была в целом работать на молодой российский танец: привозить, знакомить, выплекивать все разнообразие стилей и техник (существующих на территории свободного танца) для русских танцовщиков и хореографов. И конечно, просвещать публику, открывать для нее мир танца за пределами любимых классических балетов. Я бы назвала то время эпохой просвещения. Поэтому идея привозить новое – что развивается, что волнует хореографов, стояла в самом начале, и мы сохраняем ее до сих пор.

Стараясь работать на развитие русского современного танца, мы делали частью каждого фестиваля мастер-классы. Принцип был простой: руководитель-хореограф каждой иностранной компании давал мастер-класс на следующий день после спектакля. На ADF III, кроме выступлений компаний Триши Браун и Даг Варона, мы сделали огромную недельную программу мастер-классов с работой в разных техниках (уроки давали хореографы и педагоги из США, в том числе из Пилоболуса). Партнером была школа «Вортекс», на территории которой целую неделю занималось 300 человек, приехавших со всей России!

В 2002 году мы задумались, и наступил этап перемен. Глотнув

свободы, мы стремительно показали лидеров в танце, таких как Вим Вандейкбус, Ян Фабр, Иржи Килиан, Триша Браун, Анжелен Прельжокаж, Монтальво-Эрвье, Мурад Мерзуки, Ицик Галили и Эмио Греко, Ричард Олстон, Йо Стромген и другие. Захотелось более серьезного отбора и накопления идей для программы. Второе, над чем мы задумались: что слишком ограничили себя географическим разделением на США и Европу, один год американская территория представлена, второй год – европейская. Но танцуют во всем мире и за пределами этих территорий! Например, захотелось показать хореографа Эдуарда Лока из Канады и Гедеона Обарзанека из Австралии – что с ними делать? В нашу географическую конструкцию они не помещались. И тогда мы приняли решение, что надо придумать какое-то другое название, которое позволит уйти от разделения. Тем более стало понятно, в Америке всё откристаллизовалось, и движение вперед, в общем-то, встало.

В.У. Всё осталось на уровне китча. Любительского китча.

И.Ч. Кризис американского модерн-танца подтолкнул к тому, что нам надо уходить за пределы американской территории...

В.У. У них там тоже свои фестивали есть.

И.Ч. Конечно. Вообще за первые годы мы довольно быстро прошли, можно сказать, курс самообучения. Еще добавлю, что во всех этих программах была важная идея – одну из компаний вывозить в Россию после Москвы. В этом тоже состояла поддержка нового движения, потому что мы поставили задачу сформировать новую публику, приучить к иному языку танца и показать, что помимо нашего классического балета (нашей гордости!) и «Лебединого озера» существуют другие компо-

зиции. Таким образом, параллельно шел еще и тренинг публики. Подключить Россию было совершенно необходимо, ибо по сути современный танец начал активно очень развиваться именно в провинции, и много мощнее, чем в столицах – Москве и Петербурге. Новосибирск, Челябинск, Екатеринбург, фестиваль в Витебске – все закрутило за пределами. А публика там еще более консервативная. Она всегда очень осторожная. Старались приучить к новому. Между фестивалями еще делали отдельные проекты, один из них был совершенно уникальный – мы привезли из Лондона группу CanDoCo/ КэндДуКо, которая состояла из танцовщиков-инвалидов – без ног, без рук. Я никогда не забуду этот проект. Во-первых, когда они выступали в Москве, мы специально пригласили на спектакли наши дома инвалидов. Я помню слезы у людей, которые, может быть, впервые поняли, что оказывается можно танцевать и можно заниматься творчеством. В те 2000-е в нашем обществе еще не стоял вопрос, как людей этой категории включить в нормальную жизнь. В зале просто слезы были у всех! В Волгограде, куда мы увезли этот проект после Москвы, группа не только выступала, но и провела мастер-классы, целью которой было создание небольшого спектакля уже с участием наших инвалидов. И получилось! В Волгограде у нашего фестиваля был безумный партнер и энтузиаст движения современного танца – Маргарита Мойжес, и это она закрутила проект с CanDoCo, который, по-моему, так и остался единственным и уникальным. Маргарита в результате переехала в Москву и присоединилась уже к Музыкальному театру Станиславского и Немировича-Данченко.

В.У. А потом уехала в Германию.

И.Ч. Уже десять лет она живет в Германии, но по-прежнему не успокаивается и участвует в проектах здесь... За эти годы участники фестиваля побывали в Нижнем Новгороде, Новосибирске, Ярославле, Петербурге, по сути, наш фестиваль первым отправился в другие города, причем с первых шагов. Кроме того, между фестивалями дирекция осуществляла отдельные проекты – Неделя французского, немецкого и американского танца, показ «Ромео и Джульетты» Прельжокажа, его мы впервые представляли в России, как, впрочем, и Жозефа Наджа. «Полуночники» Наджа – спектакль, который я нашла очень далеко, где-то на границе Франции и Бельгии, получил «Золотую маску» как лучший зарубежный спектакль, показанный в России.

Возвращаясь к тому, что мы решили преодолеть географические ограничения. Первое – мы поменяли название и придумали другое, отражающее идею танцующего мира – DanceInversion, оттолкнувшись от музыкального приема инверсии, столь популярной в полифонии XVIII века (существует и в симфонической музыке, как инверсия главной темы). Таким образом, мы решили, что будем показывать современный танец в любых его проявлениях в любой стране. Мы освободили себя не только от географических границ, но и от стиливых. Не только контемпорари и не только модерн-данс... А что делать с мультипостановками и полиязыками, смещением техник в одном спектакле? Например, фламенко, танго, которые давно привлекли современных хореографов, уже не говоря о восточной крови, которая сегодня очень питает танец. Наши «Торбака» с Акрам Ханом и Исраэлем Гальваном, «Милонга» Сиди Ларби Шеркауи, «Сложения» Шен Вея тому яркое доказательство. И с 2003 года фестиваль получил название DanceInversion. Второе изменение – фестиваль стал **биеннале**, что позволяет продумать концепцию программы более глубоко и подготовить её более профессионально. Кстати это, в том числе, связано и с тем, в конце 90-х в Москве были Чеховский фестиваль и наш, «Золотая маска», но без современного танца. Однако один за другим стали появляться еще и еще фестивали. «Золотая маска» стала разво-

рачивать свою деятельность, и, в конце концов, создала номинацию «современный танец». Вообще количество показов и призовов компаний современного танца с тех пор возросло в разы!!! На танец переключился Чеховский фестиваль, который работал первое десятилетие только с драмой, на танец обратил внимание и фестиваль «Территория»... Сегодня фестивали танца, или показы танцпрограмм реально наступают друг на друга! Так что мы были абсолютно правы в далеком 2003 году, когда перешли на режим проведения DanceInversion раз в два года. С 2003 года в связи с тем, что «Маска» стала представлять «русский ландшафт» танца, мы перестали целенаправленно работать с отечественными компаниями, закончились и мастер-классы.

Ольга Смирнова. «Красавица»
(хореограф Жан-Кристоф Майо,
Балет Монте-Карло).

Фото: Елена Фетисова



В.У. То, что стало профессиональным, Вы уже показали. А то, что только делает шаги...

И.Ч. Именно. Танец встал на ноги, и театры в России появились. «Босоножек» признали.

Мы вернулись к той первой, изначальной идее, что будем просвещать и воспитывать публику, что наша задача – раздвигать пространство танца и создавать интересный контекст вокруг нашего классического балета для того, чтобы у публики возникла более полная картинка о том, что может делать человек танцующий. Фестиваль сосредоточился на процессах развития хореографии, ибо хореография тоже стала сильно меняться в новом столетии. Сегодня уже нет такого острого оппонирования между двумя пространствами – классического балета и контемпорари. Я наблюдаю мощное взаимопроникновение и творческое заимствование.

Еще о самостоятельности – к 2007 году у меня были уже обширные международные связи, «свои люди» на территории танца. Эти связи помогали накапливать информацию, и на-

«Лебединое озеро» (постановщик Майкл Киган-Долан, Компания Teas Damsa, Ирландия).

Photo by Colm Hogan



ходить центральную «тему» для каждого фестиваля. Фестиваль 2011 года мы посвятили национальным брендам – NDT, труппа Элвина Эйли (основная!), Польский театр танца, но пригласили, в том числе, национальные компании, работающие на языке контемпорари – Балет Национальной оперы из Праги и Национальный балет Португалии. Потом я посвятила программу южному полушарию: Sydney Dance Company из Австралии, Согро из Бразилии. Горжусь, что привезли южноафриканскую компанию «Дада Масило» и культового в мире Леми Понифазиса с Труппой МАУ (Новая Зеландия). Вы знаете, что последний фестиваль был посвящен Юбилею Петипа, целью которого было показать современные импровизации на тему любимых всеми названий и взаимопроникновение лексик. Уже есть «тема» следующего фестиваля. Но всегда остаются вокруг главной темы «вариации» – показ новых трупп и хореографов.

Хочу вернуться к вопросу, почему для дирекции МАМТа было важно создать фестиваль современного танца в академическом пространстве классического балета. Нам хотелось изменить своих танцовщиков! Наверно, поэтому так было здорово работать с Начо Дуато и с командой Килиана, потому что любопытство и желание было уже подогрето. Всегда буду благодарна и Джону Ноймайеру, его «Чайке», которая сдвинула с привычной оси труппу, и она открылась новой жизнью. Кстати, существование фестиваля современного танца очень помогло мне заманить Джона, а потом и Иржи, которым я показывала наши буклеты фестиваля, доказывая, что мы уже открылись переменам. Театр и Фестиваль очень помогли друг другу, творческому развитию и признанию МАМТ в международном пространстве.

И если театр сначала «завел» дирекцию фестиваля, то потом отказался от неё, и вся работа сосредоточилась в международном отделе. Отдел полностью работал на фестивале, хотя это были дополнительные нагрузки для всех, в том числе для технической части театра. Фестиваль ведь никогда не представлял спектакли только на одной сцене МАМТа, а арендовал другие в зависимости от художественных особенностей спектаклей-гостей: Театр Моссовета, Центр Мейерхольда, РАМТ, Театр Наций, Новая опера, Театр Пушкина... Пройдя «школу менеджмента» на фестивале театр был готов на организацию гастролей любого масштаба и самые рискованные международные проекты, и одним из первых в России отважился на ко-продукцию в опере.

Такое творческое сумасшествие было возможно благодаря поддержке генерального директора театра МАМТ, который возглавлял театр до 2013 года. Ему хотелось сделать жизнь театра интересной и интенсивной. Надо отметить, что была свобода, но не вольница. Многих вещей надо было добиваться осадой,

иногда он отправлял далеко-далеко с идеями... Но если соглашался, то поддержка была абсолютной. Мы окончательно осознали это, когда фестиваль 2014 года проходил уже без него, все, кто делал фестиваль, почувствовали ненужность и одиночество. Стало понятно, что этот проект не интересует новое руководство театра... Я вообще сказала себе, что фестиваль надо закрыть, если он становится чужим и ненужным проектом для руководства, и никому внутри не мучиться. Тем более что у меня была перспектива перехода через полгода на новую работу в Большой театр. Тогда я честно предложила Владимиру Георгиевичу Урину: давайте мы с вами «убьем» этот фестиваль – «я тебя породил, я тебя и убью». Но он запретил мне это делать.

Так можно объяснить, почему фестиваль перешел под патронат Большого театра – переместился вслед за организаторами. Однако DancelInversion-2015 и DancelInversion-2017 проходил в партнерстве с МАМТ и участия менеджмента театра. У нас совместная дирекция сейчас.

В.У. Фестиваль теперь двух театров?

И.Ч. Да, мы остались партнерами. Это было важно, знаете для кого? Можно было уйти и просто полностью всё забрать. Во многом участие в фестивале было важно для людей, которые там оставались, и которые за долгие годы привыкли к фестивалю. Нельзя было своим друзьям и коллегам, с которыми ты это делал, просто так сказать: «ребята, всё – этого больше не будет». Уже не говоря о том, что фестиваль родился в том театре. Очень хотелось оставить театр причастным к этому проекту.

С 2015 года основную часть программ ведут продюсеры Большого театра. А это значит, что все остальные службы тоже включены: бухгалтерия, юридические, технические и административные службы. И если мы арендуем другие площадки, то сегодня это уже обслуживает техническая дирекция Большого театра. Поэтому два последних фестиваля – это фестиваль, который обрел нового хозяина – Большой театр, в том числе с участием представителей бизнеса, которые поддерживают Большой театр. Спасибо, что члены Попечительского совета поддержали идею проведения фестиваля под эгидой Большого. Это важно, потому что фестиваль сегодня не имеет никаких бюджетных денег, кроме той части, которая осталась пока от московского правительства, но это всего 10 процентов от полного бюджета. Эти деньги используются только МАМТ для программ, которые проходят на их территории. Все остальное последние три года – это возможности и поддержка Большого театра. Страшно было проводить первый фестиваль на новом месте, потому что фестиваль обвалился всем, как снег на голову. Это был тяжелейший переходный период для меня. Я слишком долго жила с идеей, что фестиваль надо закончить, что суще-

стует много фестивалей других, что я свою миссию выполнила. Потребовалось время, чтобы преодолеть себя и своё состояние. И все же первый фестиваль на территории Большого театра состоялся. Горжусь некоторыми программами, которые удалось представить, например, лондонский проект «Милонга» Сиди Ларби Шеркауи с аргентинским танго. Меня танго волновало давно: через группу Согро к «Милонге». И, конечно, проектом Тобоваса. Выдающимся проектом, который был создан двумя танцовщиками – Акрам Ханом и Исраэлем Гальваном. С тех пор дружу с Акрамом... Был интересный французский блок: Михаэль Ле Мер (элегантный хип-хоп) и Каролин Карлсон с философским «Сейчас». И, кстати, тогда же у меня появилась идея вернуться к странам не таким брендовым-трендовым с точки зрения современного танца – к Чехии. Мне казалось это важным, потому что в какой-то момент был потерян интерес к Восточной Европе – даже политически – и исключили в искусстве связи со многими странами, бросившись в дружбу с западной Европой. Кстати, фестиваль общую ситуацию точно отражал, потому что обязательно были представлены Великобритания, Голландия, Бельгия, появились Норвегия, Канада... Отсюда в программах были Польша и Чехия. Горжусь, что удалось «нарывать» на территории очаровательной Праги спектакль «Коррекция» – это часовая программа, придуманная Иржи Гавелка – удивительным мульти художником. Он пишет сценарии и снимает кино, он ставит театральные спектакли. Вдруг зашел на территорию танца, и вместе с компанией VerTeDance, поставил замечательный спектакль Correction, где тело обретает свободу с прибитыми к полу ботинками. Представьте, танец и зафиксированные стопы – уникально! Философский спектакль об обретении человеком свободы через преодоление – ноги плотно прибиты к земле, а они всё равно учатся летать.

