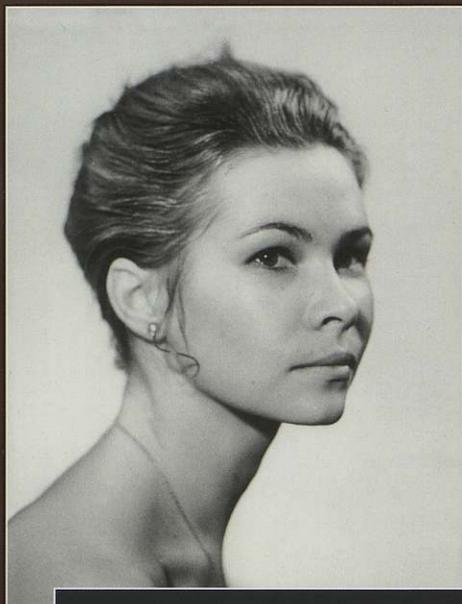




# БАЛЕТ BALLET

июль–август  
№4 (217) 2019



«Душа танца»

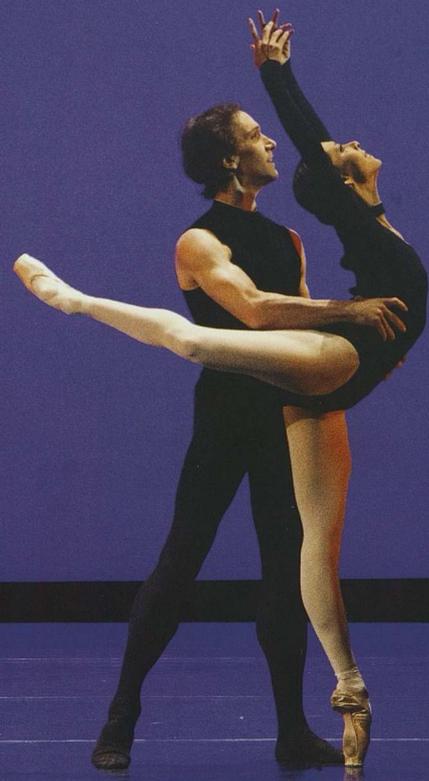
Премьеры

Фестивали

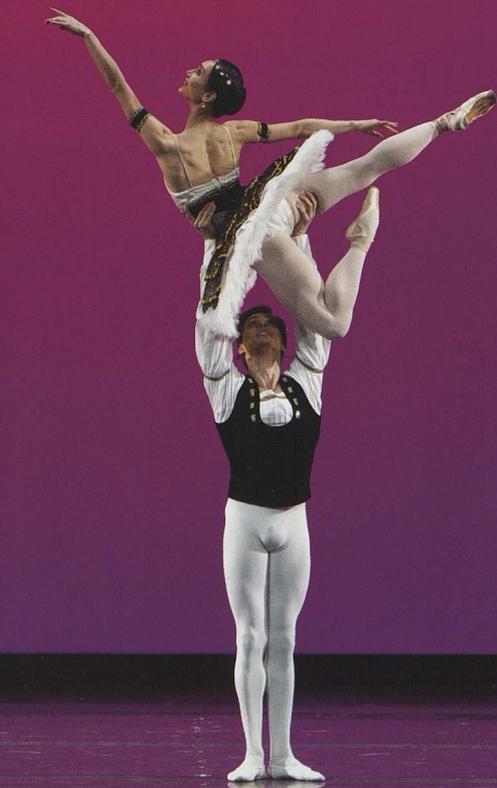
Воспоминания



# Душа танца



Элиза Каррियो Кабрера и Михаил Канискин.



Ольга Челпанова и Константин Коротков.



Анастасия Горячева и Вячеслав Лопатин.

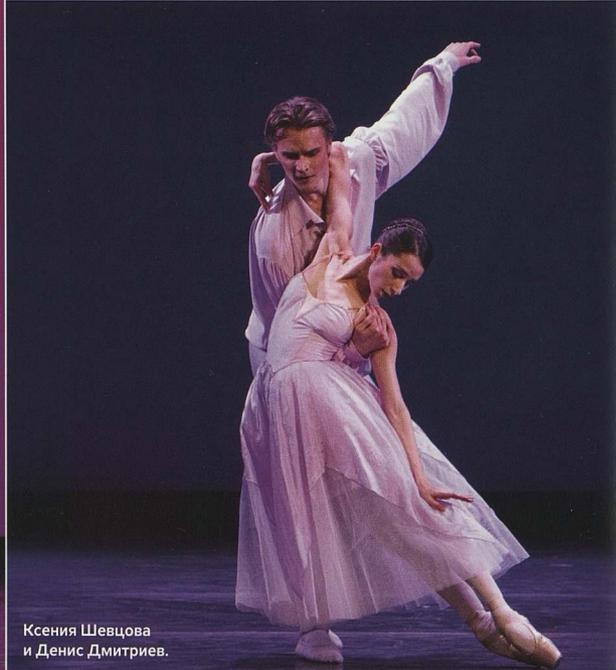


Андрей Меланьин и учащиеся Московской государственной академии хореографии.



Ирина Колесникова и Кимин Ким.

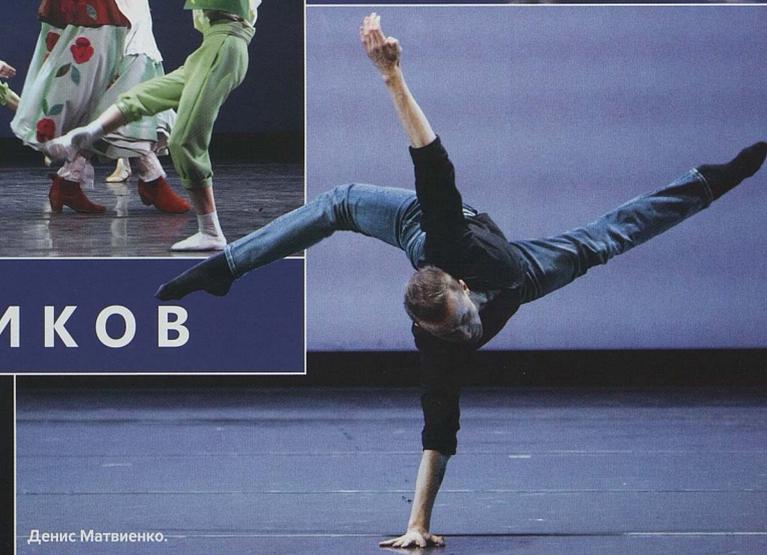
## БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ



Ксения Шевцова и Денис Дмитриев.



Софья Гайдукова и Константин Матулевский.



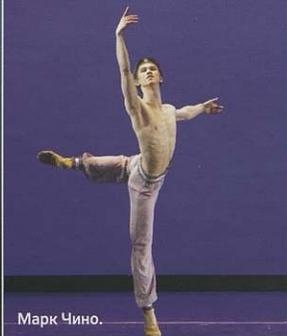
Денис Матвиенко.



Мария Ионова, Роман Козюков, Эмилия Мельничук, Олег Чернасов.



Игорь Цвирко и Юлиана Малхасянц.



Марк Чино.



Анастасия Нуйкина и Кимин Ким.

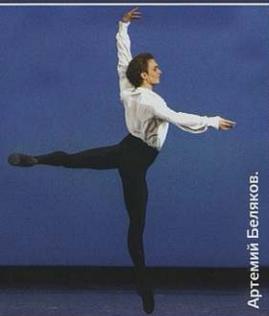
Артисты Государственного ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева.



Ильдар Тагиров.



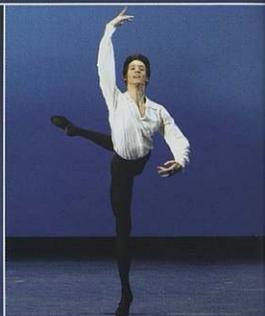
# БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ



Артемий Беляков.



Александр Волчков.



Ученицы Московской государственной академии хореографии.



Театр танца «Гжель»



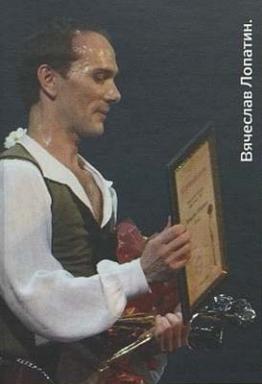
Юлия Фролова и Александр Журилин.



Александра Полежаева и Василий Попов.



Полина Юрасова и Вячеслав Бурашов.



Вячеслав Дологин.



Вioletta Майнице.



Игорь Цвирко  
и Александр Ветров.

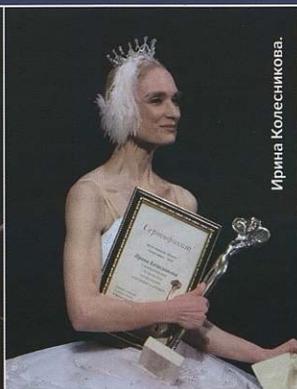


Наталья Ященко.

# ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ



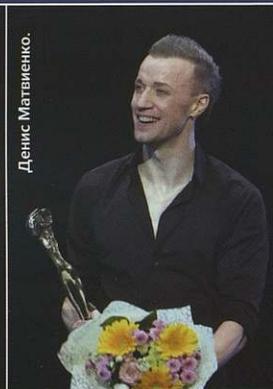
Андрей Меланин.



Ирина Колесникова.



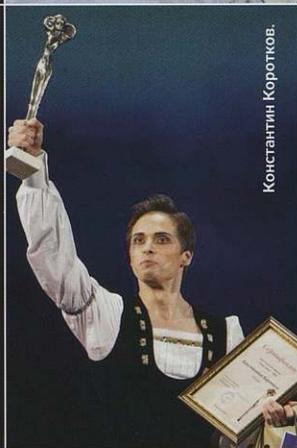
Ксения Шевцова.



Денис Матвиенко.



Олег Чернасов.



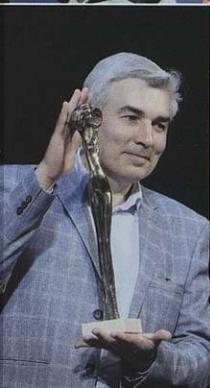
Константин Коротков.



Софья Гаидукова.



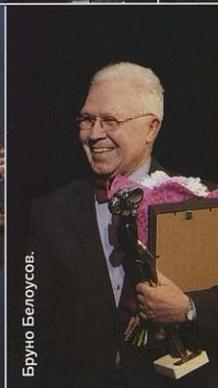
Маргарита Кулик.



Элиза Каррио Кабрера  
и Михаил Канискин.



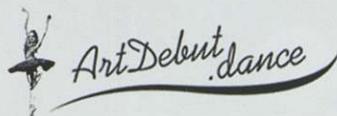
Бруно Белоусов.



Владимир Ким.



# БЛАГОДАРИМ ЗА СОДЕЙСТВИЕ



## Анонс конкурса



КОНКУРС НА СОСКИПАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ПРЕМИИ ДЕТСКОГО И ЮНОШЕСКОГО ТАНЦА  
"ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ"

Благотворительный фонд содействия развитию хореографического искусства «Илзе Лиепа» объявляет конкурс хореографов на участие в постановке гала-спектакля Национальной премии детского и юношеского танца «Весна священная» на Новой сцене Государственного академического Большого театра России в апреле 2020 года. Экспертный совет возглавляют народная артистка РФ, лауреат Государственной премии Илзе Лиепа и балетмейстер, лауреат международных конкурсов современной хореографии Елена Богданович.

Срок подачи заявок на участие в конкурсе – до 01 октября 2019 года. Заявки (анкета в свободной форме) и видеоматериалы (два контрастных фрагмента хореографии общей продолжительностью не более 8 минут) принимаются по адресу электронной почты [info@ilzeliefund.com](mailto:info@ilzeliefund.com)



БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД  
СОДЕЙСТВИЯ РАЗВИТИЮ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО И  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА  
"ИЛЗЕ ЛИЕПА"



# О важном!

(Заметки редактора)

*Чем отличается взаимовлияние от влияния? А влияние от насаждения? И каковы в этом плане традиции отечественной культуры, балетного театра и хореографического искусства страны в целом?*

Вопросы не новые, но сегодня они остро стоят перед нашим искусством. Чтобы это понять, достаточно посмотреть репертуар ведущих театров страны, фестивальных показов за текущий сезон и планы на 2019 год. И дело не только в названиях спектаклей, составляющих репертуар, и даже не в тех, кто их осуществляет. Дело в самих тенденциях, которые постепенно завоевывают нашу культуру.

Можно много и громко говорить о патриотизме и самоидентификации, но не слова, а дела отражают истинное отношение к самобытности и самоуважению.

Означает ли это, что сказанное призывает замкнуться и не проявлять интерес к мировым достижениям и их освоению? Ну, конечно, нет, не значит. Важна задача, позволяющая познавать, а не подменять свое на чужое. Важно осваивать лучшее, а не, поклоняясь, подражать.

И вопрос даже не в засилье за последние годы общего количества композиций зарубежных авторов, а скорее в их выборе. А главное в том, что произошло некоторое смещение понятий «театр балета» и «коллектив современного танца». И в каждом из этих понятий можно говорить и о достижениях, и о слабых сторонах, но оценивать с позиций, предлагаемых своеобразием этих направлений. И в том и в другом важно искать собственные пути развития: от тем и авторских позиций до стилистических красок, близких отечественному искусству. Это уже вопрос концепций, понимания традиций культуры и имиджа.

Нельзя также забывать, что, теряя самобытное, перестаешь быть интересным и мировой культуре, так как не вносишь вклад в общий багаж, а сам «плетешься вслед».

Нельзя не отметить в самых высоких словах уровень сегодняшних возможностей наших артистов. Профессиональные, хорошо обученные составы многих трупп театров России, огромный потенциал исполнительских сил. Но нельзя и не заметить всё снижающуюся тональность духовности, свойственной отечественной традиции. Это касается и исполнения партий балетов наследия и ролей в спектаклях XX века. Техника, графичность есть, а актерского проникновения всё меньше. Отсюда и восприятие перестает быть эмоционально воздействующим.

Изобразительность, выполнение текста подчас граничат с формальностью, если не внутренней пустотой. Не есть ли это результат подражательности, требований к выполнению самоцели движения, смысла не несущего и не требующего, и перенос этой манеры в спектакли, где эмоции и психологизм есть условия их творческого воплощения. Опасность этих потерь грозит упадком для отечественного искусства балета и танца во всех его жанрах.

Обратной стороной засилья (не побоюсь этого слова) привнесенного искусства является минимальное количество авторских произведений на наших сценах. Всякий эксперимент, поиск рискован. И, видимо, этого боятся руководители театров. А одноподневки или однодневки лучше?

Есть две стороны в собственных работах театров. Первое: хореографы рождаются только в процессе работы с артистами на театре. Второе: индивидуальность артиста проявляется в работе с хореографом, который творит в соавторстве с актером. Если этого нет – есть две беды: не появляются хореографы отечественного искусства, не формируются индивидуально яркие личности исполнителей. И как итог – нет развития самобытного отечественного искусства хореографии, коей славится наша культура и ее ценность в мировом пространстве.

И разговоры о патриотизме, о роли собственного «я», о значении преемственности, о необходимости хранить богатство национальных культур и традиций остаются лишь пустыми лозунгами и выглядят лживо, если не цинично.

Было бы неплохо задуматься об этом и руководству, и так называемой балетной критике, и устроителям многочисленных смотров и фестивалей. Задуматься и перейти от слов к делу. От самоуспокоения и решения своих, подчас личных, интересов к пониманию своей миссии в сохранении и развитии национальных ценностей культуры, ее самобытно развивающейся сценической хореографии.

Написав это, каюсь, что не сделала этого ранее. Наденюсь быть услышанной, и уверена, что так думают многие.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
июль-август  
№4 (217) 2019  
выходит шесть раз в год

# БАЛЕТ

# BALLET

Главный редактор  
В.И.УРАЛЬСКАЯ

**Редакционная коллегия:**

Ю.П.БУРЛАКА  
В.В.ВАНСЛОВ  
В.Г.КИКТА  
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.ПАНАЕВА  
С.Р.БОБРОВ  
Н.Н.БОЛЯРЧИКОВ  
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.ЦИСКАРИДЗЕ  
Е.А.ЩЕРБАКОВА  
Б.Я.ЭЙФМАН

**Иностранная коллегия:**

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: balletmagazine@mail.ru  
<http://www.russianballet.ru>

**«ДУША ТАНЦА» – 2018**

Фоторепортаж А.Бражникова, И.Захаркина,  
М.Логвинова, В.Луповского

**NOTA VENE**

**5 В.Уральская.** О важном! (Заметки редактора)

**ЮБИЛЕИ**

**8 Е.Белова.**  
«Мы объединены нашей  
профессией...»  
Беседа с Мариной Леоновой

**Вспоминая Аллу Шелест**

**12 Р.Володченков.**  
Легенда по имени Алла

**14 А.Соколов-Каминский.**  
Уникум – Алла Шелест

**КОНФЕРЕНЦИИ**

**15 Л.Абызова.** Конференция  
Hommage à Petipa:  
не юбилейная, но масштабная

**ПРЕМЬЕРЫ**

**16 А. Фирер.**  
Богемская рапсодия

**18 Т.Вольфович.**  
«Станиславский» –  
премьерные итоги  
сезона

**21 О.Розанова.**  
Самарские премьеры:  
балет-притча  
и спектакль-память



- 24 А.Максов.**  
«Играть с зарею мне дана свобода»

## ФЕСТИВАЛИ

- 27 Е.Морозова.**  
Что там... под маской?

- 30 Т.Ратобильская.**  
Витебский ковчег искусства

- 34 А.Смирнова.**  
Фестиваль «Мариинский»: обещания,  
удачи и немного разочарования

## КОНКУРСЫ

- 36 А.Максов.** Танцует в Москве



- 37 А.Ельцова.**  
DANCE MOSCOW: взгляд из зала

- 38 Р.Володченков.**  
Всероссийский конкурс  
«Русский балет»

## ИЗ ИСТОРИИ

- 40 М.Гендова.** Кто они, эти «Вечно живые цветы»?

- 42 Я.Гурова.** «Верный апостол Дягилева»

## ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

- 44 В.Игнатов.** «Формоза» Лин Хвай-мина –  
хореографическая ода о красоте Тайваня

## КАФЕДРА

- 46 И.Конотоп.**  
Пина Бауш в кинематографе: от хореографа до режиссера

## КОНФЕРЕНЦИИ

- 48 О.Васильев, И.Степаник.**  
Медико-биологическое сопровождение хореографии

### Над номером работали:

**Т.В.ВОЛЬФОВИЧ**  
(Ответственный за выпуск)

**Е.В.ЗИНОВЬЕВА**  
(Художественное оформление  
и предпочтательная подготовка)

**Э.И.ВАСИЛЬЕВА**  
(Технический редактор)

**М.Ю.ОРЕХОВА**  
(корректор)

**Редакция:**  
А.В.ЕЛЬЦОВА  
Д.А.ЖУЧКОВА  
Д.А.НАБАТОВ (заместитель главного  
редактора)  
Н.Н.ЧИСТОВА

Журнал зарегистрирован  
в Министерстве печати  
и информации  
Регистрационное свидетельство ПИ №  
7711097 от 9.11.2001  
© «Балет», 2019

Журнал входит в перечень рецензируе-  
мых 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 возмож-  
но 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 02141-19.  
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:



**Марина  
Леонова –  
ректор МГАХ**

# «МЫ ОБЪЕДИНЕНЫ НАШЕЙ ПРОФЕССИЕЙ...»

*Пятидесятилетний стаж служения искусству балета отметила ректор Московской государственной академии хореографии Марина Константиновна Леонова. Отметила торжественно и одновременно в рабочем режиме на выпускном концерте Академии, на сцене Большого театра, в котором прошла вся исполнительская карьера Марины Леоновой, на выпуске Академии, где вот уже 30 лет продолжает свою деятельность Марина Константиновна. Вкладывая свои знания, профессионализм и организаторский дар. Признанием ее авторитета и роли в отечественной хореографии являются ее награды и звания: народная артистка России, лауреат премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор, имеющий: орден «Святая София» (Оксфорд), орден «За заслуги перед Отечеством» IV степени. А также уважение коллег и учеников, украшающих ныне ведущие театры страны и мира.*



Марина Константиновна Леонова.

«Сегодня она ректор МГАХ, профессор кафедры классического танца. А это значит, что московскую школу ведёт не просто профессионал, сам прошедший все её ступени, но человек, для которого мир балетной профессии значительно шире, нежели просто свое солное в нем положение. Это значит, что её понятия о собственном предназначении идут через традицию, через необходимость продолжать дело балета и за пределами своей артистической карьеры. Собственно в этом факте вроде бы нет ничего особенного, скорее историческая традиция – идти после сцены в класс преподавать. И в этом есть некий высший порядок нашей профессии: начинать жизнь с класса и продолжать её в классе же, но в другом качестве».

Юрий ГРИГОРОВИЧ

**С**егодня мы предоставляем ей слово на страницах журнала, членом редакционной коллегии которого она является.

**– Уважаемая Марина Константиновна, в этом году Вы отмечаете красивую дату – полвека служения искусству балета. А как всё началось, что Вас привело в балет?**

– Начиналось всё с того момента, когда мама привела меня за руку в хореографический кружок районного дома пионеров и тем самым определила мою судьбу. Мы жили тогда на Ульяновской улице, рядом с Таганкой. Потом организовали народный театр балета при дворце культуры завода «Серп и молот», где работали замечательные педагоги Серафима Сергеевна и Николай Сергеевич Холфины, Анатолий Сергеевич Тольский, Тамара Степановна Ткаченко, у которой я потом в ГИТИСе училась. Они мне очень много дали, хотя мы тогда меньше занимались, зато больше танцевали – что естественно. Когда мне исполнилось 14 лет, надо было решать: заниматься ли мне балетом дальше или продолжать учиться в обычной школе. И педагог Лидия Васильевна Рафаилова привела меня на дополнительный набор в Московское хореографическое училище. Меня приняли, и так началась моя новая жизнь...

**– Вы учились у многих известных артистов балета, вашим педагогом в МАХУ была Софья Николаевна Головкина. Что Вам было интересно в общении с вашими педагогами во время занятий и после окончания учебы?**

– С педагогами всегда должно быть интересно уже по той причине, что они знают больше и умеют больше. Софья Николаевна помимо профессиональных навыков во всех своих ученицах воспитывала характер, умение выигршно подать себя на

сцене. С благодарностью вспоминаю и других педагогов: Киру Сергеевну Соколову-Зацепину, которая вела у нас народно-сценический танец, Евгению Владимировну Петрову, преподававшую актерское мастерство. Кстати, на занятия по актерскому мастерству к нам часто приходила известный педагог Ирина Владимировна Македонская, всегда помогавшая нам. А дуэтный танец первые два курса у нас вел Марис Лиэпа: это было очень интересно! Потом он, к сожалению, ушел по каким-то своим причинам, то ли из-за длительных гастролей, то ли из-за постановочных репетиций «Спартак». Конечно, совмещать театр и преподавание ему тогда было трудно, поэтому по дуэтному танцу выпускал нас Леонид Тимофеевич Жданов. Я рада, что такие достойные люди встретились мне в тот момент моей жизни. И конечно, мне с ними было необыкновенно интересно!

**– А после окончания занятий Вы общались со своими педагогами?**

– Конечно, общение не заканчивалось никогда. Софья Николаевна вообще не бросала своих учениц. Она ходила на наши спектакли, ей было всегда интересно смотреть наши выступления. А с Марисом Лиэпой мы потом вместе танцевали спектакли – и «Лебединое озеро», и «Спартак», и «Легенду о любви». Он был необыкновенно внимательный партнер! Помню, как в день своего выступления в «Спартаке» Марис пришел к нам с Людью Семенякой на репетицию «Легенды о любви», которую мы готовили вместе с ним: две молодые девочки дебютировали в этом балете с таким мастером! Конечно, связь и со школой, и с педагогами была всегда...

**– А с какими педагогами Вы работали в Большом театре?**

– Моим первым педагогом в театре стала Елизавета Павловна Гердт, в прошлом солистка Петербургского Императорского театра, покорявшая своими необыкновенными профессиональными и человеческими качествами. В ней чувствовалась особая порода! Когда Елизавета Павловна что-то показывала, все сразу обращало внимание на ее выразительные, поразительно мягкие руки. Именно такими руками в танце всегда отличались ее лучшие ученицы – Майя Плисецкая, Раиса Стручкова, Екатерина Максимова. Это всё Елизавета Павловна Гердт! Я тоже от нее много взяла. Какой-то период я работала с репетитором Тамарой Петровной Никитиной – подлинной гранд-дамой Большого театра, обладавшей огромным опытом и отменным вкусом, который она умела привить своим ученицам. Хорошо помню наши репетиции и очень благодарна Тамаре Петровне за ее ценные советы. А потом моим педагогом стала Раиса Степановна Стручкова – ученица Елизаветы Павловны. Так всё совпало. Раиса Степановна была удивительным человеком: когда она начала со мной работать, она только что сама перестала танцевать, и у нее накопилось столько знаний, столько опыта, столько желания поделиться всем этим, что ее предложения и фантазии сыпались на наших репетициях, как из рога изобилия! Вместе с ней некоторые мои партии мы пересмотрели заново, многое переделали, нашли что-то совершенно новое.

**– Сейчас у Вас уже более 100 выпускниц, многие из них работают в балетных труппах ведущих театров мира. Чем Вам интересно общение со своими ученицами и выпускницами?**

– Я всё знаю про всех своих выпускниц, даже про тех, которые работают в других городах и в других странах. Со многими из них у меня сложились необыкновенно теплые, близкие отношения. Девочек, которые сейчас занимаются в моем классе (я преподаю у них только с нынешнего учебного года) я пока знаю только как очень хороших первокурсниц, готовых работать буквально каждую минуту, когда у нас есть с ними время. Они удивительно старательные, трудолюбивые. Да, я довольна своим новым классом.