Я много озвучивала программу последнего фестиваля. Коротко: внимательно изучив что, где и как происходит, родилась идея в канун года Петипа показать взаимоотношения современного танца с легендарными сюжетами, с легендарной музыкой, с такими абсолютными брендами, коими являются созданные им балеты – «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», сценарий «Щелкунчика», музыка Чайковского. Дискуссии и провокации возникали в прошлом в основном на территории тех стран, где классический балет был, может быть, не так силен или отсутствовал. Всем хорошо известны протестные работы Матса Эка и Мэтью Боурна. Кстати, наш фестиваль отдельно

показал «Жизель» Эка в исполнении Лионского балета. Увидев в Лондоне возобновление «Лебединого озера» Боурна, я сразу вступила в переговоры о привозе в Москву, еще в 2000 году. Но это был очень дорогой коммерческий проект, и мы не могли на 2 недели остановить работу театра, оперной и балетной труппы МАМТ ради этого. Более того, надо было отказаться от нашей ценовой политики доступности. И в результате эту работу представил Чеховский фестиваль.

Надо отметить и поблагодарить генерального директора Большого театра Владимира Георгиевича Урина, который всегда настаивал на том, что дирекция так должна организовывать свой бюджет, чтобы цены на билеты были демократическими. Вот так и настаиваем до сих пор, чтобы приходила публика любопытная, охочая до нового и необычного – чаще это молодежь. Если в 90-е годы поклонников этого искусства было, в общем-то, не так много, то сегодня мы можем говорить о том, что есть много зрителей, которые любят, знают, ждут – они следят за разными фестивалями и компаниями.

Например, еще в 2000-м году мы показали впервые хип-хоп, как направление в современном танце. Что это такое было для балетной публики? Уличный танец, который вдруг выпрыгнул на сцену и объявил себя искусством. Первые композиции на основе хип-хопа наш фестиваль показал в 1999 году, привезла труппу Монтальво/Эрвьё, потом привезли Мурада Мерзуки (его труппа была из Марокко). Опус Мурада выглядел, как мы иногда говорим, самостоятельно: этикие танцевальные импровизации марокканцев с улицы. С тех пор хип-хоп не только живет, но и обрел силу – есть свои фестивали, свои мастер-классы. Мурад Мерзуки на моих глазах стал мэтром: у него есть свой фестиваль. Уже второй раз он приезжал с компанией Тайваня. Таким образом, фестиваль показал, что хип-хоп охватил весь мир. Зритель фестиваля приходит в театр не за спокойным наслаждением, мы его называем «буржуазным наслаждением», чтобы посмотреть понятное и любимое. Всё-таки вокруг contemporary собирается беспокойная публика, и это удел более молодых поколений, хотя я себя тоже отношу к беспокойной публике. И ценовая политика является важным фактором в поддержке такой очень театральной публики.

В.У. Фестиваль как праздник считается, fest, для многих – это определенное локальное время. Когда все присутствуют. А здесь это у Вас сейчас выросло в такую просветительскую... в четко гастрольный тип.

«Вызов» (хореограф Джессика Ланг, Компания Джессика Ланг Дэнс, США).

Photo by Sharen Bradford



И.Ч. С первых шагов это было связано с тем, что фестиваль, который существует на территории академического театра, и он не может остановить свою работу ни на две недели, ни на месяц.

В.У. Это отсюда идет, да?

И.Ч. Да, конечно. Этот режим возник практически сразу. Почему? Потому что невозможно остановить все службы и работу театра. Наш режим показов – это и счастье, и беда. Другие фестивали, наоборот, ищут сцены. Они не знают, где провести свой фестиваль месяц. И еще важное обстоятельство – гастрольные графики компаний. Или ты берешь только тех, кто укладывается в твой fest-срок, или ты находишь пути оставить в программе желаемую компанию. Надо идти на встречу компаниям, а графики их распланы часто надолго...

И даже если наш фестиваль два месяца – это не просто гастроль, всегда есть «фокус» и цель программы – во всяком случае, у нас. Есть традиционный срок – с сентября до конца ноября. Мы укладываемся в «свою осень».

В.У. Как складываются отношения фестиваля с прессой? Для меня это всегда проблема. Дело в том, что есть понимание слова «рецензия». Оно в какой-то степени связывает театр со зрителем. Рецензировать то, что признано территориально где-то или в мире, если это высоко, и рецензировать то, что «на раз». И дальше читатель посетить мероприятие уже не может – это только форма-оценка для тех, кто заинтересуется и увезет эту рецензию с собой, и то не всегда, потому что русскоязычная пресса. Какие тут ставятся задачи, когда это идет заранее. Вот, например, сейчас Вы готовите фестиваль. И о тех коллективах, которые Вы задумали, дается материал. Это имеет смысл, потому что люди придут, и им эта рецензия, так или иначе, поможет. Вот мой пример: мне очень понравилось «Лебединое»...

И.Ч. Спасибо. Это был один из ключевых проектов. Я больше всего за него переживала...

В.У. И скажем, не понравилось, или я не приняла кубинцев, которые открывали. Вот, предположим, есть отношение мое. Да, я могу его аргументировать. Ну и что? Что дальше даст такая рецензия? Она дальше ничего не даст. Почему я и пришла к тому, чтобы Вас попросить об этом рассказать.

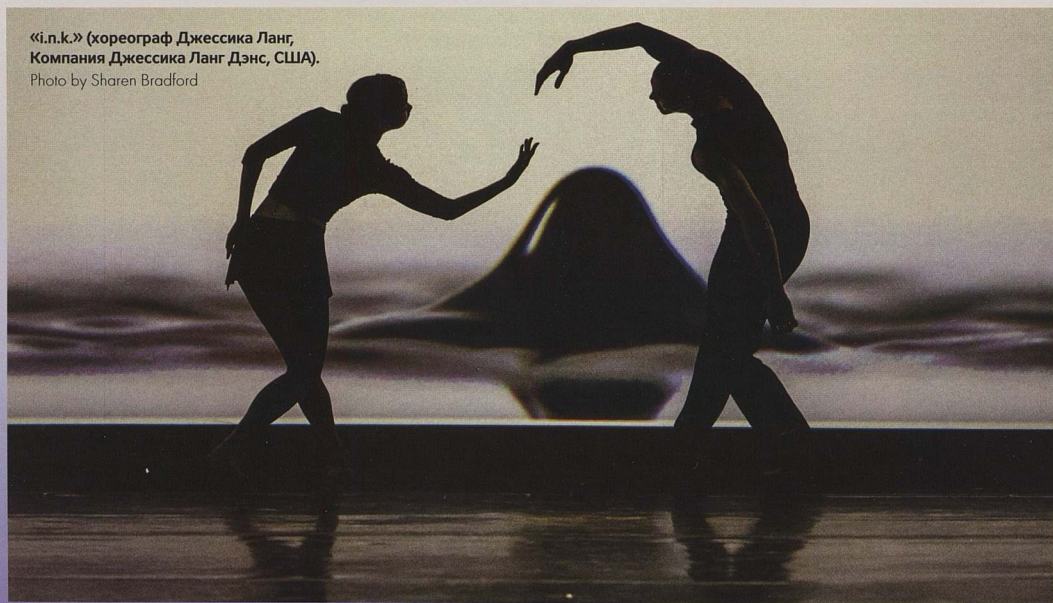
И.Ч. Мы даем много анонсов, потому что для публики, действительно, рецензии не так интересны. Для них и даже прессы

нужно создать информационный повод – «заманочку». Все рецензии интересны только профессионалам и артистам. Критики тоже читают друг друга: это цех, где нужно знать чужое мнение. Есть небольшой сегмент публики – потребителей статей. Сегодня обсуждение увиденного всё больше уходит в электронный формат, чему я не очень рада – меньше ответственности. Обмен мнениями стал напоминать дворовую перепалку с неформальной лексикой... Формат рецензий профессиональных резко сократился. Почему я в свое время ушла из профессии критика в продюсерство? Раньше было важно анализировать, сегодня – осудить. Сегодня в обороте броское название, и, простите, кучее количество знаков. Я не смогла перейти в газетный формат, да ещё с определенным ангажементом от главного редактора. Я не смогла принять то, как этот формат стал развиваться. Сегодня развитие таково, что уже колонки (не статьи) о культуре сокращаются или их вообще убирают. Я уверена, что скоро у профессиональной критики вообще не будет печатного пространства. Вы сами знаете, как тяжела жизнь профессиональных журналов.

В.У. Я это хорошо знаю.

И.Ч. «Умирают» специальные журналы, которые были территорией узнавания самих себя и диалога между практиками и теоретиками-аналитиками. Умные журналы и профессиональная критика была важна, в том числе, и для чиновников. Я всегда пресс-службам говорила: «Мы открыты, давайте любой формат, мы готовы общаться». Фестиваль критиков принимает, и всегда с нетерпением ждет рецензий. Рецензии ПОСЛЕ более важны, прежде всего, для руководителей фестивалей, театров, для артистов. Какая-то часть публики читает их, её интересует насколько совпало их впечатление с мнением критиков. Сегодня лично меня очень мучают всевозможные электронные ресурсы: бесконечно берут интервью. Если говорить о прологе, который настраивает на программу, фестиваль с первых шагов использует буклет. Я помню наш первый EDF, когда публике в буклете объясняли, что же мы придумали. Не забуду статью Ольги Гердт «Русский ландшафт танца», в которой блестяще была описана ситуация с современным танцем в России. «Прямая речь» художественного руководителя, статьи в буклете – это главная навигация для критиков и зрителей. В фестивальных буклетах, созданных

«i.p.k.» (хореограф Джессика Ланг,
Компания Джессика Ланг Дэнс, США)
Photo by Sharen Bradford



уже на территории Большого театра, вновь статьи Ольги Гердт – это принципиально, хотя она живет уже в Германии. Ее взгляд извне на программу, в контексте того, что она видит в Европе, дает особый ракурс непредвзятости. Кстати, я даю ей на просмотр все записи будущей программы... Рецензия всё-таки жанр статьи «ПОСЛЕ увиденного», всё что до – другой жанр. Иначе, критик начинает формировать мнение публики. Конечно, было бы здорово иметь территорию дискуссий, но я предпочитаю глаза в глаза – другая интонация, без хамства. Не хватает сил на дискусионные столы во время фестиваля – поговорить об основах, векторах движения и поспорить об увиденном. У нас была форма – «Кофе с хореографом».

Фестиваль и его содержание все время меняется в контексте развития окружающей среды. Сначала были мастер-классы с хореографами – потом ушли из целей. В какой-то момент мы почувствовали, что наша танцевальная молодежь уже не интересуется – типа «сами с усами». И опять же их стали проводить многие... Когда я проводила последний фестиваль в театре Станиславского и Немировича-Данченко, я всем, кто был связан с хореографией и танцем, предложила прийти на мастер-классы «Sydney Dance Company» и Акрам Хана. Сначала в ответ звучало «здорово!», и далее тишина – не пришли... По незнанию или из-за отсутствия любопытства...

В.У. «Я и так всё знаю».

И.Ч. Я не хочу их ругать... Жизнь меняется. Потом мы предложили разговор с хореографом, замечательное изобретение пресс-службы МАМТ. Договаривались с одним кафе (в качестве поддержки фестиваля и их рекламы) и собирались на свободную беседу с хореографом. Со временем и критики, и практики, и перестали находить время на такой «жанр» общения. На разговор с Лемми Понифазиио из Новой Зеландии – уникальную фигуру – собралось несколько человек, и многие оказались вообще не готовы к диалогу с ним... Зачем ставить хореографа и других в неловкое положение?

В.У. Сейчас вообще трудно организовывать такого рода мероприятия.

И.Ч. Я смотрю на то, что сейчас происходит в мире, и вижу, что коллективные формы работы распались. Последним прибежищем этой коллективной жизни остаются театры, где внутри то же, и каждый практик вам скажет, все труднее объединять людей какой-то идеей. Слишком много индивидуализма, слишком много эгоизма. Наш фестиваль отражает все то, что происходит вокруг. Умерла и форма «кофе с хореографом». А может критики просто устают? Столько событий происходит, что тяжело их вместе собрать в каком-то формате.

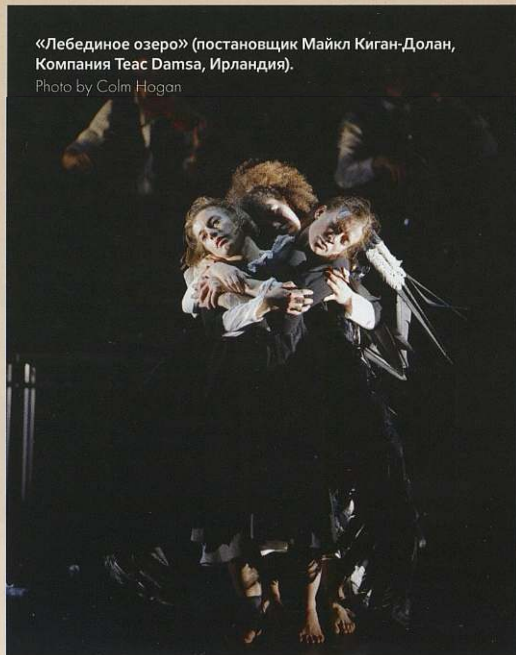
В.У. Ну коллеги ваши делятся на тех, кто уже и так всё знает, поскольку сам ездил, и тех, кто очень поверхностен сам.