**– В Большом театре Вы исполняли ведущие партии в таких спектаклях классического и современного репертуара, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Жизель», «Легенда о любви», «Каменный цветок», «Спартак», «Любовью за любовь», «Шопениана», «Гаянэ» и многих других. Какая из партий в этих балетах ближе всего Вам по теме и проблематике?**

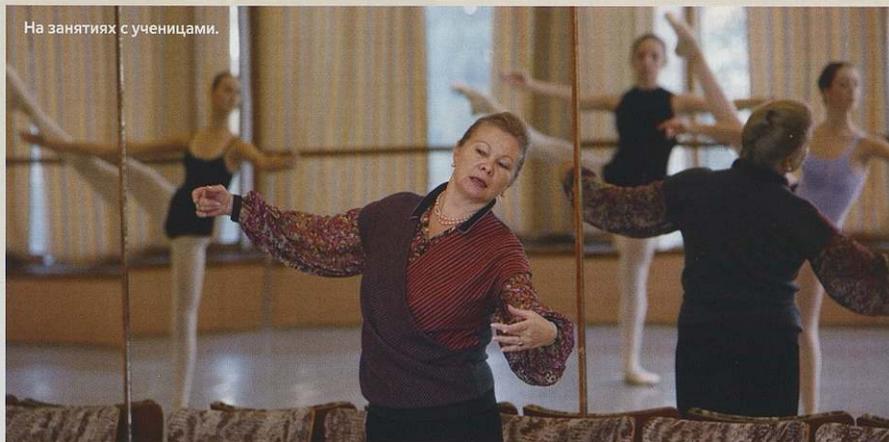
– Чаще всего от зрителей, видевших мои выступления в Большом театре, я слышала фразу: «Ах, какой Вы были Феей Сирени!» (В 1973 году я исполняла эту партию в двух составах на премьере новой редакции «Спящей красавицы» Юрия Григоровича.) Но

на самом деле этот спектакль я любила меньше всего, потому что Фея Сирени как персонаж – «ни про что». Это просто чистая классика, которую надо уметь хорошо танцевать. А меня гораздо больше интересовали такие партии, как Мехменэ Бану в «Легенде о любви», Эгина в «Спартаке», Хозяйка Медной горы в «Каменном цветке», Гаянэ в одноименном балете (эту труднейшую партию Максим Мартиросян ставил на меня), то есть партии более игровые – мне хотелось воплотить героинь, в судьбах которых заключена драма, которые вступают в конфликты с другими персонажами, переживают, страдают, борются, любят...

**– Еще когда Вы учились в МАХУ, Леонид Михайлович Лавровский именно Вам доверил танцевать сольную партию в своей «Классической симфонии» на музыку Сергея Прокофьева. Чему научила Вас эта самая первая работа с известным хореографом?**

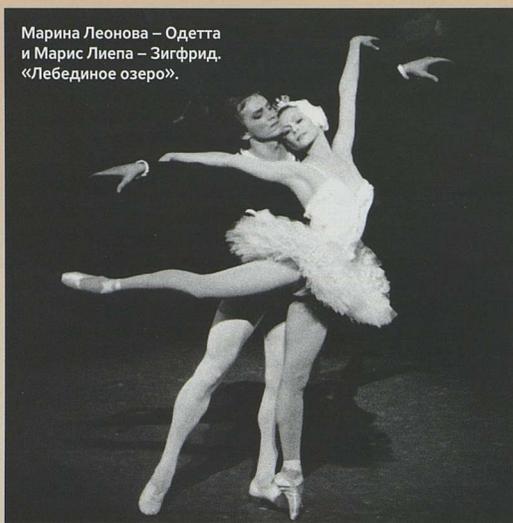
– Когда я поступила в училище, им тогда еще руководил Юрий Григорьевич Кондратов, но буквально на следующий год художественным руководителем стал Леонид Михайлович Лавровский. Вы знаете, когда он только входил в класс, возникла какая-то особенная атмосфера! Причем этот интеллигентный человек никогда не повышал голос, он всегда разговаривал тихо. Нам было так с ним интересно! Ведь именно на наш класс в 1966 году Лавровский поставил «Классическую симфонию» на музыку Прокофьева (сначала она называлась «Первая симфония»). Это так важно, когда на нас, на детей, хореограф, много лет руководивший балетом Большого театра, делает новую постановку! Его «Классическая симфония» до сих пор удивительно современный и интересный балет. Леонид Михайлович сочинял ее как некое посвящение Баланчину: там у всех девочек были белые пачки, белые трико, у мальчиков – черные колеты, а поставленный танец воплощал на сцене музыку Прокофьева – буквально делал ее зримой. С Леонидом Михайловичем осенью 1967 года мы впервые поехали на гастроли в Париж. Конечно, эта первая наша поездка в Париж запомнилась навсегда: мы вообще все в первый раз выехали за границу, никто из нас в других странах раньше никогда не был, и мы имели весьма смутные представления о современной Франции. Наши мамы не знали, как нас одеть – всё-таки в Париж летим! А все жили тогда не очень богато... Но Софья Николаевна сказала: «Что есть, в том и поедете».

В Париже наши концерты проходили в театре Champs-Élysées. Мы исполняли по четыре номера в трех отделениях. Помню, я танцевала второй акт «Лебединого озера», «Классическую симфонию», а между ними еще па де де. И на всё хватало сил, и так было интересно! К сожалению, в той поездке в Париже скончался Леонид Михайлович. А на следующий день нам предстояло танцевать спектакль. Уже без него. Это оказалось очень



На занятиях с ученицами.

Марина Леонова – Одетта  
и Марис Лиепа – Зигфрид.  
«Лебединое озеро».



сложно! Но знаете, мы, русские, умеем внутренне собраться и в нужный момент «выдать результат». И результат хороший: нас принимали замечательно! После Парижа мы поехали на гастроли в Лондон и там тоже имели успех.

– В Академии восстановлено более 30 хореографических произведений, среди которых фрагменты из балетов классического наследия. Почему для Вас так важна работа над расширением репертуара академии?

– Во-первых, классический танец – это школа. Ведь артист балета всегда думает о том, что он должен быть в форме, что он должен правильно прыгнуть, красиво встать в арабеск. Это техника, это определенные вращения и прыжки. И каждый раз все комбинации должны быть отретированы и исполнены чисто. Во-вторых, мы – школа русского классического танца, это изначально так было. Дети, которые сейчас учатся в Московской академии хореографии, должны попробовать станцевать как можно больше балетов и фрагментов из классического репертуара, которые я постоянно чередую. То у нас идет «Шопениана», то «Оживленный сад» из балета «Корсар», то Гран па из «Пахиты», то фрагмент из «Арлекинады».

Да, мы исполняем фрагменты из «Раймонды» и «Гаянэ» и «Фанданго» из «Дон Кихота». Это всё, что, на мой взгляд, дети должны обязательно станцевать в школе для того, чтобы, придя в театр, они, уже зная порядок движений, смогли сразу встать в спектакле на определенные места и суметь станцевать нужные фрагменты. Наша задача – подготовить выпускников к работе в театре, познакомить их с будущим репертуаром.

– А что Вы планируете возобновить или собираетесь поставить с воспитанниками Академии в ближайшее время?

– В этом году в наших выпускных концертах из классического репертуара мы покажем па де трау из «Феи кукол», «Фанданго» и Гран па из балета «Дон Кихот». «Фанданго», наденось, произведет особое впечатление, потому что Большой театр подарил нам костюмы из предыдущей редакции «Дон Кихота». Я очень благодарна художникам Татьяне Артамоновой и Елене Меркуровой, которые любезно разрешили нам использовать эти роскошные костюмы, где у девочек длинные белые кружевные юбки. Я давно мечтала, чтобы наши дети танцевали «Фанданго» именно в таких шикарных костюмах! Причем Большой театр подарил нам не только костюмы из «Дон Кихота», но и костюмы из многих других спектаклей, которые у них сейчас не в репертуаре.

А если говорить о репертуаре выпускных концертов, то туда еще, конечно, добавятся отдельные номера и фрагменты из балетов,

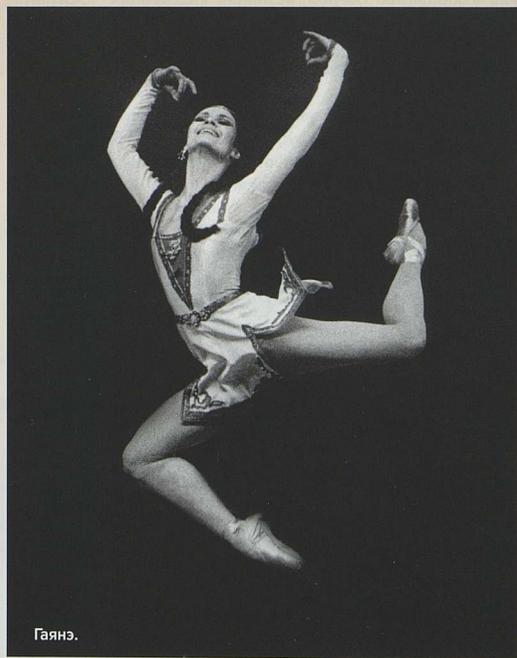
которые подготовят наши педагоги с учениками для традиционного концерта производственной практики. Лучшие из них войдут в программу выпускных концертов на сцене Большого театра.

– По вашей инициативе Академией был реализован проект «Мастер-классы зарубежных хореографов “Балет XXI век”», со студентами МГАХ работали всемирно известные современные хореографы Джон Ноймайер и Начо Дуато, в репертуаре Академии есть произведения Бориса Эйфмана (дуэт из балета «Красная Жизель»), Алексея Мирошниченко («Умирующий лебедь»), «Вариации на тему рококо», «Времена года» Джона Ноймайера (Германия), L'Amoroso Начо Дуато (Испания), «Джульетта» Лучано Каннито (Италия), произведения других современных хореографов. С какой целью Вы вводите современную хореографию в репертуар школы, которая славится своими традициями воспитания артистов балета на классическом балетном наследии?

– Да, мы в школе изучаем хореографию известных современных балетмейстеров. Ведь в современной хореографии тело движется совершенно по-другому, и нашим выпускникам надо уметь владеть этой техникой уже в школе. Я могу сказать, что ребятам безумно интересно танцевать хореографию Начо Дуато, Джона Ноймайера, Лучано Каннито, Давиде Бомбана: в их постановках другая пластика, другая техника, другое самовыражение себя. В прошлом году у нас была маленькая пауза в освоении современной хореографии из-за того, что мы занимались подготовкой к Фестивалю Петипа. Мы всё-таки больше репетировали фрагменты из его балетов, но на будущий год снова обязательно вернемся к современной хореографии.

– Академией при поддержке Министерства культуры Российской Федерации успешно реализованы такие масштабные проекты в области балета, как Фестиваль международных балетных школ «Три века мирового балета» с гала-концертами в Кремлевском дворце и многие другие. Какие плюсы и проблемы фестивального движения в области балета Вы видите?

– Да, в прошлом году у нас был Фестиваль Петипа – фестиваль российских балетных школ. Все российские балетные школы со-



Гаянэ.

брались в Москве, все танцевали фрагменты из балетов Петипа на Новой сцене Большого театра. И могу сказать, что сразу стало видно, кто как учит детей, какие у каждой школы есть плюсы и какие проблемы, потому что именно на хореографии Петипа мы понимаем, есть у учеников школа или школы нет. Картина предстала необыкновенно интересная. Ведь владение классическим танцем измеряется не только высотой прыжков и скоростью вращений. Это еще и мелкая техника в переходе от движения к движению, и перемена рук, и port de bras – это всё тоже надо уметь делать и уделять таким нюансам большое внимание.

**– Сейчас много говорят о реформах в образовании, сравнивают наше образование и зарубежное. Престижно ли российское балетное образование? Едут ли иностранцы учиться в МГАХ?**

– Да, я считаю, что российское балетное образование престижно. Причем так считаю не только я: это подтверждает количество иностранных студентов, которые хотят к нам попасть на обучение и на стажировку. И еще хочу сказать о том, что очень много иностранных студентов, проучившись в нашей школе, не уезжают к себе домой: они остаются в России и выступают в наших театрах – и в Красноярске, и в Казани, и в Мариинском театре на Приморской сцене. Везде можно найти наших выпускников.

**– Воспитанники Академии неоднократно выступали за рубежом: в США, Италии, Франции, Греции, Японии, Китае... Что, по Вашему мнению, было интересно зарубежным зрителям в концертах Академии?**

– Именно наш классический репертуар и был, прежде всего, интересен. Да, на Западе танцуют прекрасно! Знаете, я уважительно отношусь к разным балетным школам: безусловно, у них свое лицо, свой почерк, и это замечательно, что мы все не одинаковые. И всё-таки зарубежным зрителям и специалистам мы интересны именно нашим классическим репертуаром. Хотя могу сказать, что когда мы танцевали на сцене «Ла Скала» современную хореографию Давиде Бомбана, итальянцам это тоже было необыкновенно интересно! наших зрителей везде ждут с большим нетерпением. Например, «Щелкунчик» в постановке Василия Вайнонена мы возим в Грецию уже не один год. Показываем его на сцене большого театра «Мегарон», в котором все 20 дней, пока у нас идут спектакли, просто аншлаги.

**– Вы работали в составе жюри многих престижных конкурсов в России и за рубежом, среди которых Всероссийский конкурс «Молодые дарования России», Всероссийский конкурс молодых исполнителей «Русский балет», Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов, Международный Московский балетный конкурс... Приносит ли Вам работа в жюри профессиональную радость?**

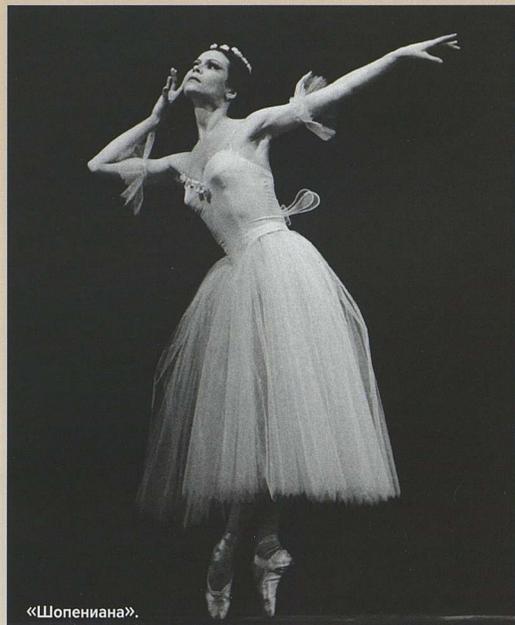
– В общем-то, конечно, приносит. Всегда ведь интересно увидеть что-то новое: и новых исполнителей, и новую хореографию. Радостно, когда на конкурсе видишь оригинальные, яркие хореографические номера, но иногда приходится смотреть и современные постановки, совсем скучные по мысли и выразительным средствам. Конечно, всё познается в сравнении, вот почему так важны для профессионалов конкурсные просмотры.