И.Ч. И всё-таки, сколько бы ты ни ездил, что бы ты ни пощелал, это интересно на два часа присесть с человеком и поговорить. За беседой еще и выпить чашку кофе...

В.У. Ну некоторые не могут разговаривать. Когда я круглые столы вела на Open Dance несколько лет. Я их приглашала. Идут все. А московская критика, которая там тусуется, она не идет. А когда я с ними говорю, они мне отвечают: «это не наш формат». Мы должны смотреть и писать. Говорить надо тоже уметь. И участвовать в обсуждении надо тоже уметь. Эта культура тоже теряется.

И.Ч. Я думаю, что уходит культура слушать. «Кофе с хореографом» – это умение слышать другого человека, а не сидеть со своей рецензией внутри... надо вслушаться. Глаголы «вслушаться» и «всмотреться», я это говорю своим студентам в ГИТИСе, сегодня у критики не в чести. Эти глаголы отражают процесс, движение в глубину – по вертикали, а не по поверхности. А зачем?

В.У. ...Сомнение в себе, желание знать. И последний к Вам вопрос: вот Вы, как поколение, воспитанное на классической



«Лебедино озеро» (постановщик Майкл Киган-Долан, Компания Teac Damsa, Ирландия).

Photo by Colm Hogan

культуре, будь то опера или балет, Вы пришли к такому активному участию в освоении современного искусства. Есть ли здесь какие-то противоречия? Назовите их причину.

И.Ч. У меня нет. Я убеждена в том, что классический танцовщик, который воспитан системно, может воспринять все и что угодно: другой принцип контакта, другое переживание движения, и даже надо переместить центры тяжести – с вертикали на горизонталь. Другой вопрос, ушел ли ты в иные принципы окончательно. Например, в классике должны быть легкие ноги. В contemporary очень часто тяжелые ноги и тяжелые бедра. Для классического танцовщика, безусловно, возникает момент, когда он должен принять для себя решение: на какой территории танца он останется. Классическая система открытая, но она легко ломается, если окончательно всё внутри сместить. Нужно чувствовать этот предел. Мы не должны пускать всех на территорию классических компаний, чтобы не потерять системно воспитанное тело. Тогда сломаем его, и надо будет развернуть компанию в другую сторону, откуда нет возврата к «Лебединому озеру» и Баланчину. Возьмем Начо Дуато – он с восторгом принимает классически воспитанное тело, другие линии – протяженные, длинные... Оба спектакля с артистами театра Станиславского он сделал в своем архиве образцовыми, попросил сделать видео этих спектаклей для работы в других театрах. Все современные хореографы очень любят (хоть и ворчат, что очень тяжело сделать тело более текучим, более свободным) классический стандарт. В современной ситуации обнаружилось, что эти две территории – классики и contemporary – дружелюбно сошлись. Раньше это было активное противостояние, протест и упорная дискуссия о том, что же лучше и куда бежать... Раньше часто звучало: «мы устали от классического балета». Это одна сторона, а другая – насуплено не принимала ломку, пуанты и танец без нее. Сегодня обе стороны движутся навстречу. Почему я рада последней программе? Совместив классические названия с их современными версиями, мы получили диалог – мирный диалог.

Фото предоставлены дирекцией фестиваля DancInvention.

Лондонское просветление Сергея Полунина

Конец 2017 года ознаменовался в столице Соединенного Королевства необычной балетной премьерой. С 5 по 10 декабря известный «Bad Boy» балета Сергей Полунин представил английской публике в «Колизеуме» – самом большом театральном зале Лондона – свой новый проект «Сатори» («Просветление»).



Сергей Полунин. «Сатори».

Показ вызвал широкий резонанс в балетных кулуарах Лондона. И выявил противоречивые и различающиеся мнения – как балетных критиков, так и горячо любящей Полунина публики.

Почитатели и поклонники творчества Сергея Полунина открыто называют его гением и ставят наравне с Вацлавом Нижинским, Михаилом Барышниковым и Рудольфом Нуреевым. Весной прошлого года, увидев выступление Михаила Барышникова в лондонском театре «Аполло», я осталась под очень большим впечатлением. Не только от спектакля, но и от личной встречи и беседы с Барышниковым – истинным гением балетного искусства, который многократно доказывал этот неоспоримый титул. Полный контроль над своим телом. Безукоризненно продуманный с поста-

новочной и технической части моноспектакль. А главное, скрытая боль и накал эмоций, непередаваемых словами.

Но то, что тогда тронуло и восхитило меня, не вызвало, к моему удивлению, такой же реакции у зрителей в зале, выразивших сожаление, что Михаил уже не тот, и не молод, и не было трюков и прыжков, как-то серо, коротко, непонятно и скучновато.

Что же касается «Сатори» Полунина, то тут были и трюки, и обнаженный татуированный торс атлета, и практически автобиографичный сюжет одноименного балета в постановке самого Сергея. И дерево с облаками, как в диснеевских фильмах, и эмоции через край.

Если проследить путь Сергея Полунина, отбросив самые скандальные события жизни и творчества, то видно, насколько разнообразны его роли, идеи и планы.

Взять только необычное сотрудничество с талантливым авангардным фотохудожником, клипмейкером, оператором и режиссером Давидом Ла Шапелем в клипе «Take me to the Church» («Отведи меня в церковь»), где Полунин предстал в образе полубога или же падшего ангела.

Вспомним его блестящее участие в телевизионном проекте «Большой балет», где он безукоризненно передал как технически, так и эмоционально замысел Касьяна Голейзовского в номере «Нарцисс».

Возможно, именно тогда Сергей проникся хореографией этого великого мастера и позже решил возобновить его малоизвестный современному зрителю балет «Скрябинаиана».

Вышедшие в мировой прокат три долгожданных кинофильма: «Убийство в Восточном экспрессе» Кеннета Брана по роману Агаты Кристи, где Сергей разделил съемочную площадку с такими звездами мирового кино, как Пенелопа Круз, Джудит Денч, Мишель Пфайфер и Джони Деп. «Белый ворон» – фильм о Рудольфе Нурееве, где Сергей сыграл роль великолепного танцовщика Юрия Соловьева. И «Красный воробей» известного режиссера Френсиса Лоуренса с участием Дженифер Лоуренс – картины о русской балерине, ставшей суперагентом.



Наталья Осипова и Сергей Полунин. «Сатори».

Во всех этих многогранных проектах Полунин постоянно находится в состоянии борьбы, преодоления, разрушения старого, пережитого, устоявшихся мнений и стереотипов. Пытается таким образом найти самого себя, свою личность, свою индивидуальность и доказать что-то самому себе и другим.

Что же он попытался доказать проектом «Сатори»? Или же это был очередной коммерческий проект? Сцена театра «Коллизеум», где проходили спектакли, одна из самых известных после «Ковент-Гардена». И мне довелось видеть здесь немало балетных постановок. Я всегда с трепетом и удовольствием выступала в «Коллизеуме». Здесь по-другому чувствуешь зрителей и их реакцию из-за нетрадиционного расположения сценического пространства и зрительного зала. Но, тем не менее, не все компании решаются показывать на этой знаменитой и требовательной сцене премьеры своих проектов. Для Сергея это не стало препятствием – опробовать себя и в новом амплу хореографа.

Открыл вечер семиминутный монобалет «Первый номер» в постановке малоизвестного английской публике хореографа Андрея Кайдановского под оригинальную аранжировку с потрескавшейся записью стихов, которые читает Александр Галич.

Сергей Полунин предстал публике как потерянный герой своего времени, обрамленный в качестве декораций татуировками на обнаженном торсе. Чем, несомненно, привел в восторг своих поклонников в зале. Само же соло было наполнено героическими жестами и движениями с широко распахнутыми руками-крыльями, напоминающими Икара – героя, который то взлетает к солнцу, то вновь и вновь разбивается о скалы. На протяжении практически всего номера Сергей обращен спиной к публике и исполняет повторяющийся набор поз, сидя на полу, периодически вспархивая – как бы пытаясь преодолеть земное притяжение и сломать сложившиеся стереотипы и привычки.

В программе описание этого номера идет как «Прелюд перед более масштабными работами, отражающий поиск освобождения от танца, который поработил его, и в этом плену его душа движется голосом поэта. Глубоко личная медитация и размышления на тему двойственности жизни артиста, свободы мышления и движения».

Вторая же часть вечера оказалась, на мой взгляд, самой интересной и живой. В ней была показана реконструкция постановки «Скрябинианы» Касьяна Голейзовского. Постановка была приурочена к 125-летию со дня рождения авангардно-драматического балетмейстера – истинного мастера соло и дуэтов, чьи работы вдохновляли таких хореографов, как Джордж Баланчин, а впоследствии мы можем проследить отклики его дуэтов и поддержки в постановках Юрия Григоровича.

Сергей смог собрать чудесную команду профессионалов из известных театров мира. Ведущие танцовщики из Королевского балета, Большого театра, Национального балета Мюнхена, Гамбурга, Штутгарта, Бирмингема с легкостью смогли исполнить все номера, несмотря на разрыв веков и непривычный для многих стиль времен советского балета. Два исполнителя оставили в моей памяти самые яркие впечатления: Евгения Саварская и мой бывший коллега по Музыкальному театру имени Станиславского и Немировича-Данченко Алексей Любимов – они смогли погрузиться в атмосферу бравадных жестов, героических и смелых поддержек и лиричных переходов.

Запомнилась «Мазурка» искрометной и воздушной Натальи Осиповой, которая по-своему исполнила этот известный для многих любителей балета номер, изначально поставленный Голейзовским на изычную Екатерину Максимову.

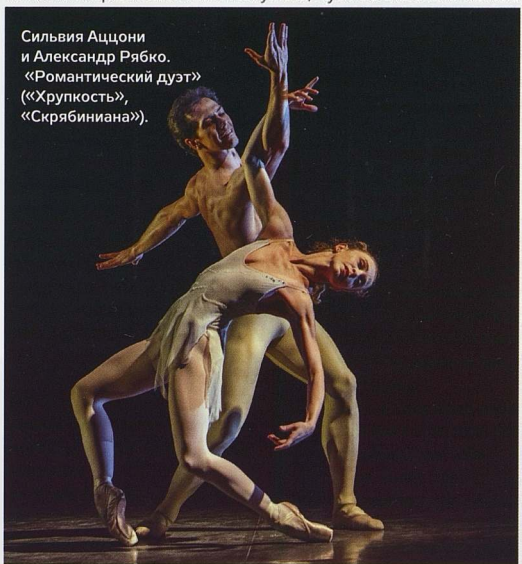
Музыка Александра Скрябина в исполнении оркестра Английской Национальной оперы под управлением дирижера Гавина Саутерленда властно увлекает и захватывает слушателя страстностью высказывания, героически-волевым пафосом, огромным накалом выражаемых ею чувств.

В качестве апофеоза вечера Сергей представил свой дебют хореографа – балет «Сатори», название которого послужило титулом программы. Режиссер-постановщик этого 40-минутного одноактного балета Габриэль Марсель Дель Веккио («Цирк дю солей») работал над ним вместе с многократным призером многих фестивалей и конкурсов немецким композитором Лерензом Данжелом и художником-декоратором Давидом Ла Шапелем.

«Сатори» в буддийской практике означает просветление, погружение и углубленное осознание природы естества, познание самого себя в результате непрерывной и длительной медитации под руководством опытных наставников.

Одним из центральных героев, олицетворяющим поиск, неопытность и надежду, является одиннадцатилетний мальчик (Том Уоддингтон), которого в прямом смысле этого слова разрывают в разные стороны его родители – Сергей Полунин и Лиλιана Веллимова, несмотря на все его попытки объединить их вместе.

Все, кто видели недавний документальный фильм о Сергее Полунине «Танцор» или слышаны о его непростом детстве и школьных годах, смогут провести яркую автобиографичную параллель с балетом «Сатори», где зрителю снова и снова напоминает о реальной боли Полунина, чувстве вины и о поиске



Сильвия Ацциони и Александр Рябко.
«Романтический дуэт»
(«Хрупкость»,
«Скрябиниана»).

себя. Зловещие черные демоны контролируют и направляют Полунина, приковывая его к земле. Ему удается вырваться лишь благодаря появлению ангелоподобной героини (в исполнении Натальи Осиповой), которая искупляет и возрождает его.

Этот психологический драмбалет с ограниченной хореографией, но не лишенный «спартаковских» прыжков, пируэтов и спецэффектов, напоминающих сюрреалистические образы Сальвадора Дали, вновь показал, что Сергей продолжает поиск себя и своей мечты.

Сам факт, что Сергей Полунин взялся за такую сложную тему, уже указывает на желание серьезного и профессионального подхода, что очень важно для любого артиста. Так же, как его ежедневные занятия у балетного станка и многочасовые репетиции с мастерами балета и новые съемки. Вне всякого сомнения, и окружение влияет на наше мышление, вкусы и самооценку.

Сейчас Полунин ищет самые разные пути выражения таланта – в балете и кино. Хотелось бы пожелать Сергею удачи и мудрости в выборе новых тем и форм.

Наталья КРЕМЕНЬ
Photo by Tristram Kenton

Юбилей лозаннской труппы:

«Волшебная флейта» Бежара – Моцарта

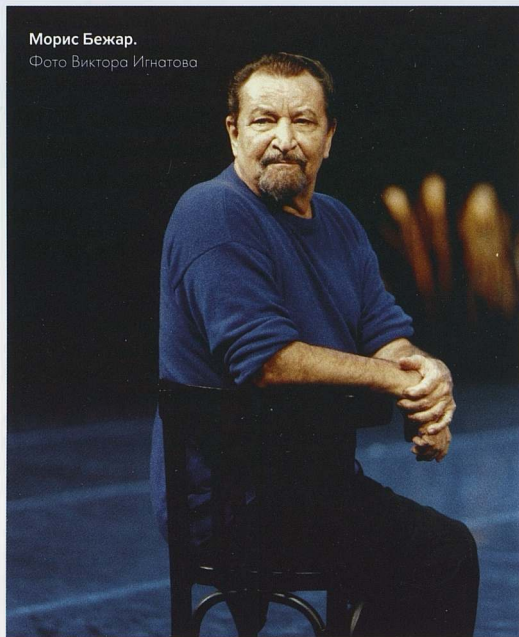
В парижском Дворце конгрессов с большим успехом прошли гастроли труппы «Балет Бежара в Лозанне». Отмечая свое 30-летие, прославленный коллектив под руководством Жюль Романа показал «Волшебную флейту» – хореографическую адаптацию Мориса Бежара одноименной оперы Вольфганга Амадея Моцарта.