**– Развиваются ли традиционные связи Московской балетной школы и Большого театра как базы профессиональной практики студентов?**

– Да, это уже исторически сложилось, что наши ученики участвуют во всех тех спектаклях Большого театра, где танцуют дети. И еще нас периодически приглашают в Большой театр на некоторые генеральные репетиции и прогоны новых балетов. А в нынешнем сезоне нам сделали замечательный подарок: выделели для нас двести билетов на предновогоднего «Щелкунчика» на Исторической сцене! Наши дети были так довольны!

**– А приходят ли на работу в Академию артисты Большого театра, уже закончившие сценическую карьеру?**

– Да, за последние годы много вчерашних (и даже сегодняшних) артистов Большого театра пришли преподавать. Это Валерий Анисимов, Анна Антоничева, Анна Антропова, Елена Боброва, Елена Ватуля, Людмила Ермакова, Светлана Иванова, Мария Исплатовская, Михаил Лавровский, Денис Медведев, Андрей Меланьин, Михаил Минеев, Андрей Петров, Александр Пшеницин, Ирина Пяткина, Илья Рыжаков, Андрей Смирнов, Светлана Тиглева, Михаил Шаркин и другие. На всех кафедрах в МГАХ сейчас работают наши выпускники. Они все вышли из нашей школы. А Большой театр – это ведь тоже школа, и порой такая трудная школа! И как важно, что с богатым опытом, накопленным в театре, нынешние и бывшие артисты Большого с огромным энтузиазмом приходят к нам преподавать, передавать свои знания совсем юным ученикам!



А еще приходят артисты, которые танцевали не в Большом театре. Например, сейчас у нас работают две мои ученицы – Ольга Дозорцева (это вообще был мой первый выпуск в МГАХ) и Екатерина Трунина (она закончила МГАХ на два года позже Оли, в 1999 году). Завершив танцевальную карьеру, они пришли к нам в Академию, получили высшее образование и теперь успешно ведут младшие классы.

**– Уже изданы три тома монографии «Из истории Московской балетной школы», в которых представлены уникальные архивные документы с 1773 года по 1936 год. К юбилею Мариуса Петипа Академия опубликовала сборник «Балеты М.И. Петипа в Москве». Какой период истории Московской балетной школы будет представлен в вашей следующей монографии?**

– Это будет том, посвященный, в основном, блистательному поколению выдающихся артистов Большого театра 1950-60-х годов, выпускникам Московского хореографического училища. Я имею в виду Майю Плисецкую, Раису Стручкову, Николая Фадеечева, Марину Кондратьеву, Мариса Лиепу, Екатерину Максимова, Владимира Васильева, Михаила Лавровского, Наталью Бессмертнову и многих других. Но пока не буду больше ничего об этой книге рассказывать...

*Беседу вела Екатерина БЕЛОВА  
Фото из архива М.К.Леоновой*

# Вспоминая Аллу Шелест

## Легенда по имени Алла



Алла Шелест.

На Исторической сцене Мариинского театра отметили 100-летие со дня рождения выдающейся русской балерины Аллы Яковлевны Шелест (1919–1998). В честь юбилея артистки был дан трехчастный Вечер балета, который пришелся точно на дату рождения Шелест – 21 февраля. Энциклопедии, словари-справочники и интернет-сайты в биографии балерины по давней неточности указывают ее как 26 февраля.

Столь драматичной судьбы, подобной судьбе Аллы Шелест, в балетном искусстве не было. Будучи петербургской балериной и постоянно танцующая на сцене Мариинского (Кировского театра) в течение 26 лет (1937–1963), Шелест не приобрела известности, подобной Галине Улановой и Майе Плисецкой – своим современниц. Но ее самобытное дарование оказалось не менее значительным. Талант Шелест ни с кем не спорил. Он утверждался ярко, независимо и не только через необходимый каждодневный репетиционный труд, но и через большую интеллектуаль-

ную работу, через художественное осмысление той или иной балетной роли. Бескомпромиссная, верная алгоритму, соединяющему талант и труд, она не видела других, более верных способов служения избранному искусству.

Алла Шелест окончила Ленинградское хореографическое училище, где она училась у лучших педагогов своего времени – Елизаветы Павловны Гердт и Агриппины Яковлевны Вагановой. А поступив в труппу Театра оперы и балета имени С.М. Кирова, она уже представляла собой творческую личность, образец классической танцовщицы с превосходными данными и великопленной профессиональной школой. Но помимо этого Шелест имела и свой взгляд на искусство, позицию человека удивительной скромности, честности и стойких принципов. Образование, вкус, интуиция были для нее всегда необходимой опорой.

«Если бы» сегодня не та категория, в которой надо осмысливать богатое творчество Шелест, создавшей на сцене Кировского театра более 40 разных (ведущих и сольных) балетных партий. Это творчество состоялось, а многие сценические работы Шелест, такие как Диана, Лауренсия, Одетта-Одиллия, Зарема, Гаянэ, Аврора и Фея Сирени, Уличная танцовщица, Никия, Жизель и Мирта, Раймонда, Сюимбике, Эгина, Джульетта, Катерина и Хозяйка Медной горы, Мехменэ Бану, вошли в историю отечественного балета. Другое дело, каких сил – физических и моральных – стоила Шелест ее карьера и каким, по сути, оказался ее путь в советском балете. А был он тернистым, в постоянном преодолении сложных обстоятельств, в противопоставлении стойкой позиции и воспитания закулисным козням.

Шелест устояла, доказала и справедливо заняла место художественного лидера в родном театре. Но не смогла и не видела смысла в борьбе за «место под солнцем». Ведь главными ее критериями были профессионализм, мастерство и духовность.

Сегодня о том, как танцевала Шелест, можно судить по любительским, плохого качества, видеозаписям и единственной профессиональной – это «Вечный идол» в хореографии Леонида Якобсона, где партнером Аллы Яковлевны выступил Игорь Чернышёв – одаренный танцовщик, реализовавшийся как талантливый, оригинальный хореограф. Но даже этого материала достаточно, чтобы оценить масштаб балерины тонкого чувства, драматического прозрения и уникальной пластической образности. И всё же никакая видеозапись не может заменить живой взгляд, оценку зрителя, видевшего танец балерины на сцене. И вот тут время сыграло на стороне Шелест, поскольку сохранившиеся разные видео других великих балерин прошлого в нынешний век виртуозного техницизма и точечных линий говорят не в их пользу. На этом фоне огромная фотогалерея образов Аллы Шелест впечатляет многогранностью дарования, силой подлинного одухотворенного искусства этой балерины.

Уникальность Шелест в том, что она, имея прекрасные данные

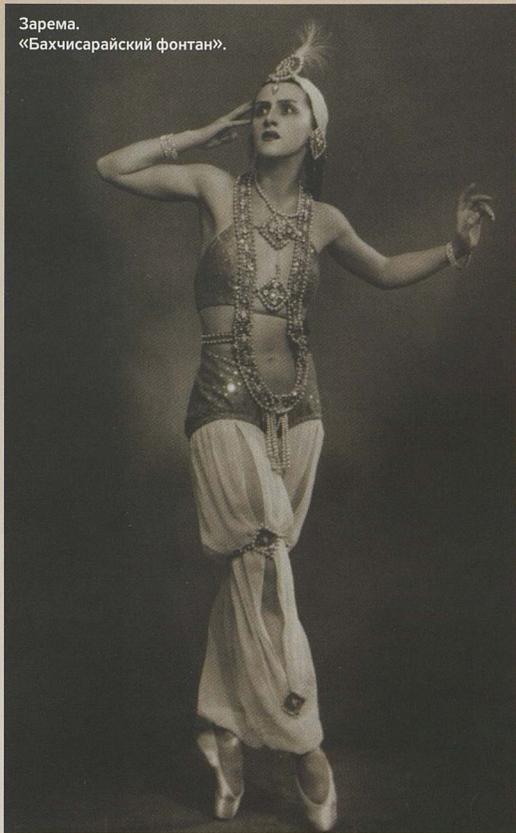
С Игорем Чернышёвым. «Вечный идол».



и хорошую школу, фактически сама выстраивала свои сценические образы. И каждый из них, будь то академическая классика, роли из репертуара советской хореодрамы, героини Леонида Якобсона или Юрия Григоровича, становились откровением для зрителей. Шелест отметала любые штампы и сама, до мелочей, буквально вылепливала данные ей роли. А созданных специально на Аллу Шелест балетных партий было очень и очень мало. Шелест – талантливый и чуткий к талантам человек. Но идти на сделку со своими принципами она не могла, что закономерно и притормаживало ее творческое движение. Фортуна ей мало улыбалась и старательно отводила от звездной популярности. Но была ли она нужна ей? И стало бы ее творчество столь значительным, если бы удача везде и всюду уступала ей дорогу? На эти вопросы нет однозначных ответов. Но еще живы и помнят ее творчество близкие, ученики, поклонники, и у каждого из них остались свои, незабываемые воспоминания, связанные с Аллой Шелест, преданно и искренне любившей свою профессию.

Из Кировского театра балерина ушла не по своей воле. Она могла и хотела танцевать дальше. Но обстоятельства не дали ей самой прийти к закономерному уходу из театра. Шелест смогла бы это совершить вовремя. Так возник один из самых драматичных, переломных моментов в ее жизни, где балет и танец занимали главное место. Закончив танцевать, Алла Шелест продолжила реализовывать себя в педагогической и балетмейстерской деятельности. Шелест как репетитору, педагогу и балетмейстеру было что отдать, чему научить молодое поколение. Еще в детстве она поставила свой первый хореографический номер, а уже будучи балериной Кировского театра, сочиняла для собственных концертных выступлений номера на музыку К. Глюка, М. де Фальи, А. Скрябина, Ф. Листа, И. Штрауса, Д. Шостаковича, С. Рахманинова. В 1965–1970 годы Шелест ведет мастерскую «Искусство хореографа» на балетмейстерском отделении Ленинградской консерватории, где она создает программу курса пятилетнего обучения. А в 1970–1973 годах она главный балетмейстер Куйбышевского театра оперы и балета. В качестве педагога и балетмейстера-постановщика Шелест работала в Румынии, Венгрии, Италии, Эстонии, Финляндии.

Зарема.  
«Бахчисарайский фонтан».



Никия. «Баядерка».



Талант Аллы Шелест нередко сравнивали с дарованием великих трагических актрис – Э. Рашель, В. Комиссаржевской, М. Ермоловой и А. Коонен. И в историю она сама вошла как «трагическая актриса балетного театра».

Дань уважения перед неординарным и масштабным талантом Аллы Шелест в день ее 100-летия Мариинский театр отдал с почтением, задействовав в юбилейном вечере в честь балерины лучшие артистические силы своей танцевальной труппы. Так, в первом отделении концерта была показана вторая картина из балета «Лебединое озеро» с Екатериной Кондауровой (Одетта) и Данилом Корсунцевым (Зигфрид), а во втором отделении – второй акт балета Юрия Григоровича «Легенда о любви» с участием Екатерины Осмолкиной (Ширин), Владимира Шклярова (Ферхад), Виктории Терёшкиной (Мехменз Бану), Юрия Смекалова (Визирь). В третьем отделении концерта с номерами из репертуара Шелест выступили солисты Мариинского и Большого театров, Самарского театра оперы и балета.

Если бы Алла Шелест оказалась свидетельницей этого вечера, то он, несомненно, вызвал бы у нее интерес и последовавшие за ним профессиональные размышления. И наверняка балерина дала бы точную оценку мастерству всех исполнителей. Но у каждой эпохи свои кумиры, и на сцене Мариинки уже давно герои другого, не шелестовского времени. А самой Аллы Шелест нет с нами вот уже как 21 год. Искусство же балета в юбилей этой артистки оказалось соединительной нитью между прошлым и настоящим, и это искусство, пускай на один вечер, оживило легенду Шелест в ее театре с ее любимыми зрителями.

## Уникум – Алла Шелест

Такие люди рождаются редко. Им тесно в рамках профессии, им тесно даже в рамках собственной судьбы. Они шире, объемнее, глубже всего, что с ними происходит в жизни. Как будто в одном человеке волею небес спрессовано несколько выдающихся личностей и им вместе никак не найти общий язык: один талант мешает другому, ограничивает сферу возможностей и собственных, и конкурента.

Гармонии тут нет и быть не может: конфликт заложен изначально. Потому предельно дискомфортно самой, настораживает других, неизбежно их раздражает. При том будоражит, подогревает любопытство, привлекает неослабевающий интерес. Хочется понять – а что же происходит там, в этом потаенном до загадочности душевном пространстве.

Шелест, по моим ощущениям, снисходила до классического танца, но никогда не ограничивалась им и не жила только его ценностями. Ей близки были его строгая логика, выверенность, сверхорганизованность и деспотический порядок: она всё это умом постигла и хотела идти дальше.

Как только начинают говорить о ней как танцовщице – неизбежно ограничивают ее и тем самым искажают. Скатываются обычно к банальному панегирику. А это не так, тут много сложнее. Обычный профессиональный путь – вечное совершенствование технологии танца, постижение глубин художественного образа, восхождение к вершинам мастерства – по-моему, ей это вскоре наскучило: она искала каких-то других, присущих только ей путей. И изобрела их: стала Микельанжело собственного, далеко не идеального тела.