Двухактный спектакль, в котором благодаря танцу музыка и пение становятся видимыми, является философским завещанием великого хореографа. Балет идет под запись оперы «Волшебная флейта» в исполнении Берлинского филармонического оркестра под управлением К. Бёма.

«Волшебная флейта», последняя и самая любимая опера Моцарта, была написана на либретто Э. Шиканедера по сказкам М. Виланда. Премьера оперы состоялась в Вене в 1791 году под управлением 35-летнего композитора за два с небольшим месяца до его смерти. 190 лет спустя гениальное произведение Моцарта, украшающее репертуары оперных театров всего мира, обрело новую сценическую жизнь благодаря таланту Бежара. Влюбленный в музыку «Волшебной флейты», хореограф воплотил ее в танце и создал одноименный балет. Его первое представление состоялось 10 марта 1981 года на сцене Королевского цирка в Брюсселе в исполнении труппы Бежара «Балет XX века» с участием легендарного Хорхе Донна. В Париже «Волшебная флейта» Бежара – Моцарта была показана 15 лет тому назад на сцене Дворца спорта.

В прошлом году, чтобы отметить 30-летие Лозаннской труппы и в память о Морисе Бежаре, ушедшем из жизни 22 ноября 2007 года, «Волшебная флейта» вновь обрела полнокровную жизнь и триумфально была показана в Швейцарии, затем в Китае и Японии. Восстановление балета осуществил Жюль Роман – художественный руководитель труппы, назначенный на этот пост самим Бежаром в 2007 году. Как сказал мне Жюль, выбор «Волшебной флейты» для юбилейных дат был неслучаен. Бежар любил и высоко ценил оперное искусство. Он поставил «Травиату» Верди (1973), «Дон Жуана» Моцарта (1980) и «Саломею» Р. Штрауса (1983). В обширном творческом наследии балетмейстера важное место принадлежит его хореографическим версиям оперных произведений. Среди них «Тангейзер» Вагнера (1961), «Семь смертных грехов» Вейля (1961), «Сказки Гофмана» Оффенбаха (1961), «Осуждение Фауста» Берлиоза (1964), Ring im den Ring – адаптация «Кольца нибелунга» Вагнера (1990). Балет «Волшебная флейта» занимает особое место. Спектакль уникален тем, что Бежар скрупулезно воплотил в танце прак-

Морис Бежар.
Фото Виктора Игнатово



тически всю партитуру оперы Моцарта, купированы только два небольших фрагмента.

Жюль Роман знает спектакль наизусть, потому что начал танцевать в нем еще в ходе его создания. В 1979 году он стал артистом труппы Бежара «Балет XX века». Почти за 30 лет блистательной карьеры талантливый танцовщик исполнил центральные партии в знаменитых балетах Бежара. С 1995 года Роман успешно ставит свои хореографические пьесы для коллектива «Балет Бежара в Лозанне». Труппа является одной из немногих в мире, спектакли которой способны наполнить залы многотысячной публикой в Афинах, Брюсселе, Лозанне, Москве, Париже, Пекине, Токио, Шанхае... Возглавляя коллектив в течение последних десяти лет, Роман приглашает в труппу современных хореографов, произведения которых позволяют расширить и обогатить репертуар. Но его незыблемую основу составляют балеты Бежара. Для Жюль Романа и всей труппы смысл и величие миссии состоят в сохранении и прославлении хореографического наследия Бежара. Творческие достижения Романа отмечены многими наградами. Среди них Приз Майи Плисецкой, врученный ему в Люцерне в год кончины легендарной балерины (2015), и Кавалерский орден «За заслуги перед отечеством» (2015) – один из престижнейших во Франции.

Благодаря филигранной работе Бежара в балете адекватно предстает оперная партитура. Каждое движение поэтически излучает музыку. Это феноменальный спектакль, в котором голоса и жесты сливаются воедино, рождая зримые образы и драматургические коллизии. Философская фабула хореографической сказки-посвящения выступает за признание человеческих заблуждений, утверждает триумф пары людей над разобщенностью, провозглашает победу света над тьмой.

О своем спектакле Бежар сказал: «Волшебная флейта» предстает перед нами в двух аспектах. Во-первых, это феерия, которая нас уносит в чистую поэзию детства или гения. Во-вторых, и главным образом, это точный, строгий и вдохновенный ритуал. Такая смесь нам может показаться странной, но она отлично работает, и чередование сцен волшебных или откровенно комических, содержащих философское послание большого значения, нам позволяет принимать этот символизм не только нашим умом, но и всем нашим существом. Работая над постановкой «Волшебной флейты», я не стремился внести в совершенное произведение даже самую малость чего-то личного или нового, а старался скрупулезно и с любовью слушать партитуру, читать либретто и воплощать в танце. Меня часто спрашивают: что является сюжетом «Волшебной флейты»? Я могу процитировать слова Жака Шайе, который проанализировал эту масонскую оперу. Основной сюжет, теперь мы начинаем его понимать, это конфликт двух полов, который находит свое завершение в тайне пары людей. Мужчина и женщина должны сначала искать друг друга, затем, найдя партнерство, обязаны превзойти свое первоначальное состояние с помощью серии испытаний, которые их сделают достойными нового положения».

Говоря о возрождении балета, Роман, в частности, сказал: «Для времени, в котором мы живем, мне показалось значимым предложить публике чрезвычайно важное произведение, которое объединяет людей и содержит послание. Вот почему я выбрал для восстановления «Волшебную флейту» 13 лет спустя, после того как Морис Бежар ее представил на катке Маллей в Лозанне. «Волшебная флейта» – это произведение, ко-

торое я хорошо знаю, так как участвовал в его создании и имел разные роли в ходе последующих представлений. На первом спектакле, состоявшемся в Королевском цирке Брюсселя, я исполнял партию одного из трех детей и танцевал с двумя близнецами – Кристианом и Ги Поджиоли. Соперничество было суровым. Кристиан и Ги превосходно владели всей техникой классического танца. Нам было очень приятно танцевать вместе. Затем я был дублером артистов на ролях Папагено и Оратора, потом я их многократно исполнял».

Возвышенная философия «Волшебной флейты» Моцарта, привлекавшая симпатии выдающихся умов своего времени, полноценно воплощена в балете Бежара. Его действие напоминает ритуалы общества масонов, членами которого были Моцарт и его либреттист Шиканедер.

События оперы происходят в сказочных царствах. Для спектакля Бежара в большей мере характерен символизм. Хореографическое действие, как и оперное, состоящее из девяти картин, развивается динамично и органично. В глубине черного сценического пространства, олицетворяющего владения Царицы ночи, периодически раскрывается занавес большого светящегося экрана. Спектакль идет в аскетической сценографии, позволяющей сконцентрировать внимание на танцевальном действии. Центр черной сцены украшает белая графика масонской звезды. Позади нее висит помост с двумя пролетами лестниц. Благодаря направленному освещению эти пролеты в сочетании с красным контуром помоста формируют ажурную конструкцию, напоминающую жертвенник мистического храма. На фронте помоста иногда появляются рельефные заставки с таинственной символикой. В первой картине образ огромного змея олицетворяет красочная голова дракона, воссозданная на азиатский манер. В одной из картин на сцене появляются изящные пирамиды, составленные из тонких стержней. Помимо флейты и колокольчиков в спектакле используются ленты, плети и пики, воздушные шары, песочные часы и вино с закусками. По ходу представления Оратор произносит свои монологи, находясь на красном постаменте, установленном в правой части



Кэтлин Тьелхелм – Памина,
Габриэль Аренас Руиз – Тамино.
Photo by Anne Bichsel

авансены. Тщательно разработанная световая партитура позволяет акцентировать широкие и крупные планы исполнителей, а также усилить сценическую динамику и полифонию.

Хореографическое действие выстроено детально и с богатой фантазией. Как и в балете Бежара «Девятая симфония» (1964), поставленном на музыку Бетховена, графические линии, начертанные на сцене, являются ориентиром для артистов при формировании ими скульптурных композиций и танцевальных ансамблей. Последние придуманы искусно и производят сильное впечатление, особенно их пластические метаморфозы, происходящие на помосте.

Коллекция сценических костюмов лаконична и образна. Артисты кордебалета, исполняющие роли жрецов и рабов, танцуют в облегающих коланах (девушки и с лифами) телесного цвета, что имитирует обнаженность, важную для выражения чувственности. Солисты интерпретируют партии в костюмах, соответствующих их образам: Оратор – в черном комбинезоне с белым поясом, мудрец Зарастро – в золотистых шароварах и со сверкающей мантией, Царица ночи – в черном комбинезоне с фиолетовым шлейфом, а три ее феи – в темных платьях, птицелов Папагено и его возлюбленная Папагена – в голубых нарядах, украшенных перьями, мавр Моностагос и его рабы – в коричневых шароварах и комбинезонах, соответственно, и в масках, волшебные мальчики – в коротких штанишках и в белых колпачках. Главные персонажи предстают в костюмах яркого цвета: принц Тамино – в красных шароварах, Памина – в белом комбинезоне. Причем она единственная среди персонажей танцует босая. Это подчеркивает нравственную чистоту и девственность Памины, в то время как Царица ночи и три ее феи танцуют на пуантах, что обостряет их демоническую агрессивность. В хореографической картине, где герои, готовясь к посвящению, проходят испытания в храме, преодолевая пламя и бушующие волны, артисты мужского и женского кордебалета появляются в масках и в легких мантиях, соответственно, огненно-красного и зелено-синего цвета.

Главное достоинство спектакля состоит в том, что Бежар сумел оперную музыку и пение сделать видимыми. Каждая оркестровая и вокальная фраза получает адекватное воплощение

в танце. В итоге балет является предельно точным отражением партитуры и замысла композитора. Это чрезвычайно важно особенно сегодня, так как нынешние режиссеры и хореографы часто искажают суть музыкальных произведений, используя их на свой манер, не имеющий ничего общего с замыслом композиторов. Спектакль Бежара уникален и феноменален тем, что он преданно возрождает не только музыкальный мир композитора, но и его творческие устремления и помыслы.

В трактовке Бежара, как и Моцарта, сказочные персонажи «Волшебной флейты» обрели характер реальных людей. В балете, в отличие от либретто, мудрый маг Зарастро появляется не в колеснице, запряженной львами, а из глубины сцены, как бы из мистического храма. Волшебные мальчики своими белыми колпачками и комическими танцами напоминают столь любимого Бежаром забавного Пульчинеллу из комедии дель арте. В своем спектакле хореограф почти убрал из сказок экзотические чудеса и таинственные превращения, однако усилил, как и Моцарт, морально-философские идеи просветительства, гуманистические идеалы братства и равенства людей, непоколебимую веру в изначальность добра и возможность нравственного совершенствования человека, уверенность в конечном торжестве разума и света.

Работая над созданием балета «Волшебная флейта», Бежар, глубоко почитая этот оперный шедевр, скрупулезно следовал партитуре Моцарта и либретто Шиканедера. Музыка поражает простотой и отсутствием внешних эффектов, казалось бы, предпологаемых сюжетом. Партитура бесконечно разнообразна по музыкальным формам – от простой куплетной песни до сложнейших полифонических построений. Обратившись к структуре зингшпиля, Моцарт добился необычайной силы выражения. В соответствии с традициями зингшпиля музыкальные и танцевальные номера чередуются с разговорными сценами, их инициирует Оратор. Как и музыка, хореография передает многообразие жизни, в которой слиты смешное и возвышенное, благородное и низменное.

Спектакль открывает мемориальный пролог. По ходу блистательной и стремительной увертюры, пронизанной светом, ощущением полноты и гармонии чувств, на сумрачной сцене

Кэтлин Тьелхелм – Памина, Жавье Касадо Суарез – Зарастро.

Photo by Philippe Pache



появляются артисты. В повседневных одеждах они постепенно рассаживаются и замирают, внимательно слушая музыку, тем самым оказывая почести Моцарту и Бежару. Затем начинается танцевально-оперное действие. Оно органично развивается на двух площадках – широкой сцене и просторном помосте, дополняющих друг друга.

Хореография спектакля, пленяющая изяществом и гармонией оригинальных танцевально-пластических композиций, составлена из разнохарактерных сцен и картин. Они включают яркие соло, дуэты и трио, квартеты и квинтеты, а также небольшие и причудливые ансамбли (6-8 артистов). Танцевальная лексика весьма специфична и впечатляет своей широтой и своеобразием. В ней удивительно сочетаются классические па и замысловатые движения, сочиненные Бежаром. В богатой лексической палитре доминируют графические жесты и пластические трансформации. Хореография спектакля содержит ряд новаций. Среди них «танцевальные арии» Царицы ночи. Ее вокальные колоратуры – одно из средств раскрытия демонической природы магического персонажа, затемливо предстают в эффектном и виртуозном танце, сплетенном из выразительных движений с обилием лексических новшеств.

Наряду с успешной разработкой оперно-хореографических картин в спектакле всё-таки есть сцены, танцевально развитые не в полной мере. Это относится в первую очередь к испытаниям героев огнем и водой. Красочное свечение экрана и образные сценические костюмы формируют должную атмосферу, но кордебалет практически не танцует: артисты выстраиваются полукругом позади дуэта героев и делают лишь волновые движения, а затем проходят цепочкой по периметру сцены. Драматическая сцена, в которой Папагено пытается покончить жизнь самоубийством, предстает комично, но эскизно. В завершении этого пассажа волшебные мальчики возвращают птичелову его колокольчики, он счастливо танцует с Папагеной, и над ними взлетают куклы, символизируя их будущих детей.

Прославляя победу добра и мудрости над злом и мраком, спектакль завершается ликующим звучанием хора, солистов и оркестра, что получает патетическое воплощение в хореографии. В масштабном финале балета на фоне лучезарного свечения экрана, украшенного огромной символической масонства, на сцене и помосте возникает изумительно красивая и торжественная композиция, в которой скульптурно замирают все 24 исполнителя «Волшебной флейты».

Несмотря на 37 лет, истекшие со дня премьеры балета, он не устарел и сегодня выглядит современно. Это объясняется как высоким искусством хореографа, так и мастерством исполнителей. Увлеченно интерпретируя сложные партии, все артисты демонстрируют отточенную танцевальную технику и сценическую убедительность. Поэтому нужно высказать комплименты как руководителю труппы Жилю Роману, так и репетитору Доменико Левре и Азарью Плисецкому, ответственному за профессиональную подготовку артистов. Известный педагог проводит танцевальный класс для коллектива лозаннской труппы в течение уже 27 лет!

Среди исполнителей спектакля отметим, прежде всего, солистов. В роли Оратора выступает итальянец Маттиа Галиотто, внешне напоминающий молодого Бежара. Одаренный танцовщик активно участвует в развитии сценического действия и проникновенно произносит многочисленные тексты с театральной интонацией, характерной для декламации Бежара. Превосходно танцует партию Тамино бельгиец Габриэль Ареназ Руиз. Он чарует дивной прыгучестью, музыкальной пластикой

и грациозной кантиленой, а также чистотой и благородством одухотворенных движений. Памина в интерпретации американки Кэтрин Тьелхелм пленяет изяществом и красотой мягких линий, нежным и элегантным танцем.

Яркое впечатление производит японец Мсайоши Онуки. Улыбчивый артист восхищает сценической свободой, феноменальной прыгучестью и богатой экспрессией. В его трактовке необычайно живой и комичный Папагено завораживает виртуозным танцем и лучезарной энергией. Онуки легко и весело продельвает каскады сложных прыжков, сверкая своей артистической индивидуальностью. Блистательно он интерпретирует знаменитую арию Папагено во втором акте. Это соло артист игриво танцует в сопровождении девяти девушек, одетых в красные и желтые купальники. Онуки ловко исполняет каскады кокетливых прыжков, включая шпагаты, и ария завершается оригинальной композицией.

Обаятельная и техничная итальянка Жасмин Каммарота воплощает образ Папагены. Вначале она появляется в лохмотьях, изображая немощную и сварливую старуху. Сбросив рваные одежды, балерина мгновенно преобразуется в стройную девушку и полноценно проявляет свои незаурядные танцевальные и артистические способности. Партию Заресто величественно интерпретирует испанец Жавье Касадо Суарез. Статный танцовщик с красивым телом и магической жестикуляцией вдохновенно воплощает образ волшебника-мудреца.

Его финальное соло высокопарно выражает триумф света и разума. Роль мавра Моностатоса превосходно исполняет итальянец Микельанжело Челуччи. Его бурный танец, насыщенный дерзкими прыжками и трюками акробатики, захватывает мощью энергии и взрывом экспрессии. Невысокий, полетный артист пленяет редкостной театральной магией.

Высоких комплиментов заслуживает испанка Элизабет Роз. За два десятилетия блистательной карьеры в труппе она станцевала ряд главных партий в балетах Бежара, включая знаменитое «Болеро». В наиболее сложной партии Царицы ночи талантливая балерина великолепно демонстрирует свое техническое и артистическое мастерство.

Особенно эффектно она исполняет знаменитую арию Царицы ночи во втором акте. Яркий, виртуозный танец включает каскады демонических жестов и поз, резких изгибов и стремительных вращений. Элизабет восхищает красотой и экспрессией дивных певучих рук, но, к сожалению, образу Царицы ночи не хватает должного величия.

Прекрасно предстает трио фей Царицы ночи. Слово три живых голоса, балерины чаруют отшлифованным синхронным танцем и уникальным артистическим взаимопониманием. Истинное наслаждение доставляет трио волшебных мальчиков. Слово клоны Пульчинеллы, артисты искрометно танцуют забавные партии, насыщенные игривым блеском и тонким юмором. Искренней похвалы заслуживают и все артисты кордебалета. Хорошо обученные молодые и одаренные исполнители, уверенно владеющие специфической лексикой и стилистикой Бежара, вносят важный вклад в успех чудесного спектакля.



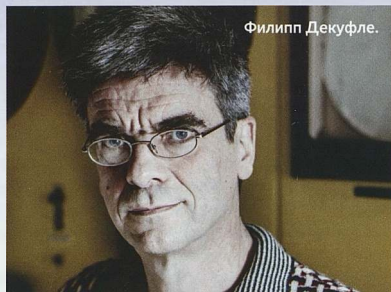
Элизабет Роз – Царица ночи.

Виктор ИГНАТОВ

Photo by Anne Bichsel

Фантазия и юмор в смешении жанров

Филипп ДЕКУФЛЕ родился в 1961 году в Париже, обучался цирковому искусству, пантомиме и современному танцу. В 1983 году основал свою труппу DCA, которая с 1995 года располагается в Сен-Дени (предместье Парижа) на территории старой теплоцентрали.



Филипп Декуфле.

Под влиянием разных направлений сформировалось «гибридное» творчество Декуфле, основу которого составляют движение, театральная технология и кино. Его постановки пленяют феноменальной фантазией и редкостным смешением жанров. В 1980-90-е годы он создал спектакли, в которых постепенно окрепла его артистическая личность – Codex, Decodex, Triton, Shazam. Последний спектакль является как бы визитной карточкой Декуфле. Важными этапами в карьере мастера стали его постановки для церемоний открытия зимних Олимпийских игр в Альбервиле (1992), 50-го Каннского кинофестиваля (1997) и Чемпионата мира по регби (2007). Декуфле работал в Нью-Йорке и Токио, ставил спектакли на известных парижских сценах: L'Autre défile в зале Vilette, Désirs в кабаре Crazy Horse, Paratour в «Цирке солнца», Wiebo в Парижской филармонии. В 2003-05-е годы в Национальном театре танца Шайо с большим успехом были показаны семь постановок Декуфле. С нынешнего сезона он является здесь приглашенным хореографом.

В преддверии нового года Национальный театр танца Шайо начал двухнедельный показ программы в постановке Декуфле. Ее составляют пять комических пьес – «Трио», «Дыра», «Вивальди», «Эволюция», «Путешествие в Японию». Из перечисленных названий можно понять, что программа является эстрадным дивертисментом: здесь нет ни драматургии, ни сюжета, ни концепции. Каждая пьеса выстроена из оригинальных номеров, почти не связанных между собой, но в целом они формируют органичную панораму танцевально-пластического действия с инкрустацией спортивной и цирковой акробатики. Многоликая композиция, скомпонованная из пяти тем, включает разнохарактерные зарисовки, щедро насыщенные сатирой и юмором. Очаровательные и радостные, забавные и шаловливые, лирические и ностальгические, они искусно смешаны из сочинений разных жанров – танца и акробатики, цирка и кино.

Под руководством талантливого мастера над созданием спектакля работал большой коллектив специалистов. Среди них Александра Ноде (хореография), Алис Ролан (текст), Бегона Гарсия Навас (свет), Оливер Симола и Лоран Радановик (видео), Альбан Хо Ван (сценография), Жан Мало и Лоранс Шалу (костюмы). По ходу представления звучит музыка, которую специально для спектакля написали пять композиторов. Главным достоинством программы, выстроенной на манер эстрадного шоу, является широкое тематическое и жанровое разнообразие, а также обилие эффектных видеотрюков. В частности, для объявления номера пьесы перед ее началом на спускаемом над сценой экране появляется видеопроекция, в которой группа артистов ценным сплетением тел слагает соответствующую цифру. Полнотрачасовой спектакль великолепно исполняют семь артистов труппы DCA, которую почти 35 лет возглавляет Декуфле.

О своем новом творении он сказал так: «Честно говоря, я всегда создавал спектакли с множеством эпизодов. Теперь я хотел вернуться к основам танца модерн, к тому, что узнал, когда был мальчишкой, и к тем труппам, которые я видел в то время: это компании Марты Грэхем, Мерса Каннингема, даже Джорджа Балanchина. Все американцы предлагают программы, составленные из пьес разных эпох, что замечательно. Мне это нравится. Во Франции больше так не делают. Теперь нужно работать только в часовом формате. Однако может появиться желание что-то сделать в меньшем формате. В таком формате я могу отправиться в разные тематические направления, не



«Путешествие в Японию».

говоря себе «это не клеится с предыдущей частью по своей театральности». В программе, состоящей из нескольких коротких пьес, я могу показать разные аспекты, которые мне интересны».

Пьеса «Трио» создана для трех артистов, которые не только великолепно танцуют, но и замечательно играют на музыкальных инструментах. Главным атрибутом пьесы является фортепиано, установленное на небольшой и подвижной площадке. Представление начинается с глубокой темноты: в узкой полосе света зрители видят только четыре кисти рук, которые танцуют на верхнем зеркальном торце фортепиано. Световая экспозиция расширяется, и полностью видимая площадка становится как бы ареной удивительного действия: Жульен Феранти, бразильский танцовщик, играет на фортепиано, Орельен Удо на нем продлевает сложные каскады акробатики, включая стойки на руках и даже сальто. При этом очаровательная Вьолетт Ванти вначале поет печальную песню, затем играет на флейте мелодичную арию собственного сочинения. С помощью «технического персонажа» площадка начинает двигаться по сцене; в итоге представление приобретает новое измерение и впечатляющую динамику. Вместе с вальсирующим фортепиано артисты исполняют разнообразные танцевально-акробатические композиции и разыгрывают комичные мизансцены. Камерную зарисовку дополняют видеоэффекты: на экране проектируются под разным ракурсом ноги, руки, глаза и рты танцовщиков.

Пьеса «Дыра» поражает богатством фантазии. На сумрачной сцене в пятне красного света возникает дыра, в ней появляется обнаженный торс Жульена Феранти. Вскоре он исчезает, а из дыры как бы выглядывают стройные женские ноги. Затем вместе с ними высовывается и крупный мужской торс. Под мелодичные звуки саксофона столь странный человекообразный гибрид начинает пластично двигаться, сплетая невероятные позы и вызывая громкий смех в зрительном зале. Благодаря портативной телекамере забавные игры разнополюх частей тела напрямую транслируются на большом экране, что позволяет детально рас-

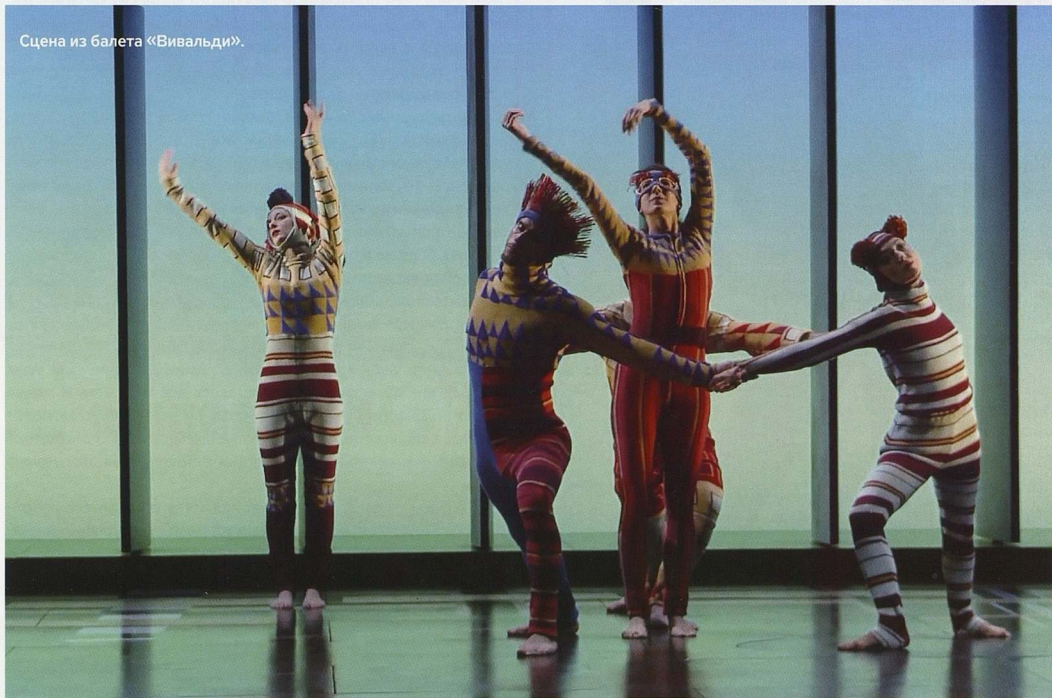
смотреть эту фантастическую и живую инсталляцию. Интересно, что на экране ее видеопроекции дают с многократным дублированием.

«Вивальди», самая живописная пьеса, поставлена с редкостным вдохновением. Декуфле посвятил это произведение своей матери, недавно ушедшей из жизни. Танцевальное действо умиротворенно разворачивается под звучание прекрасных вокальных сочинений великого композитора. Три дуэта грациозно танцуют на фоне высокого решетчатого ставня, позади которого умиротворенно светится зелено-голубой экран. Этот фон подчеркивает красоту сценических костюмов: трикотажные комбинезоны, украшенные разноцветным орнаментом, формируют сказочную атмосферу из мира счастливого детства. Костюмы, как и танцы, по своей стилистике хотя и далеки от барочного строя звучащих произведений Вивальди, однако органично с ним связаны. Рафинированные танцы, составленные из воздушных и мягких движений, наполнены нежной грустью, поэзией и ностальгией. Под дивное пение контртенора медленные и плавные дуэты с мягкой и текучей жестикуляцией более близки к восточной эстетике, чем к искусству барокко.

Под новую музыкальную тему начинается вторая хореографическая картина: на фоне светящегося экрана предстает темный женский силуэт, который составляют две танцовщицы, стоящие одна позади другой. Их графические жесты напоминают закланья Будды. Загадочный силуэт раздваивается, и танцовщицы синхронно исполняют причудливый дуэт на полностью освещенной сцене.