Никто так не репетировал как она. Запиралась в классе одна. Нет, не совсем так: оставалась в замкнутом, изолированном, отсеченном от других пространстве наедине с зеркалом. Такой вот безжалостный партнер – никогда не опустится до лести. И – пробовала, искала: как телом передать абсолютно точно то, что чувствовало у нее в груди. Точнее – медленно, мучительно разрывало ее сердце.

Этому крупному художественному явлению, Шелест, нужна была встреча со стихией, чтобы сломались внутренние скрепы, сковывавшие ее, придававшие ее танцу деланность. То было высокомерие избранницы, жрицы, постигшей какие-то высшие тайны. Чтобы пришла, наконец, свобода, чтобы мудрец склонил голову перед всепобеждающим чувством, перед властью сердца.

И это свершилось – состоялась встреча с кудесником Леонидом Яковсоном. Взрыв, озарение. Открылись космические дали. Ее Эгина относится к высшим достижениям танцевальной культуры XX века. Незабываемо ее первое появление в спектакле: в регламентированную, причесанную и строго разлинеенную сложившейся традицией жизнь вторгнулся клокочущий мир ослепительной красоты, безжалостного насилия и манящего порока. Красота венчала его, покрывая, прикрывая, оправдывая своей магической силой остальное.

Шелест по-своему открывала классику. В «Баядерке» она спорила с Петипа, который ей казался чересчур многословным. Всю историю баядерки она успевала рассказать в «танце со змеей»: тут она проживала целую жизнь, в которой страстная любовь сопрягалась с изменой и отчаянием. И «Тени» тогда казались необязательными, прикладными, разжевыванием результатов происшедшего, да она и не была в них сильна.

Жизель – вот предмет ее вождления и упорной мечты. Обязательства театральной жизни изолировали ее от этой роли, по крайней мере допускали считанные разы, – но не отрезали от спектакля совсем. Хотя здесь, уверен, в роли главной героини Шелест не сыскала себе достойных побед. Не было главное: наива, естественности, простоты – их заменяла манерность. А вот другая роль, Мирта, была словно создана для нее: тут

трудно отыскать ей соперниц. Это леденящее зло царило в масштабах Вселенной, подчиняя себе всё сущее – каждую былинку. Окутывала своей мертвящей волей бесконечное пространство, придавливало к земле каждого, чтобы потом навеки туда погрузить, схоронить как знак собственных побед.

Актрисе удавалось сжать чужую судьбу в кулак, чтобы исчерпывающе рассказать о своей героине в немногие сценические минуты. Так было в незабываемом шедевре «Вечный идол» – со творчестве Шелест с прозорливцем Яковсоном. Это была история человеческой страсти вообще – страсти, достигшей испепеляющей кульминации. Всё остановилось, весь мир замер – чтобы не мешать тому чуду, которое на глазах у всех происходило. И сполна насладиться вместе с героиней парением в чувственном рае.

Мифы о причастности Шелест к шедеврам Юрия Григоровича – Хозяйке Медной горы и Мехменэ Бану – казалось мне, име-

Эгина. «Спартак».



ли основание. Решил в том убедиться. Задаю этот вопрос Алле Яковлевне в телефонном разговоре. «Каменный»? Хозяйка? Заmeshкалась, поразмыслив; наконец соглашается: пожалуй. Это было время, когда Шелест и Григорович были вместе. На Мехменэ Бану реакция другая: сразу, решительно – нет, нет, к ней я не имела никакого отношения. Но ведь рецепт этого горького сплава любви и отчаяния уже был открыт в «Каменном цветке» и в известном смысле повторен в «Легенде о любви». Как это близко, как сродни Шелест!

Хозяйка, думаю, это лучший памятник нашей героине. И какой убедительный и масштабный ее портрет!

Аркадий Соколов-Каминский  
Фотографии предоставлены фотоархивом  
Мариинского театра

# Конференция Hommage à Petipa: не юбилейная, но масштабная

*В прошлом году мир отмечал юбилей Мариуса Ивановича Петипа, но в Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой интерес к его творчеству не угас. 11 и 12 марта 2019 года, в 201-й день рождения великого балетмейстера, в стенах старейшей балетной школы страны прошла Пятая международная ежегодная научно-теоретическая конференция Hommage à Petipa («Посвящение Петипа»).*



Б.А. Илларионов на презентации книги.

По сложившейся традиции она началась с возложения участниками конференции и студентами Академии цветов к могиле Мариуса Петипа в Некрополе мастеров искусств Александровской лавры.

Еще одна традиция: конференцию всегда открывает в музее Академии ее ректор, народный артист России Николай Максимович Цискаридзе. В этом году государственные дела не позволили ему быть в Петербурге, но традиция не была нарушена – его сердечное приветствие и оценка творчества Петипа прозвучали в видеообращении к участникам ученого собрания.

Со вступительным словом выступила проректор по научной работе и развитию, доктор искусствоведения С.В. Лаврова. Научные сессии вели заведующий кафедрой балетоведения, кандидат искусствоведения Борис Илларионов и доцент кафедры кандидат искусствоведения Лариса Абызова.

Всего прозвучало 23 доклада представителей ученых кругов Петербурга, Москвы, Клина, Парижа и Лондона. Хотя темы до-

кладов не ограничены фигурой Петипа, большинство выступлений были посвящены его наследию.

В программе конференции прошла презентация нового издания Академии – сборника статей «Петипа. Этюды» Б.А. Илларионова. Доктор искусствоведения профессор В.И. Максимов высоко оценил уровень работы автора, особенно отметив новизну научного подхода к проблеме изучения наследия Петипа.

В рамках конференции прошел мастер-класс по классическому индийскому танцу Тицианы Леуччи, доктора философии, исследователя Научного центра Индии и Южной Азии (Париж).

Завершилась конференция приемом в выставочном зале Императорского фарфорового завода на выставке, посвященной балетной теме в продукции предприятия. Жемчужинами выставки явились скульптуры Николая Цискаридзе в партии Зигфрида и впервые показанная публике скульптура Габриэлы Комлевой в партии Эсмеральды.

Лариса АБЫЗОВА



Посещение участниками конференции и студентами Академии могилы Мариуса Петипа.

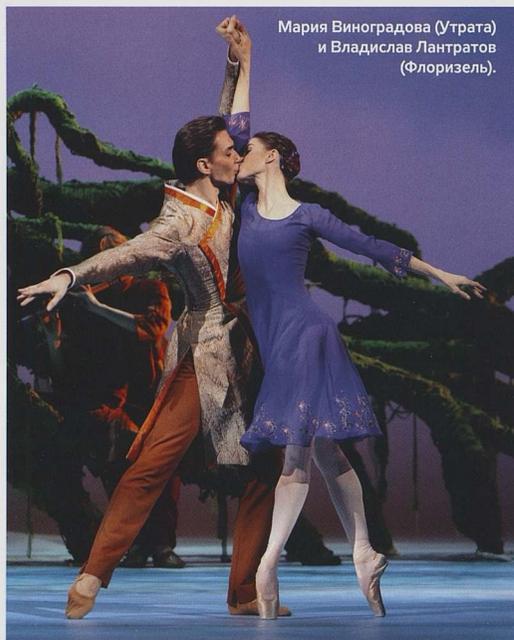
# Богемская рапсодия

На Историческую сцену Большого успешно перекочевал балет Кристофера Уилдона «Зимняя сказка», поставленный им в лондонском Королевском балете в 2014 году.

Для балетной интерпретации поздней пьесы Шекспира «Зимняя сказка» либретто написал сам хореограф, музыку к балету специально сочинил Джоби Тэлбот, а сценографом и художником по костюмам стал Боб Краули.

Произведения Шекспира мало кто сумел достойно перевести, а уж поставить балет – нужен особый дар. С другой стороны, жест бывает красноречивее слова: из этого и исходил автор спектакля. «Зимняя сказка» не самая популярная шекспировская пьеса. Возможно, потому, что она имеет сложности для постановки. Здесь два разных мира – мрачный и светлый. И трудность заключается в том, чтобы действие, разворачивающееся на сцене, не выглядело простой иллюстрацией мажора и минора. Перед постановщиком стоит непростая и интереснейшая художественная театральная задача: передать сложную тональную атмосферу текста Шекспира, который положен в основу либретто.

Несколько огляя фавулу, событийный ряд трагикомедии выглядит так: король фантазийной Сицилии сходит с ума от ревности, безосновательно обвиняя жену и лучшего друга, разрушает свою семью, жизнь близких и их будущее. Полный драматизма матери-



Мария Виноградова (Утрата)  
и Владислав Лантратов  
(Флоризель).



Давид Мотта Соарес – Флоризель.

ал с трансляцией английской ментальности интересен танцовщикам, прежде всего, с актерской точки зрения. Зритель же следит за динамичным развитием сюжета: необычная стилистика и новая форма прочтения пьесы погружают его в иную театральную реальность, предлагающую и современный формат восприятия театра. Страшная и трогательная за живое история «Зимней сказки» абсолютно актуальна в наше время, когда по воле одного человека, из-за его внутренних комплексов, порой рушатся судьбы и погибают люди. В пьесе это сын и жена (которая, как потом оказалось, осталась жива) короля Сицилии Леонта, который и свою новорожденную дочь отправляет на погибель. Важная тема спектакля – об искуплении грехов, о прощении и любви. Персонажи пьес Шекспира Ричард III, Яго, Макбет, Клавдий творили зло ради зла, не желали отречься от себя, признать вину, и их постигло возмездие. Леонт раскаялся, и это меняет к нему отношение всех.

В балете «Зимняя сказка» также закодированы и личные переживания Уилдона, ставившего балет в тяжелый период, когда умирал его отец, которого он потерял за день до лондонской премьеры. Любовь к отцу и трагизм потери обрели общее звучание в спектакле.

Синтез классического танца с элементами хореодрамы (о которой московская труппа знает давно и не понаслышке) и свободной пластики составляют трехактный балет, который по масштабу вписывается в репертуарные стандарты Большого театра. Уилдон талантливо нашел режиссерские приемы для передачи душевных состояний. Так, лучшим он высвечивает терзающегося короля, а в полумраке Гермiona и Поликсена зримо материализуют плод его больного воображения. Уилдон выступил и виртуозным мастером кордебалетных перестроений, оснастив массовые сцены разнообразием. Красочная витальная фольклористика партитуры с порывистыми мотивами переключается с гибким лексическим «хоровым» кордебалетным многоголосием. Бесконечный темповый пляс второго акта беспрестанно меняет свой рисунок. Группы кордебалета чередуют унисон и собственный текст, в который гармонично вторгаются солисты (берет на себя внимание быстроногий Алексей Путинцев в роли Сына пастуха). Вся труппа танцует с воодушевлением и лихостью.

Атмосферная и настроенческая музыка Джоби Тэлбота отражает климат души героев. Она не похожа на ту, с которой обычно ассоциируется Большой театр, обитель Чайковского и Минкуса. Омываемой морями и океанами шекспировской пасторальной Богемии (тут разворачиваются события второго акта) нет на географической карте. Но страну всегда характеризуют язык и фольклор. И композитор создает фольклорный портрет несуществующей страны, где живет веселый народец.

В партитуре переплетены разные танцы и гармонии народов мира: гуцульские, польские, греческие и, конечно же, балканские. В результате невероятным образом получилось нечто самобытное и единое. И какая фантазия! Музыканты на сцене оснащены экзотическими до сказочности инструментами: индийская бансури, немецко-аргентинский бандонеон, африканские ударные и дульцимер, появившийся когда-то в районе Аппалачских гор в местах проживания ирландцев и шотландцев.

Декорации метафоричны. Изумительно придуманное художником Краули щедрое древо жизни с пышной раскидистой кроной – и символ эдема, и счастливое место, и древо желания, и инсталляция мудрости. Эта солнечная Богемия пробуждает в человеке веселость. С ней контрастирует грозная и мрачная Сицилия с ледяным холодом дворцовой отчужденности и безучастностью мраморных скульптур. А падающий снег будто проникает в душу героев, поселяя в ней зиму. Художник размещает над сценой шелковое полотно, которое ниспадая, трепеща и раздуваясь, преображается в саван, покрывало, а то в свинцовое небо или в штормовые волны бушующего моря, превращается в гигантского дикого медведя или в парящий парус корабля.

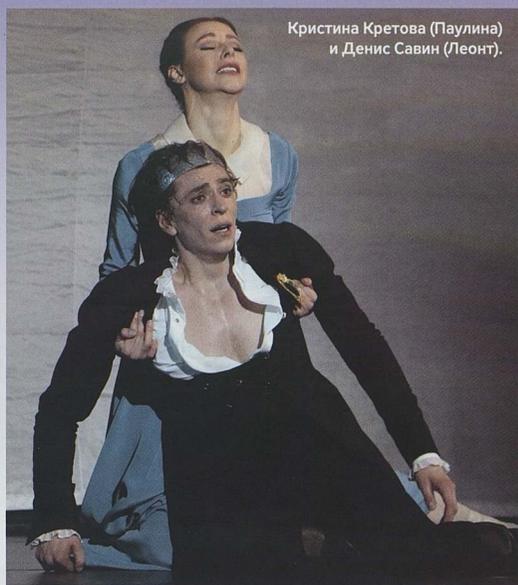
Но главное наполнение балета – танцовщики. Большой театр с его клондайком талантов, прекрасных артистов умеет присваивать себе балеты, особенно объемные и монументально развернутые. Денис Савин в роли короля Леонта – украшение премьеры. Артист вдумчиво соотносится с персонажем, буквально влез в его шкуру. Уилдон для Леонта создал особую пластику, которую Савин скрупулезно воплощает: паучьи руки, пронзающие его плоть, надломленное тело отражают бездны человеческой боли. Его Леонт, разламываемый ядом ревности, деградирует до высших степеней жестокости, до тотальной потери самоконтроля. В финале герой Савина иной: он пронзителен в покаянии. Во втором составе в партии Леонта выступил Артем Овчаренко. Обычно безукоризненный, но пресный в классике, в «Зимней сказке» он проявил себя драматически одаренным актером, его пластика наполнилась энергией. Это вторая большая победа



Ольга Смирнова  
(Гермиона)  
и Денис Савин (Леонт).