Для показа третьей картины артисты забавно приносят три больших щита с кольцевыми узорами и длинную жердь. Она превращается в станок танцевального класса, а из щитов составляются кулисы и задник для небольшой сценической площадки. В таком импровизированном театрике и начинается комическое представление балетной классики. Оно динамично развивается у танцевального станка: артисты в черных футболках и полосатых

Сцена из балета «Вивальди».



трико ловко и весело исполняют соло, дуэты, трио и квартеты, часто вызывая смех в зрительном зале. Не забыты здесь и танцевальные ансамбли. Правда, из-за малого размера площадки артисты вынуждены поочередно проскальзывать по ней, создавая при этом впечатление бесконечно большого ансамбля. Особенно интересно была показана изящная пародия на классическую композицию «теней» из балета Петипа «Баядерка»: каждый артист одухотворенно исполнял череду одинаковых па и жестов, сочиненную на манер Петипа, но с обилием тонкого юмора.

Оригинальная пьеса «Эволюция» словно иллюстрирует профессиональную эволюцию японских борцов. С черными наколенниками и в трусах (девушки и с лифами) артисты последовательно выступают в синхронных дуэтах, трио и квартетах, динамично демонстрируя акробатические танцы под ритмичную джазовую музыку. Особенность пьесы состоит

в широком использовании видеоэффектов. На большом экране непрерывно идет прямая трансляция танцевального действия с многократным дублированием каждого артиста и с периодической фиксацией движений. В итоге зрители видят многоликую мозаику, скомпонованную из скульптурных поз и танцевальных па, составляющих хореографическую картину. Пьесе украшает блестящее соло: его виртуозно исполняет Орельен Удо, протаящая пластичкой необычайно гибкого тела. Артист творит чудеса акробатики и восхищает каскадами оригинальных трюков и прыжков. Видеоизображение акробата транслируется в трех проекциях на большом экране. В финале пьесы на экране возникла дивная картина: в таинственном сумраке гипнотически парили белоснежные вуали. Слово небесные ангелы, они загадочно светились и плавно колыхались, как бы танцую под нежную тему джаза. В этом фантастическом пространстве появился лирический дуэт: благодаря чудотворным жестам партнера, воздушная танцовщица Сюзанн Солер высоко взлетала и красиво парила среди мерцающих вуалей, пленяя цирковыми трюками и музыкальной пластикой.

Пьеса «Путешествие в Японию» создана под впечатлением недавнего пребывания Декуфле в Стране восходящего солнца. После очаровательного мультика, показанного в качестве пролога, на сцене предстает большая и многоликая фреска, составленная из юмористических картин. Панораму открывает зарисовка в аэропорту, где разворачиваются многочисленные мизансцены: они комично разыгрываются средствами танца и пантомимы. По окончании регистрации пассажиры оказываются в самолете. Здесь артисты образно изображают, используя пантомиму и мимику, не только впечатляющие проявления турбулентности, но и разнохарактерные взаимоотношения пассажиров между собой и со стюардессами. Параллельно со сценическим действием на экране демонстрируется карта и маршрут воздушного путешествия. После каламбурного анонса пилота и последующей традиционной тряски самолет приземляется в Токио. Далее на сцене предстают популярные персонажи японских кабаре – музыканты с традиционными инструментами, эстрадная певица, танцовщица с веером, эротический зайчик, комичные повара и лихие акробаты. Все эти эстрадные номера транслируют на экране с многократным дублированием. Затем предстает номер гостиницы: туристка печатает на компьютере, излагая свои ощущения в письме. Его содержание забавно воплощают артисты, олицетворяя постояльцев соседних номеров – кто-то громко храпит, кто-то занимается любовью, кто-то охвачен мистическими видениями, кто-то сражается в жестоком поединке. Наибольшее впечатление производят изящный танец пяти японских красавиц. Одетые в богатые золотистые кимоно, они исполняют затейливые вариации на фоне видеопроекции токийских улиц, правда, пешеходы здесь движутся не вперед, а пятятся назад. На таком странном фоне искусно выстроенные танцы, инкрустированные элегантными жестами и эффектными позами, становятся главной удачей сценической алхимии Дукуфле. При всем великолепии японских зарисовок здесь всё-таки есть и явные длинноты. В частности, однообразно и тягуче выглядит монолог туристки, слишком долго перечисляющей всё то, что она хотела бы купить на память о путешествии в Токио, хотя этот номер комично обыгран видеорядом.

В финале спектакля на сцене появляются все семь его исполнителей. Одетые в строгие черные костюмы, они плавно и синхронно танцуют под звуки романтической песни.

На поклонях публика долго аплодировала всем артистам и постановщикам спектакля. После показа в Париже «Программа коротких пьес» отправилась в гастрольное турне по Франции и Европе.

Виктор ИГНАТОВ

Фото предоставлены пресс-службой театра.

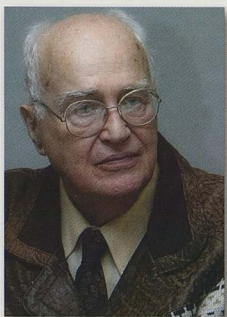


Дуэт из балета «Вивальди».

... с юбилеем



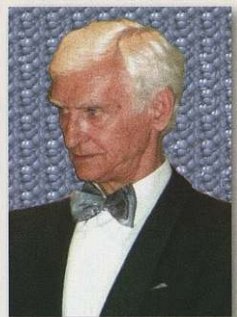
Светлану Дзантемировну АДЫРХАЕВУ – балерину, балетмейстера-репетитора Большого театра России, народную артистку СССР



Виктора Владимировича ВАНСЛОВА – советского и российского искусствоведа, музыковеда, балетоведа. Доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ



Мargarиту Сергеевну ДРОЗДОВУ – балерину, педагога-репетитора Московского академического Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, народную артистку СССР



Геннадия Васильевича ЛЕДЯХА – артиста балета Большого театра, балетмейстера, педагога, руководителя хореографического колледжа "Школа классического танца", заслуженного артиста РСФСР

... с почетным званием

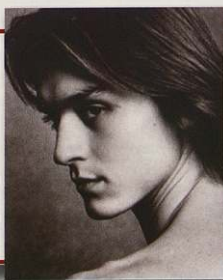


Екатерину ШИПУЛИНУ – прима-балерину Большого театра России с присвоением почетного звания «Народный артист Российской Федерации»



Викторию ТЕРЁШКИНУ – прима-балерину Мариинского театра с присвоением почетного звания «Народный артист Российской Федерации»

... с премией



Дениса РОДЬКИНА – премьера Большого театра России с премией Президента РФ для молодых деятелей культуры.

Комета по имени Нуреев

Свой первый балетный спектакль Рудольф Нуреев увидел в канун Нового года на сцене Уфимского театра оперы и балета, это был балет «Журавлиная песня». Много позже в своей «Автобиографии» Рудольф Нуреев напишет: «Никогда не забуду ни одной детали представшей перед моими глазами картины: зал с мягким, прекрасным освещением и сверкающими хрустальными люстрами, висящие повсюду небольшие фонарики, цветные окна, бархат, позолота – другой мир, мир очаровательной волшебной сказки. Этот первый поход в театр оставил единственные в своем роде воспоминания, зажег в сердце огонь, принес невыразимое счастье. Всё, что я видел там, вводило меня из убогого мира и возносило прямо на небеса. Как только я вступил в это волшебное место, я почув-



Рудольф Нуреев в своем доме

ствовал, что покинул реальный мир, и меня захватила мечта: Я лишился дара речи...

С этого незабываемого дня я не мог думать ни о чем другом, я был одержим. Именно тогда родилось мое непоколебимое решение стать балетным танцовщиком. Я услышал «зов».

Эта детская мечта не осталась просто мечтой. Она осуществилась, вознес Рудольфа Нуреева на вершину танцевального Олимпа.

Сначала танцовщик произвел фурор на сцене Ленинградского Театра оперы и балета имени С.М. Кирова, завоевав сердца многочисленных поклонников, как в Ленинграде, так и в Москве. Затем он покорила Париж и Лондон, а затем и весь мир.

Он был не просто танцовщиком, а кометой, взорвавший мир балетного театра. В его танце соединились неистовство и нежность, чувственность и сила, драматизм и романтичность, а еще мощный, необузданный характер.

Столько, сколько танцевал Нуреев, не танцевал никто. Кажется, он прожил не одну жизнь, а сто. В 1975 году Рудольф Нуреев поставил рекорд, который вряд ли кто-то когда-то сможет превзойти, он выступил на разных сценах мира – 299 раз! А еще Рудольф осуществлял собственные постановки классических балетов, снимался в кино, играл в бродвейском мюзикле «Король и я», с 1983 по 1989 годы занимал пост художественного руководителя балета Парижской Оперы. Фантастически одаренный не только танцевально, но и музыкально, он мечтал стать великим дирижером. И в 1991-м году состоялся его дирижерский дебют.

Последним триумфом Рудольфа Нуреева стала постановка балета «Баядерка», премьера которой прошла на сцене Парижской оперы в 1992 году. А 6 января 1993 года Рудольф Нуреев ушел из жизни.

Из жизни, но не из памяти людей и мира хореографического искусства. В этом году исполнилось 80 лет со дня рождения великого танцовщика.

Владимир КОТЫХОВ



С Натальей Макаровой (1970)



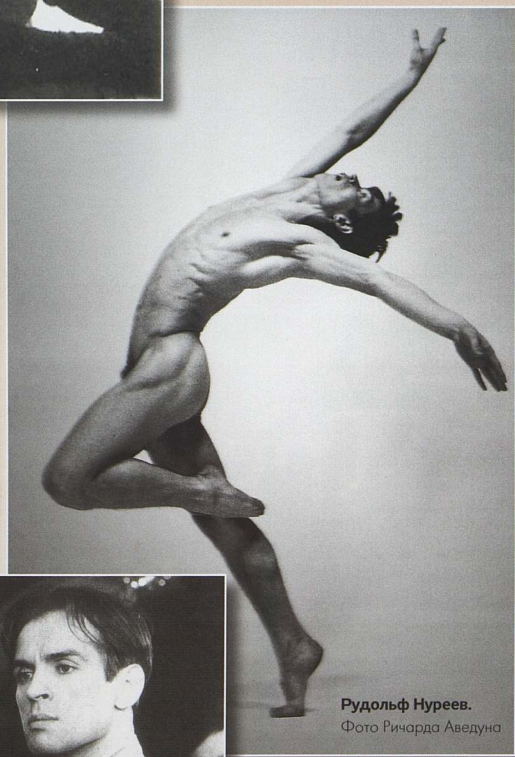
С Эриком Бруном.



С Марго Фонтейн.



На крыше Парижской оперы (1986).



Рудольф Нуреев.
Фото Ричарда Аведуна



В фильме «Валентино» (режиссер Дензел Рассел).



«В начале» (хореограф Бленард Азизай, Германия).

Третья «Точка» многоточие не заканчивается

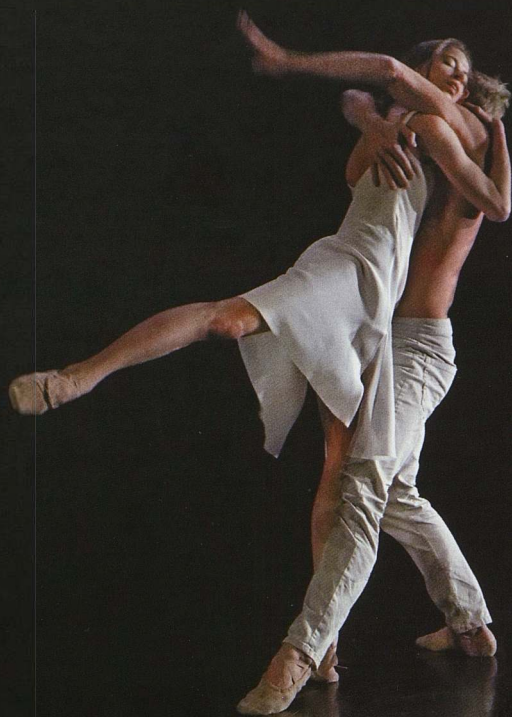
Проект Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Точка пересечения» в этом году в третий раз предстал перед зрителем. Четыре балетмейстера. Четыре новых, но, тем не менее, знаковых спектакля. Четыре истории, обращающиеся к метафизике повседневности.

Неслучайно эта тема стала одной из самых популярных в современном танце. Ведь даже слово «contemporary» означает «современный», идущий в ногу со временем, отражающий чаяния, тенденции, мировоззрение и будни эпохи. К этому добавляется и хореографическое обращение современного танца к йогическим практикам и восточным единоборствам, чья мировоззренческая основа призвана к ежедневному проживанию этих, не побоюсь звучного слова, искусств. Так складывается язык данного танца: актуальность + пышные черты эстетики Востока. На таком пересечении рождается понятие «contemporary», вслед за которым появляется язык причудливых взаимосвязей и диалога культур. Такой танец, репрезентируя повседневность, эстетизирует ее, вбирая в себя только эссенцию насущного. Будто в алхимической реторте порождает он, казалось бы, новые сюжеты, которые, подобно новым сказкам, являются цитатами прошлого. Но прошлого танцевального, сценического, пластического. Если обращаться к двадцатиминутным балетам «Точки», в них можно обнаружить два варианта повседневности: внутренний и внешний. Балеты первого отделения отражают внутреннюю сторону повседневности, которая во втором отделении перерастает во внешнюю. В итоге спектакль единения четырех сюжетно не связанных балетов представляется своеобразным полем современного танца, где встречаются не только четыре дороги – пути блистательных и молодых хореографов, но и взгляды на contemporary dance, вариации повседневности, традиции и современность.

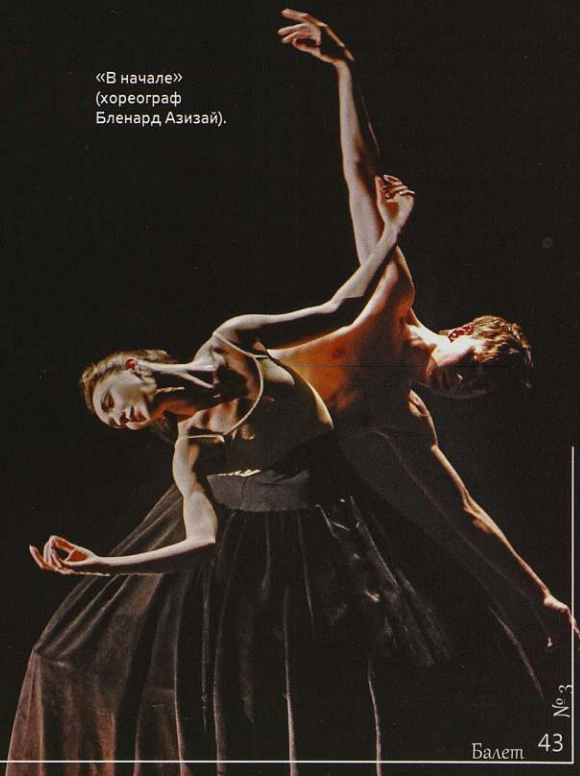
Первое отделение посвящено внутренней повседневности. В его начале берлинский хореограф Бленард Азизай, имеющий албанские корни, ставит номер с очень подходящим названием – «В начале». В его фабулу вписан изначальный конфликт человека и монстра, соседствующего с душой и охраняющего ее сокровища. Напряженное противостояние героев со своими тенями плавно переходит в парадоксальное единение тени (Эрика Микиртичева) и героя (Леонид Леонтьев) в пределах одного кринолина. Этот «дуэт рук» (ибо ноги скованы массивной черной юбкой) кажется чрезвычайно выразительным и элегантным. Прием одной юбки на двоих новым не назовешь.

Да и тема двойничества эксплуатируется уже века три. Но эта химера, этот зверь с двумя спинами подкупил публику своей вычурной магической элегантностью. Казалось, будто сиамиские близнецы Одетта и Одиллия, с их оболстительными чарами, вышли на сцену. Только на сцене такой акт, несомненно, относящийся к безобразному, может быть вписан в прекрасное. В конце внутренние печальные демоны кажутся поверженными. Но так ли это? Не примирение ли с ними – истинная победа человека над самим собой, обретение хранимого внутри сокровища? Ведь, по меткому изречению Евгения Шварца, «единственный способ избавиться от драконов – это иметь своего собственного».

Вторую часть первого отделения немецкий хореограф, но по рождению россиянка, Ксения Вист сделала иллюзорно внешне ориентированной. Зрителю поначалу кажется, что показывается история человека и его окружения. Однако все остальные персонажи де факто являются проекцией главного героя. Архетипы родителей, за которыми человек наблюдает с малых лет, друзей, проводящих с героем его юные годы, девушки, дарящей ему такую индивидуальную для каждого, но на поверку такую для всех знакомую и одинаковую любовь – все это стадии внутренней эволюции персонажа. Герой всех переживает, встречаясь с одиночеством и «закадровой смертью», тоже представляющей собой идею, стадию, архетип, все, но не трагедию. Эта трансформация всей жизни происходит за одно мгновение, но



«Песочные часы» (хореограф Ксения Вист).



«В начале» (хореограф Бленард Азизай).



«Жонглируй»
(хореограф Соломон Беррио-Аллен).

зритель ее тоже претерпевает. Откуда берутся все эти выводы о внутреннем содержании балета и его главного персонажа? Все дело в том, что хореограф именно на нем ставит главный акцент. Сложнейшая и виртуозная партия отдана Алексею Любимову, и именно его «творческое соавторство» делает этот спектакль уникальным. Именно он рассказчик, проживающий каждую стацию своего пути с его горестями и радостями, расцветивает этот спектакль в яркие тона своей индивидуальности, соотнося ее с небанальной для contemporary лютевской музыкой XVI века (композитор Джон Даулэнд). За каждой песчинкой его внутренних «Песочных часов» (так называется этот номер) зритель следит безотрывно.

Третий в очереди спектакль, открывающий второе отделение, назывался «Жонглируй». Сразу по этому первому слову можно понять, что спектакль работает с темой игры в танцевальном пространстве. И это будет неправильным выводом. Тема игры – фоновая для балета. Игральные карты, костяшки домино, в которые преобразуются танцовщики – незаемные метафоры яркого повествования хореографа. Тонкая метафизика спектакля рассказывает зрителю о привязанности к вещам. Зацикленность, анкеровка на неживых объектах тлетворная форма



«Песочные часы» (хореограф Ксения Викст).

привязанности, которую необходимо избегать, ведь любая вещь теряется в глазу, и даже проходя мимо купленной вами пару дней назад картины, вы, уважаемый читатель, можете ее не заметить. Так происходит обесценивание объектов интерьера. От привязанности к вещам, от самих вещей нужно отказываться, дабы развивать себя.

Этот балет выделяет среди прочих и то, что упор здесь делается именно на хореографию, раскрывая прекрасный потенциал артистов труппы театра. Переменяя приемы классического и современного танца, Соломон Беррио-Аллен, не впадает в эклектику, но находит тонкое единение между ними. В своем вступительном высказывании он говорит про вещи и отстранение от них: «Иногда мы должны отпустить эти якоря, чтобы развиваться. Что потеряно – найдено».

Через эту идею британский хореограф находит не только равновесие душевное, но и баланс между классикой и современностью.

Последний спектакль назывался «Мы». Открывающий видеоряд спектакля показывает хореографа и постановщика Дишу Жанг, наблюдающую через прозрачную дверцу стиральной машины за равномерными оборотами белья. Такое цикличное вращение не вызывает у нее поначалу каких-либо эмоций, однако к концу видео она сама преобразует окружающую реальность. Завершающая видеосцена Диши лучшим образом отражает ее идею: «Мы все еще можем катиться на велосипеде в сторону восходящего солнца. Пока жизнь продолжается, красота будет продолжаться».

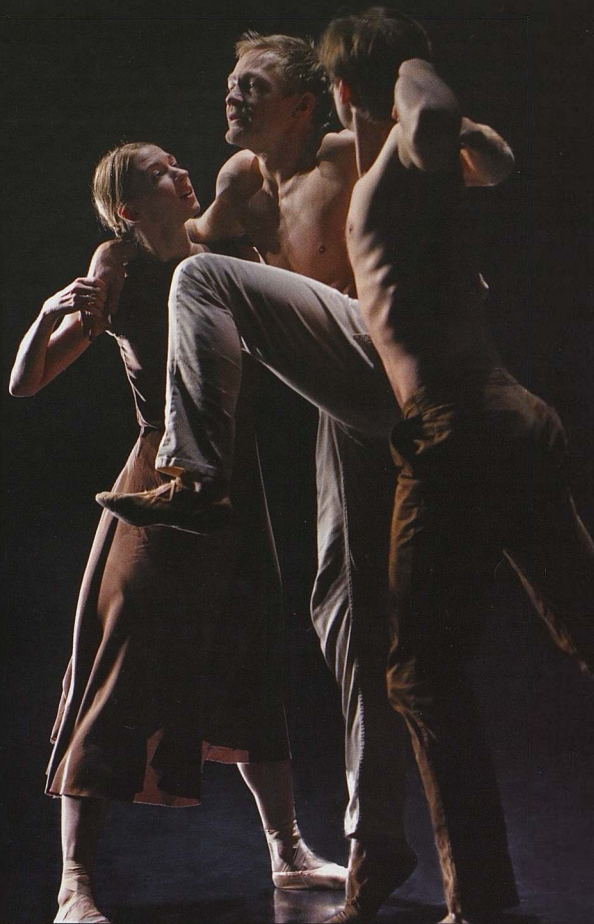
Другими словами, мы сами можем преобразовать реальность, взглянув на нее под другим углом. Мысль, в принципе, очевидная, а вот путь, выбранный Дишей, уникальный для этого спектакля. Она единственная, кто обращается к комическому. Для искусства танца, балета, комический угол зрения если не является медвежьим, то уж точно представляется редким и довольно тернистым путем реализации своих идей. Дело в том, что балет является пластическим искусством. Комическое в пластике реализуется только посредством его репрезентации. Диша показывает ситуации, широко представленные в расхожих анекдотах с сюжетами «Муж навеселе возвращается домой...», «Домохозяйка гротескно настирывает, наглаживает, намывает и ярится от картины «Опять пьяный», «Перипетии офисного планктона» Заканчивается все, как и должно в традиционной комедии, хэппи эндом: в семьях трех офисных клерков рождаются первенцы.

Балет был хорошо принят аудиторией. Публика смеялась над сценой с подушкой, к коей прильнул уставший от возлияний герой, над прочими зарисовками бесхитростного быта. Одобрительный смех вызвал эпизод, в котором коллеги то ли призывают героя пойти с ними выпить, то ли дают на него сдачей некоего отчета, а он пытается дать им ответ словом «В следующем году», превращающимися через пару мгновений в «Сейчас».

Смех – это, конечно, очень хорошо. Но рамки у балетов «Точки» строже: 20 минут. И тут либо сюжет, либо изощренная хореография. Акцент ставится на комическое – пантомиму и диалоги. Хореография полностью подчинена сюжету. Музыка задвигается совершенно. И одноактный балет становится коротким театральным представлением. Да, реальность преобразована. И зрители, и артисты выглядят счастливыми. Но достаточен ли поддерживающий основное действие хореографический абрис для того, чтобы назвать это представление балетом?

Заигрывание с комическим – это всегда большой эксперимент. С одной стороны, публика «ведется» на шутку, не просто потому,

«Песочные часы» (хореограф Ксения Вист).



что раньше смеялась над подобным, но из-за противоречия, которое возникает между балетной сценой и шуткой, разыгрываемой или, в данном случае, высказанной на этих подмостках. Удовольствие, внутренний смех и счастье спектаклем вызваны. С другой – позже возникает последействие этой шутки, понимание того, насколько эти темы заезжены. Ведь сатира нравов в этих анекдотах уже давно «обросла бородой». Сценки, при всех пластических возможностях танцовщиков, при всей трепетности подачи материалов, кажутся слишком механическими, продолжая линию эксплуатации всем известных мемов.

Как не вспомнить в данном случае классика сатиры, произведению которого без двух столет (да и названия у балета и книги, кстати, совпадают) и не привести цитату: «Если они не поймут, что мы несем им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми».

Евгений ДОБРОВ
Фото Владимира ЛУПОВСКОГО



The cover of this magazine is the photo of the "Challenge", Jessica Lang Dance's performance.

The first two pages contain photos of the winners of Soul of the Dance's Award

The first two articles are devoted to the 200th anniversary of Marius Petipa. We put here the words of two eminent ballet artists and masters concerning the great Petipa's personality. This two articles are fragments from the book "Marius Petipa. Materials. Memories. Articles."

Forever with Us (page 6)

Serge Lifar was a ballet artist and ballet-master of famous memory. In that article he speaks about Petipa's impact on the art of ballet. Petipa was a genius, who transformed the ballet knowledge, the technics, achievements, patterns from forerunners to create timeless masterpieces. He names "Sleeping Beauty" the final result of the whole 19th century.

"From many famous Petipa's ballets the History's chosen a few. But this unique masterpieces shine like lighthouses. They will always be examples and inspiration to us".

However Lifar says that we should not follow Petipa step by step, slavishly making copy of his ballets and success. Only "to the spirit of his masterpieces.

Petipa Won (page 7)

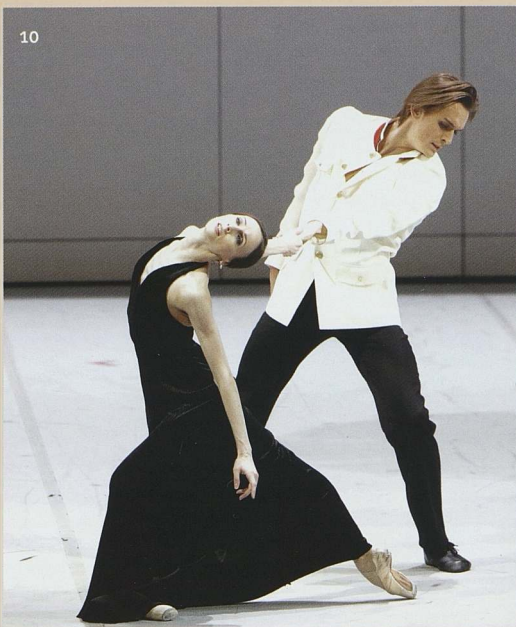
Bronislava Nijinska was a ballet dancer and an innovative choreographer. Through this text we can watch the transformation of her thoughts and perception of Petipa's ballets. At the beginning of the article she remembers her first passes (it was the rehearsal of "The magic mirror" ballet, and Petipa himself was at this rehearsal and taught her and her class). After Petipa's decease there was the time of criticism of his standard and his masterpieces. After that, after years of labour in different theaters, in variety of ballets, she started understanding: the genius of Great master overcomes all ages and periods, being the icon of ballet art, and becoming the unattainable altitude, which needs only one thing: conservation.



Outside of Time and Space (page 10)

In this article the chief editor of "Ballet Magazine" Valeria Uralskaya reviews the premiere of "Anna Karenina" ballet by John Neumeier. Svetlana Zakharova plays Anna. Denis Rodkin is in the role of Alexei Vronsky. The time of the performance is ours, or close to it. The author underscores that the plot of the ballet is only paraphrase of the novel. The ballet doesn't achieve such intensity of emotions as the novel does. However, the magnificent choreography, dancers and music make this play a very good ballet. Even if it is not Tolstoy's "Anna", it is "Karenina" of Neumeier. The author speaks about the transformations of the plot and characters in time and the possibility of worldwide characters to live in other type of space, the space of the ballet:

10



"There are images in the world cultural background, which are known by everyone. They live outside of time and space. Outside the authors, who invented them".

Beautifully, Horrendously, Ludicrously (page 12)

The article was made as a triptych to tell the reader about three one-act ballets, the premiere of which was in Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Theatre.

The first part, named "The illusive age of Romanticism", observes "Illusive Ball" ballet by Dmitry Bryantsev. Fulfilled by romantic elements of choreographic lexis the ballet has contemporary features. This harmonic fusion tells us through the plot about the beginning of 20th century, about Saint-Petersburg reality of this period. The revelation of ballet's evening was violet colored duet of Oksana Kardash and Ivan Mikhalev.