Овчаренко после роли Нуреева. Партию Леонта третьим исполнил Игорь Цвирко – ярко, мощно и brutally.

Ольга Смирнова изображает свою Гермиону идеальной женщиной, любящей женой и матерью. Не имея опыта материнства, она сыграла сцену с умирающим сыном Мамилием так, будто это происходило с ее собственным ребенком. А финал всепрощения после всех совершенных Леонтом зверств мог бы быть бессмысленным, если бы Смирнова его сделала прямолинейно. Она же будто ставит вопрос: прощает ли Гермиона супруга без остатка или прощение имеет свои границы.



Кристина Кретова (Паулина)  
и Денис Савин (Леонт).

Чистота образов Утраты и Флоризеля должна подчеркиваться идеальной чистотой танца исполнителей этих ролей. Владислав Лантратов танцевал хорошо, но партия всё-таки не по его ногам – все эти трамплинчики, заносочки и другая мелкая техника с напряженно натянутыми стопами, что, возможно, и было причиной его травмы во время спектакля. Заложниками сложившейся ситуации стали его партнерша Мария Виноградова (Утраты) и экстренно заменивший Лантратова молодой Давид Мотта Соарес (в партии Флоризеля), которым пришлось выпутываться из трудного положения. Соарес сосредоточенно старался в дуэте, актерски же казался излишне инфантильным. В шекспировской пьесе Флоризель более решителен, ведь хотя он и утаивает правду о своих свиданиях и прятается от отца, всё же он смело стоит на своем и затевает побег из Богемии со своей возлюбленной. Марии Виноградовой вынужденно пришлось будто взять на себя миссию мамы Флоризеля-Соареса. Девочкой в партии Утраты она не выглядит, и в паре с ребячливым и формальным Соаресом они актерски были несоевместимы. Тут с ним уместнее была бы честолюбивая резвушка. Однако выступая через день с юной Александрой Трикоз, Соарес переменялся к лучшему: в нем прощались и чувства, и гораздо большая живость поведения.

Связующим звеном между главными героями в спектакле является придворная дама Гермионы Паулина, истинный ангел-хранитель. Все три исполнительницы (в трех составах) мудрые, страдающие, сильные. Кристина Кретова драматична, Янина Париенко танцует стильно и с благородством, Ангелина Влашинец проникновенно сердечна.

Именно артисты дают жизнь спектаклю и определяют его будущее. Но важно, что у «Зимней сказки» есть настоящее. Тем не менее при всех плюсах этого качественного английского балета Большой театр достоин эксклюзивных постановок при его статусе и недюжинном творческом потенциале. Созданные на индивидуальность артистов и на особенности труппы спектакли всегда креативнее любого переноса. Более того, как правило, превзойти первых исполнителей эксклюзивов бывает невозможно. Вот и в «Зимней сказке» англичанин Эдвард Уотсон, выдающийся исполнитель партии Леонта, недостижим, как и Лорен Луиз Катбертсон в роли Гермионы.

Александр ФИРЕР  
Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)

«Весна священная».

Фото Карины Житковой



## «Станиславский» – премьерные итоги сезона

*Если постараться охарактеризовать Московский Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в этом сезоне, то основное направление его деятельности вырисовывается сразу. Этот театр неуклонно продолжает знакомить столичного зрителя с миром современного зарубежного танца.*

В октябре прошла премьера трех одноактных балетов, несопоставимых между собой по своим художественным достижениям. Но которые, можно сказать, демонстрируют эволюцию балетного театра XX века. Если первый спектакль «Концерто барокко» создан Баланчиным еще в 1940 году и сегодня уже является классикой жанра, то последний – «Пижамная вечеринка» молодого хореографа Андрея Кайдановского создавалась буквально здесь и сейчас, и между ними видна если не пропасть, то весьма серьезный разлом, произошедший между двумя этими эпохами. Он демонстрирует движение хореографического театра от балетного академизма и пластической строгости в стремлении увидеть музыку танцем к миру человеческой обыденности, подчас переданной обыкновенным бытовым действием. И весьма неожиданно, но всё же заметно, что художественную поточность можно обнаружить и в том и в другом.

В апреле театр опять представил трех зарубежных хореографов, мало знакомых российскому зрителю: Йохана Ингера, Тришу Браун, Анжелена Прельжокажа. Все трое не новички в хореографическом искусстве, да и представленные произведения созданы не вчера, все они прошли испытание временем и уже звучали в весьма известных труппах. Но для русской зрительской аудитории с сильными традициями классического балета

это выглядело новым, а потому выбор театра можно расценивать как решительный шаг. В данном случае театр Станиславского выполняет роль некой экспериментальной площадки по поиску новой театральной хореографии, какой во Франции, к примеру, славился Лионский театр.

Первый спектакль последней премьеры оказался самым ярким и интересным – «Прогулки сумасшедшего» шведского хореографа Йохана Ингера. Это эмоциональное действо для 9 танцовщиков было создано для труппы Нидерландского театра танца в 2001 году и считается наиболее знаменитым в творчестве хореографа. Весь спектакль своего рода обобщенный образ современной эпохи, в которой поведение человека всё больше напоминает именно такие прогулки. Да и образ стены, как метафора человеческого отчуждения друг от друга, работает на ту же мысль. Очевидно, что-то не так в этом внешне благополучном мире. В аннотации к спектаклю хореограф пишет, что его произведение о взаимоотношениях людей в различных формах и обстоятельствах. Но, по всей вероятности, ему удалось в данной проблеме перейти от частного к общему. Вся череда встречающихся в спектакле дуэтов всегда заканчивалась одним и тем же – расставанием. Наверное, именно здесь и находится основная болевая точка современного общества, которую

Ольга Сизых, Иван Михалев, Максим Севагин.  
«Прогулка сумасшедшего».

Фото Карины Житковой



точно почувствовал Йохан Ингер. Несмотря на дробную структуру спектакль, тем не менее, выглядит достаточно целостным, чередование эпизодов четко структурировано и спрессовано. Нет среди них нудных или затянутых. Меняются они, как правило, неожиданно: внезапной паузой или поворотом стены или сменой участников, а также их внезапным появлением. В целом хореография, которая, кстати сказать, не была такой уж авангардной, принципиально новой или чересчур экстравагантной, всё же довольно явно вписывалась в рамки театрального танца. Артисты театра выглядели в ней весьма органично.

Спектакль «О сложная» американского хореографа Триши Браун был поставлен для этуалей парижской оперы в 2004 году, и там же впервые был представлен. В России же все сложности хореографии Браун пришлось на долю Натальи Сомовой, Георги Смилевски, Евгения Поклитаря. Триша Браун одна из наиболее прославленных и влиятельных хореографов нашего времени. Считается, что своими работами, а их у нее немало, она взорвала ландшафт эпохи. В 1970 году Браун создала собственную танцевальную компанию, начав путь непрерывных хореографических экспериментов, который продолжался 40 лет.

Это произведение выглядит прямой противоположностью предыдущему. Здесь нет ни одного намека на эмоциональное

Наталья Сомова, Георги Смилевски.  
«О сложная».

Фото Карины Житковой



действие, здесь всё вершит рассудочно-рациональная организованность, даже несмотря на то, что сама хореограф считает основной своей деятельности естественность, импровизационность и даже перформативность, всё равно американский рационализм здесь никуда не денешь. Нашему же русскому менталитету, в значительной степени эмоциональному и чувственному, такой взгляд на искусство весьма далек. Принцип Браун – представить хореографию в неожиданных контекстах выглядит способом своеобразного математического моделирования, конструирования своеобразных движенческих форм. Хореографический словарь, которым она пользуется, это абстрактные движения, апеллирующие больше к разуму, чем к чувству. Но при этом движения весьма разнообразны, иногда логично выстроены, иногда используются в необычных сочетаниях, но чаще всего они выглядят привлекательно, иногда красиво, эстетически обоснованно. Да. Наверное, это искусство не для русского зрителя, который в спектакле ищет способ попереживать, но знакомство с ним, безусловно, полезно.

Заканчивался премьерный вечер знаменитой «Свадебкой» Анжелена Прельжокажа. Это, пожалуй, самое «древнее» из представленных произведений, так как поставлено еще в 1989 году. Здесь сложно искать логическую стройность событий, так

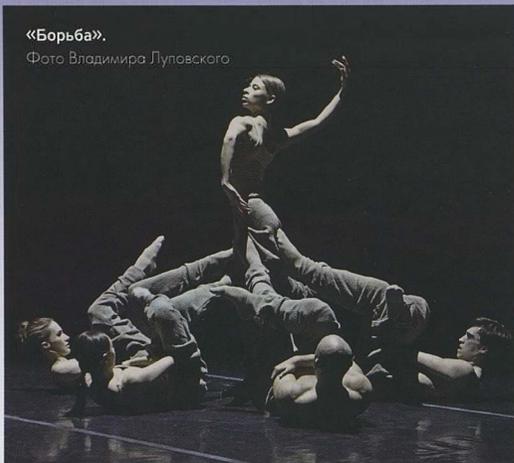
Сцена из балета «Прогулка сумасшедшего».

Фото Карины Житковой



## «Борьба».

Фото Владимира Луповского



## «Просвещение».

Фото Карины Житковой



как и у Стравинского в основе была обрядовость представленного в названии события, она же осталась и у Прельжокажа. Вообще «Свадебка» и «Весна священная», наверное, самые востребованные произведения у хореографов. Вариантов интерпретации музыки существует бесчисленное множество, но Прельжокаж в этом списке не теряется благодаря своей творческой индивидуальности. Это одно из самых знакомых русскому зрителю произведений. Хотя бы потому, что сам Прельжокаж уже привозил ее в Россию чуть ли не в первые годы после создания. Существует много записей произведения, которые достаточно активно распространяются. С этой точки зрения информационная ценность его несколько снижена по сравнению с другими, зато она близка нам по своему эмоциональному накалу, свойственному и композитору, и хореографу. В любом случае этот спектакль, как и многие другие его варианты, есть эмоциональное переживание невесты перед свадьбой как переходом в иное жизненное состояние. И Прельжокаж передал его со свойственным ему таланту эмоциональным напряжением, выраженным, к тому же, в весьма разнообразной и интересной хореографии. Но сегодня это уже классика.

Что ж, знакомство с новыми авторами, их произведениями и хореографией, бесспорно, состоялось, и за это отечественный зритель должен быть благодарен театру. А где еще в такой же мере можно прикоснуться к огромному арсеналу зарубежного хореографического театра? Однако при этом встает другой вопрос: а где же наш творческий потенциал, где наши нетленные или вновь созданные авторские работы? Прошедший фестиваль «Золотая маска» также обнаружил эту проблему. И в связи с этим весьма ценным оказывается другой опыт театра Станиславского – проект «Точка пересечения». Возможно, именно его стоит считать главным достижением этого года, так как там были представлены работы двух отечественных хореографов из четырех участвующих. Они еще мало кому известны и не могут конкурировать по популярности с представленными в премьерях этого года, но они наши и о них стоит говорить.

«Точка пересечения». В феврале этого года Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко представил уже четвертый проект под названием «Точка пересечения». В течение нескольких недель 22 артиста балетной труппы театра отдавали себя во власть творческого вдохновения четырех молодых хореографов, которые воплощали через них свой внутренний мир. И надо сказать, что этот мир оказался весьма далеким от того, что театр представляет в своем репертуаре. Некото-

рые из них уже трудно назвать театральными произведениями, скорее всего, их уже можно отнести к другому художественному явлению – contemporary dance. Это своеобразный выход за пределы театра, о котором когда-то говорил Станиславский. Не всегда этот выход понимается и принимается нашим зрителем, не всегда, возможно, бывает оправдан, но это поиск нового пути театральной жизни, а потому к нему стоит относиться внимательнее. Как уже было сказано, из четырех участников проекта два – иностранцы: швейцарец Бенуа Фабр и выпускник Пражской консерватории танца Ондřej Винклат. Два других наши соотечественники.

Максим Севагин, представивший работу под названием «Просвещение». Он солист балетной труппы этого театра, не случайно, возможно, его произведение построено на пальцевой технике, что ничуть не умаляет ощущение современности его творения, так как и драматургия, и лексический материал весьма далеки от академического. Через различные композиционные перестроения, сменой насыщенных лексическим материалом эпизодов он добивается внутренне организованной, драматургически напряженной, эмоционально взволнованной системы рассуждений о человеческих отношениях, взаимодействиях, контактах и конфликтах. Возможно, совсем не случайно в программе это произведение стояло первым как наиболее близкое к театральным видам искусства, а «Проявление» – последним как наиболее далекое.

Ольга Васильева с произведением «Борьба» – очень яркое, драматургически острое размышление на тему: действительно ли борьба как путь силы единственный способ выживания в нашем сложном внешнем мире. Скорее всего, этого автора отличает очень хорошее чувство формы, так как ни один из эпизодов произведения не был перетянут или вставлен не в то место, что и обеспечило ему внутреннюю динамику и остроту драматургического построения. Произведение буквально завораживает своим напряжением. И по форме, и по лексическому насыщению оно уже ближе к contemporary dance, и это действительно выход за пределы театра.