"The island of hope" reviews "Lonesome George" ballet by Marco Goecke. This ballet is dedicated to deceased Pinta Island tortoise, the last known individual of his kind. George seemed to live approximately 100 years with this status. This tragic story creates a small but frightening ballet-reflection of this type of solitude.

"The immersive ballet" highlights "Minus 16" ballet by Ohad Naharin. This ballet is pierced by aesthetics of the contemporary. One part of this ballet is a collective performance, when the audience comes to the stage and dancers try to interact with viewers without the demarcation line between the audience and the stage.

International Federation Ballet Competition (page 15)

The 5th international forum "Ballet, 21 century", dedicated to the great jubilee of Marius Petipa, will take place in Krasnoyarsk in november 2018, from 2th to 8th.

Kneeling to Geniuses (page 16)

The article dwells upon the jubilee of Gara Garaev (1918-1982), the prominent Soviet Azerbaijani composer, and "Goya" ballet by Vasily Medvedev. The music of this ballet was created by Gara Garaev. Faraj Garayev, the son of Gara, is also a composer, who participated in creating the ballet. Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater was the stage. Anar Mikhailov played Goya. The best moment of the ballet was two ladies' strife (María Cayetana de Silva, 13th Dutchess of Alba, and María Luisa of Parma, queen of Spain), who vie for Goya's attention. There are no historical or even literary arguments for this scene, but their dance as a duel of spanish tempers sirenized everyone, who watches it. The audience sat in unbreathing astonishment until Goya stopped the Alba's hand from slapping the face of the Queen.

Kirill Simonov's Cosmic Graffiti: futuristic ballet "Aelita" (page 18)

This article focuses on "Aelita" ballet by Kirill Simonov in Natalya Sats Musical Theater. The basic origins of this ballet are same-name novel by Alexey Tolstoy and "The Red Poppy" ballet by Reinhold Glière. The first act, starting from the white sheet of paper, turns into the building of the future, the mixture of all classes of postrevolutionary people. The second act takes place in Mars and in Soviet-Marsian decorations.

The ballet was received with open arms by the audience and critics.

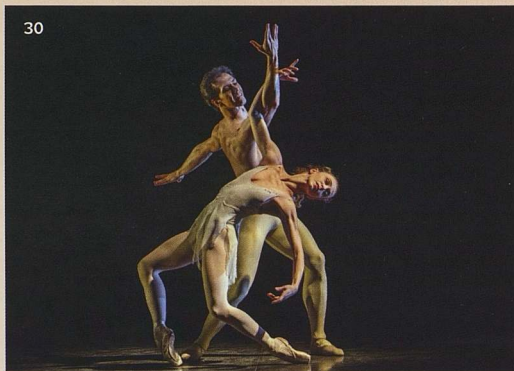
DanceInversion: Yesterday, Today, Tomorrow (page 22)

This article is Valeria Uralskaya's interview with Irina Chernomurova, Head of Perspective Planning and Special Projects Department of Bolshoi Theatre, one of the founders of DanceInversion festival. Irina tells us about origins and history of the festival. From the beginning (from 90th) DanceInversion was an unique bouquet of contemporary dance styles and genres. Now there is a variety of festivals, and DanceInversion is one of the main. It represents not only contemporary, but cooperation of classic ballet and all of new-fashion dances. Also several important questions including the peculiarities of ballet journalism were raised.

**Sergei Polunin's London Comprehension (page 30)**

The end of 2017 was marked by unusual premiere. Sergei Polunin showed his project "Satori" ("The Comprehension") in Coliseum, the biggest theatrical stage of London. This article is a review of this three one-act ballet, which are assembled by such imposing name as "Satori". However the first part of the article dedicated to complex personality of the dancer. There were a lot of struggles, obstacles, vicissitudes in his life. The first part of his project is one-act solo-ballet "Prelude". The author puts next line: "Polunin's appeared as the lost hero of his time. The only decorations were tattoos on his body. The second part was "Skryabiniana", reconstructed ballet by Kasian Goleyzovsky. Sergei managed to collect a wonderful team from differend worldwide famous theaters to perform this ballet. The "Satori" ballet was the final flourish of this evening. This in a lot of ways autobiographical

30



ballet shows us a person, pierces the heart of viewer and tears apart the soul of promising dancer.

Bejart Ballet Lausanne's anniversary: "The Magic Flute" by Bejart and Mozart (page 32)

The article dwells upon performer's resume and "The Magic Flute" of famous choreographer Maurice Bejart. He said: "The Magic Flute appears in two aspects. Firstly, it is an enchanting spectacle, which shows us the pure poetry of childhood or genius. Secondly, it is a precise, strict and inspirational ritual". Gilles Roman, junior team-mate of Bejart, several years ago renewed this master's tribute to Mozart. Two main features of the play are fabulousness and symbolicalness.

Fantasy and Humor in the Conflux of Genres (page 36)

This article is about Philippe Decouffé and his Short Pieces (Nouvelles Pièces Courtes), which were shown in Chaillot National Theatre.

The Comet Named Nureev (page 40)

This year is Rudolf Nureev's anniversary year. He was a magnificent person like a comet enlightened 20th century. Nureev's biography outlines.

The Third Point doesn't Finish Omission Points (page 42)

The article is concerned with the project of Stanislavsky Music Theatre "Intersection Point 2018". There were four one-act ballets in this project. The first one is "In the beginning" by Blenard Azizaj, which is about the relationships between human being and his (or her) inner monsters, which keep the treasure of the soul. The second one is the "Hourglass" by Xenia Wiest, telling us the story of a man and his significant others. The third - the "Juggle" by Solomon Berrio-Allen - touches upon the theme of things and the suspension from them. And the fourth one is a comical play "Us" by Disha Zhang.

PS: Do We Need an Experiment (page 48)

In the PS the chief editor of "Ballet" magazine Valeria Uralskaya opens a question concerning experiment in the field of the ballet. Even if a person is trying to run from the tradition, she says, he bases on them. The experiment is possible but with several examined exclusions. Vladimir Vasiliev and his stage were named as a good example of the experimenter and the experiment, because the stage is the space for young choreographers to achieve good results and there experiments and works based on the tradition.



Нужен ли эксперимент...

Нужен ли на балетном театре эксперимент?

Ответ моментальный и однозначный: безусловно.

Но дальше возникает масса уточнений.

Что является экспериментом в творческом и профессиональном плане. И всякое ли действие в действительности являет собой новое, то есть экспериментальное.

Для кого эксперимент важен: для театра, для исполнителей – формирования их индивидуальности или пиара того, кто его, этот «эксперимент», осуществляет. И так далее и тому подобное.

И конечно же, чему в будущем послужит этот опыт поисков нового, неожиданного.

Исходя из истории можно утверждать, что даже те хореографы, которые утверждали, что работают в отрицании традиций, фактически на них базировались, и это было причиной удачи их экспериментов.

К примеру, отрицая происходящее на балетной сцене к началу XX века, Михаил Фокин шел, как он писал, «против течения». На самом деле, кто, как не он, развивал традиции классического балета.

Иногда говорят, нужно уважать традиции, не менять правила. Думается, что это игра слов, не более.

Вместе с тем нужно отдавать себе отчет, что далеко не всякий эксперимент ждет удача. И приступать к нему с открытым взглядом как со стороны самих экспериментаторов, так и осмеливающихся на это руководителей театров.

Очень важен в этом плане опыт ряда театров, где имеются специальные программы, где могут проявить себя те, кто задумал новую композицию, или балет малой формы, и ищет возможность осуществить задуманное.

Включаясь в эту работу, артисты встречаются с разными почерками хореографов, театр может, в лучшем случае, обрести новое название в своем репертуаре.

Замечу также, что находящиеся в поисках «себя» молодые хореографы не могут не отдавать себе отчет в том, что их поиск осуществляется в условиях балетного театра со всеми требованиями театрального действия.

В этом плане большой интерес представляют вот уже несколько лет практикующиеся «Мастерские Владимира Васильева». Их смысл – соединить поиски современного языка хореографии с действенным началом театрального сюжета.

С этой целью мастер обращается к литературным источникам, предлагая хореографам направить свои поиски на те или иные произведения Платонова, Астафьева, Шукшина, Гоголя, Толстого...

Наблюдаемый мною результат обнадеживает.

Постепенно возникает возможность молодому хореографу найти то, что называется «свой язык» в художественном воплощении текста. А это значит, что появляется та личность, которая с полным правом может называться автором – хореографом.

Это эксперимент, но эксперимент в поиске связи традиций и нового.

И это, наверное, главный – лабораторный путь воспитания нового в искусстве балета отечественного театра.

Valeria УРАЛЬСКАЯ

Диана Вишнёва выбирает Арлекин Либерти и Арлекин Студио для своей студии Context Pro



Диана Вишнёва

Диана Вишнёва

Context Pro

Context Pro

«Ноги – это один из главных инструментов балетного артиста. Благодаря компании Harlequin в нашей студии Context Pro высококлассный балетный пол. Рада, что посетителям Студии будет комфортно и удобно заниматься, свободно творить и находить свою красоту движения!»



ДИАНА ВИШНЁВА,
народная артистка РФ, прима-балерина
Мариинского театра,
основатель фестиваля современной
хореографии CONTEXT.

Арлекин Либерти

- ✓ Быстрая и эффективная сборка
- ✓ Уникальная система стыковки
- ✓ Сертификат соответствия



Замки для
стыковки щитов



Интегрированные
амортизаторы

HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS™



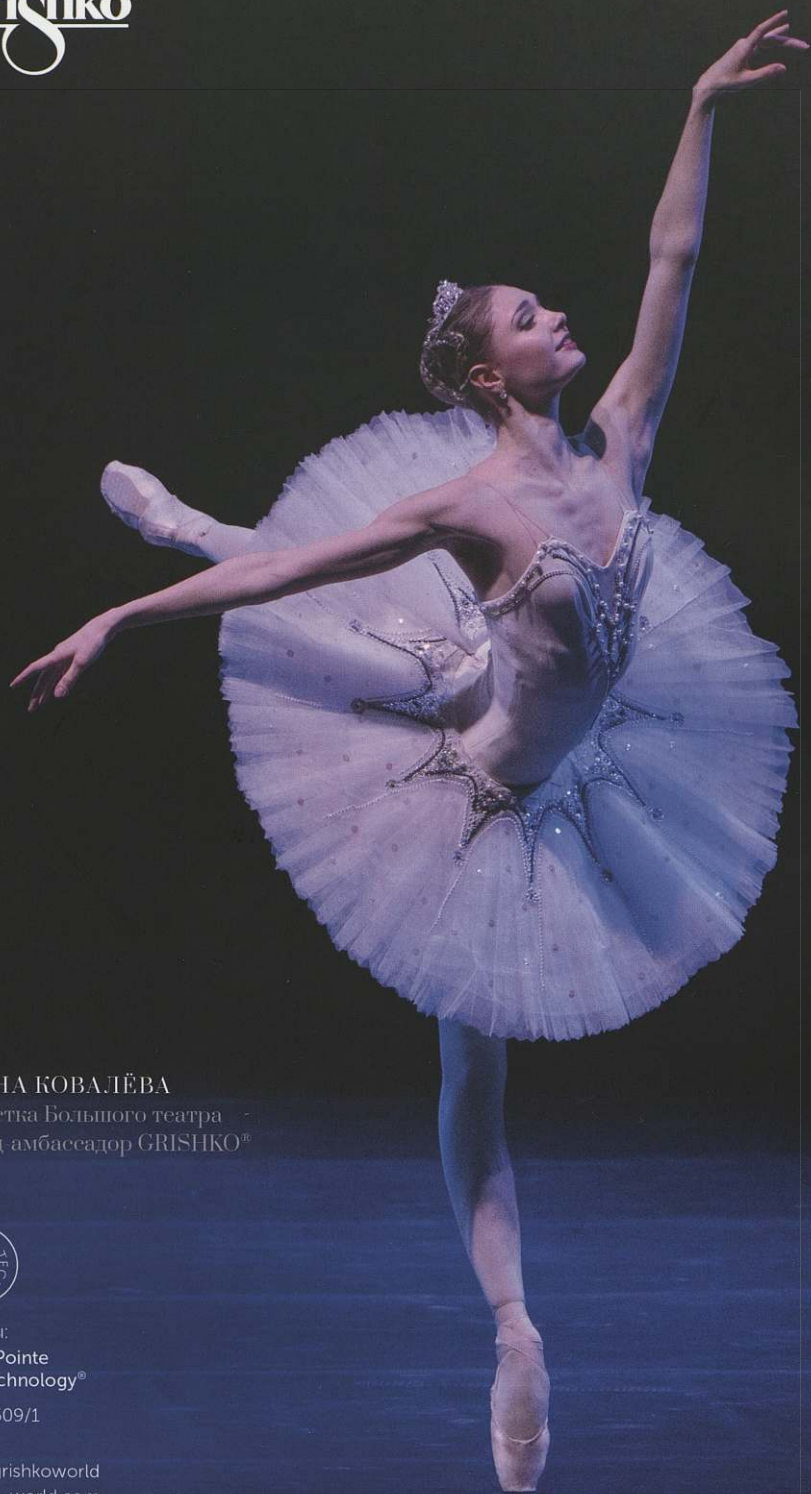
Harlequin Europe SA
29, rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg
Tel. INTL +352 46 44 22
Tel. FR +352 46 44 99
Tel. DE +352 46 39 39
Free phone 00 800 90 69 1000
Fax +352 46 44 40
www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

LUXEMBOURG
LONDON
LOS ANGELES
PHILADELPHIA
FORT WORTH
SYDNEY
PARIS
MADRID
HONG KONG

Дополнительная информация и
образцы по телефону

(8-10) 352 46 44 22

Grishko®



АЛЁНА КОВАЛЁВА

Солистка Большого театра

Бренд-амбассадор GRISHKO®



Пуанты:

Smart Pointe
Star Technology®

Арт. 0509/1

📱 🌐 grishkoworld
grishko-world.com