В заключение хочется заметить, что все работы были интересны именно своей многоплановостью, уходом от конкретики, что придает некую объемность представленным произведениям. Однако в названиях работ этой тенденции не проявлялось. Однозначность названия несколько снижала уровень обобщения идеи, упрощала степень концептуальности. Тем не менее, этот проект подтвердил направление театра как экспериментального.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

# Самарские премьеры: балет-притча и спектакль-память

*В канун весны балетная труппа Самары подарила городу два театральных события. Оба можно считать эксклюзивными.*

15 февраля состоялась мировая премьера балета-притчи «Три маски короля». Успех превзошел все ожидания, билеты на следующие представления разошлись мгновенно. Что же так взбудоражило самарских театралов? Думаю, несколько моментов.

Во-первых, необычный состав авторов – гостей из Петербурга. Автор идеи – Вячеслав Заренков, личность незаурядная: крупный строитель, ученый, а также художник, писатель (автор нескольких сборников рассказов, по которым сняты фильмы, созданы спектакли). Перечисление заслуг и наград Заренкова заняло бы не одну страницу. Назовем только одну сторону его многогранной деятельности – благотворительность, простирающаяся на различные учреждения и конкретных людей. Забегая вперед, отметим, что без щедрой поддержки мецената не состоялась бы и самарская премьера.

Весьма колоритна и личность композитора Михаила Крылова. Профессиональный биолог, кандидат наук, он нашел свое призвание в музыке и журналистике. Более двадцати лет вел авторскую программу «Соло для души» на ленинградском радио, сотрудничая с известными и начинающими композиторами и певцами. Широкое признание получило и собственное творчество Михаила как талантливого композитора-песенника. Сегодня Крылов еще и автор ледовой оперы «Бесконечность», а также трех балетов. В 2017-м с успехом прошла премьера

балета «Орр и Ора» в постановке Александры Тихомировой в Большом театре Беларуси. Оркестровать музыкальный материал «Трех масок короля» помог Даниил Пильчин. Партитура балета в точности следует заданному сценическим решением принципу, строясь на контрасте тупых маршеобразных ритмов и красивой мелодичной музыки. Полетный вальс, дважды повторенный в балете, артисты даже назвали «самарским».

Юрия Смекалова – балетмейстера-постановщика и соавтора либретто (с В. Заренковым) не нужно представлять читателям журнала «Балет». Известного танцовщика и уже достаточно опытного и даже плодовитого хореографа в Самару пригласил главный балетмейстер театра Юрий Бурлака. В свою очередь Смекалов привлек к работе над партитурой саунд-продюсера Влада Жукова. Дирижер-постановщик Евгений Хохлов (главный дирижер САТОБ) по ходу спектакля мастерски соединял живую музыку со звуковыми эффектами саундтрека.

Не нуждается в комментариях и маститый театральный художник Вячеслав Окунев, создавший сценографию и костюмы персонажей. Вместе с ним зрительный образ балета формировали художник по свету Ирина Вторникова и автор видеопроекций Виктория Злотникова.

В результате сотрудничества увлеченных общей задачей профессионалов родился серьезный по проблематике, стилистически выдержанный и притом необычайно эффектный балет-ре-

Сцена из балета «Три маски короля».

Фото Виктории Назаровой



лице. Полагаю, именно зрелищность определила воздействие спектакля на самарских зрителей. Такого этот театр еще не видел. Обыграв название балета, Окунев водрузил в глубине сцены громадную маску в античном духе. Раскалываясь на две половины, она перемещается по планшету, вновь соединяется и даже утраивается. Светло-серая «гипсовая» поверхность маски служит экраном для видеопроекции, соперничающих фантастичностью световых узоров. Общую картину дополняют стильные костюмы персонажей – лаконичного покроя, но с причудливой расцветкой.

Зрительному образу в полной мере соответствует динамичная хореография Смекалова – тугой сплав классики, свободной пластики и силовых элементов. Напористую хореографию так называемого современного стиля самарские зрители увидели впервые и приняли ее с энтузиазмом.

С не меньшим энтузиазмом отнеслась к работе Смекалова балетная труппа. Артисты кордебалета слаженно, четко и выразительно исполнили сложные по ритму массовые и ансамблевые сцены, придающие спектаклю необходимый масштаб. С безупречным профессионализмом воплотили образы героев солисты: Сергей Гаген – мятущийся Король Юлий, Ксения Овчинникова и Марина Накадзима – девушка-«мечта» Эмма, Анастасия Тетченко – роковая женщина Сара, действующая в мужском облике как главный советник Конор. На премьере главную роль Короля с блеском исполнил петербуржец Владимир Шкляров. Премьер Мариинского театра показал самарским коллегам пример того, как драматизм роли передается через экспрессию виртуозного танца.

Но вот что удивительно: при всех эффектах зрелищности и внешней экспрессии, достигающей в некоторых сценах нештучного градуса, спектакль внутренне статичен. Действие словно движется по кругу, возвращаясь к исходной точке. Главный герой Король Юлий и управляемый им народ то снимают, то снова надевают маски, но никаких существенных изменений притом не происходит, действие упорно буксует. И это тем более странно, что в спектакле переплетаются две разные темы, две сюжетные линии.

Одна связана с масками. Король Юлий явно тяготеет своей царственной ролью. В сцене с министрами он, как капризный ребенок, швыряет на пол принесенные для доклада бумаги. Зато сняв маску, становится человеком, способным чувствовать и любить. Об этом – нежный дуэт с девушкой в голубом по имени Эмма. Аналогичная метаморфоза происходит и с подвластным Королю народом. Пока люди носят маски, они подобны

зомби с однообразными механическими движениями, а сбросив маски, обретают пластическую свободу. Каждому состоянию сопутствует неоднократно повторяющийся набор определенных жестов – своего рода пластический код.

А параллельно разворачивается второй сюжет. Некая женщина в красном по имени Сара, промелькнувшая в начале балета, каким-то образом становится мужчиной по имени Конор и выполняет функции главного советника Короля. У нее одна цель – свергнуть монарха и занять его ме-



Марина Накадзима,  
Сергей Гаген. «Шопенана».  
Фото Антона Сенько

сто. Душевные метания Короля и недовольство министров помогают достичь цели. И тут Король берется за ум, сбрасывает маску и, поведя за собой народ, вступает в борьбу с узурпатором трона. Только здесь действие наконец-то обретает не достававшее ему напряжение. В жестокой битве Король одолевает Конора, срывает с него маску и с ужасом обнаруживает, что это Сара. Потрясение столь велико, что он снова надевает маску, а вслед за ним превращается в зомби и весь одержавший победу народ. И всё возвращается на круги своя.

Шоковый финал вызывает недоумение. Допустим, что Король по чудовищной рассеянности не мог отличить женщину от мужчины и только сейчас осознал подмену. Всё же сам факт коварства после заговора министров и низвержения законного правителя вряд ли мог его ошеломить. И уже совсем не понятно,



Дмитрий Пономарёв (Ринальдо),  
Ксения Овчинникова (Армида),  
Сергей Гаген. «Павильон Армиды».

Фото Антона Сенько

почему Король, узнав вкус борьбы с несправедливостью и радость победы, то есть став живым, активно действующим человеком, вдруг сдался и вновь надел маску безликого властителя.

Очевидно, авторы балета хотели показать непреложному, фатальную зависимость человека от «маски» – то есть от социальной роли, взятой на себя добровольно или в силу обстоятельств. Представлена эта идея как истина, не требующая доказательств, а их то и не хватает в спектакле. Просчеты драматургии – загадочность женщины в красном, искусственность ее превращения в «мужчину», смятый, поспешный финал-развязка, как и мгновенные превращения народа то в нормальных людей, то в зомби – заметно обесценили первоначальный замысел, претендовавший на философичность.

Об этом свидетельствует буклет-программа. Оригинальный по дизайну, буклет содержит информацию обо всех создателях балета, а также их размышления о проблеме «маски». Здесь можно найти и кредо балетмейстера: «Танец в первую очередь должен вызывать у зрителя отклик, а какими средствами этого добился хореограф – не имеет значения». И действительно, многие танцевальные сцены вызвали эмоциональную реакцию аудитории. Но не маловато ли для полнотражного сюжетного спектакля?

Если «Три маски короля» ознакомили похвальное стремление театра освежить репертуар постановкой современного стиля, то концертная программа «Рыцарь танца», посвященная юбилею Никиты Долгушина (1938-2012), – дань благодарности уникальному танцовщику, хореографу, педагогу, театральному художнику, руководителю, неоднократно выступавшему с балетной труппой Самары и возглавившему ее на рубеже XX-XXI веков. Признательность мастеру сказалась и в том, что спутствовало концерту, состоявшемуся 29 марта. В фойе театра развернули фотовыставку, выпустили программку с портретами Долгушина. Перед спектаклем автор этих строк поделился со зрителями воспоминаниями о Долгушине артисте и человеке, а худрук балета Юрий Бурлака рассказал о работе хореографа с самарской труппой.

Предельно насыщенной оказалась танцевальная программа вечера. Тщательно продуманная, она заняла три отделения. В первом был показан балет «Павильон Армиды» в постановке Долгушина, во втором – представлена работа Долгушина – реставратора хореографии разных эпох, в третьем – его авторские сочинения. Искусство Долгушина-танцовщика продемонстрировали кинокадры, запечатлевшие обширный концертный репертуар артиста. В продолжение вечера звучал закадровый голос героя, создавая эффект его незримого присутствия. Словом, автору идеи и режиссеру концерта Юрию Бурлаке удалось создать театрализованный «портрет» Долгушина без тени казенщины – крупномасштабно, объемно и по-человечески тепло.

Открывший вечер «Павильон Армиды» на музыку Николая Черепнина Долгушин сочинил как фантазию по мотивам утраченного балета Михаила Фокина, стремясь воссоздать его особый аромат, его утонченную красоту. Образцом послужила дошедшая до нас вариация одной из наперсниц Армиды, которую Долгушин переадресовал самой героине балета. Театр бережно сохраняет спектакль с мелодичной дансантиной музыкой в репертуаре (восстановление Кирилла Шморгонера). Затеянный таинственным маркизом фантомный маскарад, с забавными арапчатами, игривыми ведьмами, чувственным рабом, галантным Ринальдо и неприступной царовницей Армидой, позволяет ощутить атмосферу и стиль искусства Серебряного века. И всё же камерность 45-минутного спектакля, малое число персонажей заставляют пожалеть об отсутствии кордебалета.

Другие грани Серебряного века явили «Шопениана» Фокина (Ноктюрн и Седьмой вальс), миниатюра «Калифорнийский мак» на музыку Чайковского (хореография Анны Павловой) и па де трау Феи кукол и двух Пьеро на музыку Дриго (хореография братьев Легат). Особый интерес вызвал некогда знаменитый, но

прочно забытый Танец буфонов из «Павильона Армиды», возобновленный по записям специально для данного вечера Юрием Бурлакой и Валерием Коньковым. Номер стоил затранных трудов, поразив строгим отбором движений, острыми синкопами ритма у ансамбля буфонов, оттенивших триюковую партию солиста с прыжками через обруч.

Прорывом в иную эстетику танца выглядел фрагмент из «Ледяной деви» на музыку Эдварда Грига (хореография Фёдора Лопухова) с бесчисленными «шпагатами» в вариации Девы, с каскадом воздушных поддержек в ее дуэте с Асаком. Почти столет, прошедшие со дня премьеры балета (1927), ничуть не состарили это всё еще авангардное сочинение, реконструированное Бурлакой. Им же восстановлено и па де де феи Драже и принца Оршада из «Щелкунчика» Чайковского (хореография Льва Иванова, вариация Принца поставлена Долгушиным). Даже после новшеств Лопухова номер не показался архаичным благодаря своеобразию комбинаций в рамках классической структуры.

Для демонстрации собственных сочинений Долгушина был отобран большой фрагмент из «Кармен-сюиты» на музыку Бизе – Щедрина (возобновление Александра Петрова, Валентины Пономаренко и Ольги Савельевой). Не похожая ни на одну из многочисленных версий балета, постановка по-прежнему удивляет неожиданностью общего решения и особенно экстравагантностью главной героини. Оригинально и прочтение финальной сцены Ромео и Джульетты в номере «Эпитафия» на музыку Альбиниони – Джазотто (возобновление Ольги Бараховской и Алексея Турдиева).

Отменное знание классики плюс способность взглянуть на традиции свежим взглядом всегда отличали работы Долгушина. Пример тому – два па де де, впервые после самого автора исполненные самарскими солистами. Одно, на музыку Россини, восстановили О. Бараховская и Ю. Бурлака, второе, на музыку Чайковского, – В. Пономаренко и Ю. Бурлака.

В заключение вечера на экране появился сам Никита Долгушин – во фраке, в цилиндре и с тросточкой. Лукаво улыбающийся, он начал танцевать в стиле обожаемого им Фреда Астора, выбивая чечетку и грациозно кружась. А вслед за ним на сцену высыпали все участники концерта, чтобы, подхватив движения мэтра в дружном унисоне, завершить его юбилейный вечер жизнеутверждающим аккордом.

Самарский театр может гордиться – сегодня он единственный хранитель творческого наследия Долгушина (исключение – долгушинская редакция «Жизели» в петербургском Михайловском театре). Верность заветам великого предшественника труппа подтвердила не только возобновлением его хореографии, но и достойным мастером исполнительским мастерством.

Можно не сомневаться, что Долгушин одобрил бы работы Ксении Овчиниковой (Армида, фея Драже), Марины Накадзима («Шопениана»), Па де де Чайковского, Анастасии Тетченко (Кармен), исполнившей роль еще на премьере 2003 года, Вероники Земляковой («Калифорнийский мак», «Ледяная дева»), Любови Савуковой (Фея кукол), Дианы Гимадеевой (Па де де Россини), Екатерины Панченко («Эпитафия»).

Не разочаровали бы мэтра и партнеры балерин: Сергей Гаген («Шопениана»), Раб Армиды, Па де де Чайковского), Илья Черкасов (Буффон, Па де де Россини), Диего Армян и Максим Маренин («Фея кукол»), Игорь Кочуров («Щелкунчик»), Кирилл Софранов (Асак, Дон Хосе), Дмитрий Пономарев («Эпитафия», Ринальдо).

Созданный кропотливым трудом артистов, репетиторов, музыкантов оркестра (дирижеры – Евгений Хохлов и Андрей Данилов), художницы Елены Соловьевой, видеоинженера Владимира Поротькина и всех цехов театра, объединенных творческой волей Юрия Бурлаки, эксклюзивный концерт-посвящение «Рыцарь танца» непременно должен сохраниться в репертуаре.

Ольга РОЗАНОВА

# «ИГРАТЬ С ЗАРЕЮ МНЕ ДАНА СВОБОДА»

Воронежский театр оперы и балета завершил триаду балетов Чайковского постановкой «Спящей красавицы».

Финал 1 акта.



Когда-то спектакль шел на этой сцене, но уже давно выпал из афиши. В театре много, кажется, пару десятков лет, говорили о необходимости наличия этого шедевра в репертуаре. Но лишь главному балетмейстеру Александру Литягину, всеми силами подпирющему здание воронежского балета, удалось перейти от пустопорожних слов к делу.

На постановку пригласили именитого знатока старинного балета и стиля Петипа Юрия Бурлаку, уже имевшего позитивный опыт работы с воронежскими танцовщиками. В ассистенты Бурлака взял своего проверенного партнера – специалиста по характерному танцу Юлиану Малхасянц, в постановочном тандеме с которой выступал и в России, и за рубежом. Вторым помощником, естественно, стал Александр Литягин.

«Спящая красавица» не зря называется энциклопедией классического танца. Этот спектакль – великий экзамен, тест на профессионализм буквально всех: дирижера, музыкантов оркестра, сценографа, артистов балета, реквизиторов... Перечень можно длить и длить.

Ранее Бурлака готовился к постановке «Спящей красавицы» в Московском Музыкальном театре имени К.С. Станиславского

и Вл.И. Немировича-Данченко и потом, в связи со сменой руководства балетом московского театра – в Баварской государственной опере. Но осуществить замысел воплощения нигде не идущей досергеевской версии удалось в Воронеже. Таким образом, Бурлака опирался не на спектакль Константина Сергеева 50-х годов, а на хореографию Мариуса Петипа и Александра Горского, который перенес в Москву петербургский спектакль. Возник пролог в том виде, в каком сохранился после революции 1917 года. В воронежском спектакле обнаруживается и влияние петроградского балета Фёдора Лопухова 1923 года. Бурлака и Малхасянц полностью восстановили сюит старинных танцев в сцене «Охота принца» такой, какой она задумана Чайковским и Петипа и дополнена Лопуховым. Но об этом ниже.

Надо сказать, что Бурлака и Малхасянц оказались в известном смысле заложниками двух других членов творческой команды – художника и дирижера.

Публике дозволено не разбираться в деталях, но постановщики, нацеленные на успех спектакля у зрителя, обязаны понимать какие-то вещи глубже. Для сценографа, к примеру, это знание эпохи, в которой развиваются события. Объективные

обстоятельства затормозили и усложнили работу художника-постановщика Валерия Кочиашвили, но эскизы декораций его «Корсара» и «Спящей красавицы» словно созданы разными людьми. Не случайно его эскизы к «Корсару» получили столь высокую оценку и даже номинировались на Национальную театральную премию «Золотая маска».

Балетную сказку Шарля Перро на либретто Всеволодско-го и Петипа невозможно переадресовать из благословенной Франции. Действие воронежской «Спящей красавицы» развивается где угодно, только не в самом роскошном и изысканном королевстве Европы. Здесь всё просится на декорационные холсты – замки Шамбор и Шеннон, дворцовые залы Версаля и Фонтенбло. Эпоха короля-Солнца – торжество художественного гения архитектора Франсуа Мансара, живописца Шарля Лебрена, кудесника садов и парков Андре Ленотра, мебельщика Андре-Шарля Буля. Как говорится, бери и пользуйся образчиками их работы. На сцене же массивные коричневые тумбы у арьера и бесформенные канделябры на них. От этого «отнюдь не барокко» поеживаешься, как и от падуги с тяжеловесными гербами, поблескивающей мишурной позолотой и пестрящей цветами. Гирлянды пейзаж утратили пастельные тона «корсаровских» и бьют в глаза своей яркостью. Фантазия художника увидела колыбель Авроры в виде раковины, будто это не люлька крохотной французской дофины, а ложе какой-нибудь новорожденной Нептуны или боттичеллиевской Венеры, возникающей из пены морской. Ладно, дело вкуса. Но гораздо сложнее ответить на вопрос, почему Кот в сапогах (актерски одаренный Максим Данилов), в отличие от Волка (Ацунори Ота), лишен хвоста, а в зарастании дворца лесной чащей деревья опускаются из поднебесья. Некоторые костюмы также вызвали недоумение: к примеру, наряд Каталябюта, превративший артиста в подобие пугала. Если обувь принца Дезире в сапоги с голенищами в гармошку и было замыслом, то ошибочным, потому что выглядели они неопрятно сморщенными. Туалеты придворных, их головные уборы удивляют кичем, зато радуют глаз классические тюники, выполненные стараниями экс-артистки Большого театра Елены Долгалевой и ее московской мастерской «Арт Дебют».

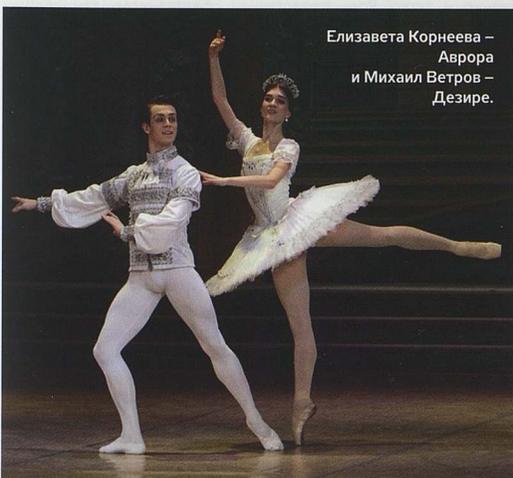
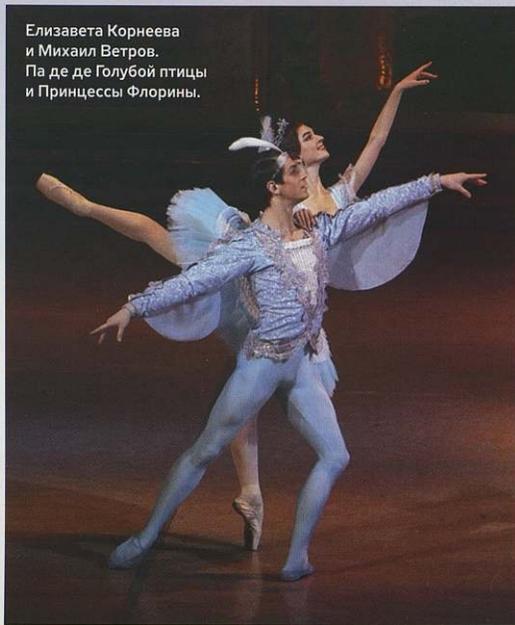
Раз заговорили о Каталябюте, то вспоминается характерная сцена: разгневанная Карабос вырывает у несчастного клоки волос. Именно вырывает с болью, образует плешь, а не формально треплет за волосы. Раз уж Каталябюта всё же сделан парик, то нетрудно же и добиться выразительного эффекта.

Дирижировал премьерой другой главный специалист театра – маэстро Юрий Анисичкин. Музыканты под его управлением могут и сфальшивить, и разойтись, однако затянутые темпы

порой способны не только буквально истязать танцовщиков, но и неожиданно припустить в галоп. Правда, во второй день палочка Анисичкина оказалась более милостивой к артистам.

Еще раз подчеркнем, несмотря на все издержки Воронежский театр благодаря Юрию Бурлаке обзавелся собственной версией «Спящей красавицы». Сохраняя верность хореографической модели и логике Петипа, балетмейстер-постановщик выступил и автором концепции музыкальной драматургии. Он отдает себе отчет в том, что время диктует некоторый пере-

Елизавета Корнеева  
и Михаил Ветров.  
Па де де Голубой птицы  
и Принцессы Флорины.



Елизавета Корнеева –  
Аврора  
и Михаил Ветров –  
Дезире.

смотр в подходах к воплощению старинных балетов. К примеру, балетмейстер сокращает длины марша, торжественного выхода персонажей и пантомимных сцен, делая пролог более динамичным. Первый акт соединен с прологом. Однако используя принцип, заложенный в партитуре (вспомним хотя бы симфонический антракт («Сон»), «Панораму», где Чайковский «ведет» музыкальную драматургию «через пространство и время»), он режиссирует просцениумы (следуя друг за другом, проходят Фея Сирени и Карабос, вступают в действие везальщицы). Этот прием позволяет реализовать идею временного разделения событий: празднования рождения Авроры и ее совершеннолетия.

Бурлака не стал погружаться в пресловутые гарвардские записи в поисках неведомой аутентичности. Облик его спектакля достаточно традиционен, ибо отредактирован временем – за Феей Сирени, к примеру, закрепилась вариация в постановке Фёдора Лопухова. Бережно сохраняя «золотые тексты» Петипа, Бурлака сочинил ряд собственных хореографических композиций. Наиболее масштабной стало собственное соло Дезире в сцене «Охота принца» (в дополнение к его же танцевальному entrée на Allegro vivo, именуемому «Жмурками»). Вариация, мастерски поставленная на музыку Сарабанды. Этот музыкальный номер балетмейстерами обычно купировался. Между тем Сарабанда звучала у Горского, на ее музыку в третьем действии танцевали дети и пажы, однако эта хореография давно утрачена.

Сарабанда-вариация нашла очень верное место в структуре балета, в частности сняты историко-бытового танца сцены «Охота принца» и вписана в нее эффектной краской, стилистически точно. В хореографии assemblé battu, sissonne ouverte, pirouette en dedans, cabriole, entrechat six.

Без «швов» собранные Юрием Бурлакой с различных театральных подмоствок, на хореографию Петипа опираются менуэт (*Moderato con moto*), его исполняют Дезире и дамы, галоп, *Allegro moderato* (*tempo di Gavotte*) с двумя танцующими парами. Далее следует *Allegro non troppo* (по партитуре – «Танец графинь»), на которое Сергеев когда-то поставил соло Принца. Бурлака же возвращается к хореографии Петипа для трех женских пар. В конце танца дамы приветствуют Принца, и его галантным ответом становится как раз вариация на музыку Сарабанды. Музыка «Танца маркиз» (*Allegro non troppo*) Бурлака использует для общего танца придворных (*Coda*), «Фарандола» (*Poco più vivo*), завершающая сюиту, отдана крестьянам-музыкантам, пришедшим развлечь знатных гостей.

Постановщик не поступился и зрелищностью старинного и густонаселенного балета, заняв воспитанников Воронежского хореографического училища. В картине Нерейд еще один привет от Петипа – сказочные создания выносятся на сцену подставочку, позволяющую Авроре неправдоподобно долго устоять в аттитюде на кончике пуанта одной ноги.

Однако, как уже говорилось выше, чтобы воплотить столь грандиозный балет весьма ограниченными ресурсами, нужны и изворотливость, и самоотверженная преданность профессии. Так, например, не только артисты кордебалета едва успевают переодеться, но даже солисты используются на все сто. Исполнителей роли Дезире с удивлением обнаруживаешь сначала в крестьянском платье в линиях вальса второй картины, затем здесь же в адажио Авроры и четырех кавалеров, ну и, наконец, в главной партии с ее академическими и техническими каверзами хореографии.

Важное место в спектакле занимает пантомима. Здесь есть над чем работать, особенно Петру Попову (Король Флорестан XIV, а не Царь Горох), которому следует проявить себя то грозным, то милостивым монархом, любящим мужем и отцом. Королевские манеры оказались ближе его «сценической супруге» – Марине Скомороховой.

Понятно желание исполнителей роли принцев Шери, Шарман, Фортюне и Флер де Пуа создать образы утонченных французских аристократов, но уж так шаржировать, хлопоча лицом, складывая губки трубочкой и нарочито восторженно разводя руками, поверьте, не стоило. Культура пантомимы вообще камень преткновения современных артистов. В данном случае за мизансцены и характерные танцы отвечала Юлиана Малхасянц. Лучшего художественного результата она добилась от Олега Рудометкина (Карабос). Образ злой и коварной феи получился ярким, лишенным намека на провинциальность. Ах если бы еще и придворные поддержали напряженность мизансцены, отшвыриваясь от агрессивно наступающей на них злыдни...

У исполнителей-солистов была главная, если не единственная, задача – сохранять верность академизму, скрывая физическую усталость. Собственно это касается и артисток кордебалета: в сцене Нерейд Петипа поставил столько *cabrioles* и *ballonné*, что в пору призывать массажиста, иначе не очень готовые к таким перегрузкам ноги просто едва удаётся собрать. Артисты честно сражаются с трудностями хореографии, хотя, как признается Бурлака, это задача «на вырост».

Удачей спектакля видится Фея сирени Дианы Егоровой с ее мягкими руками и кантиленой танца. Положительно выделим и Анастасию Ефремову в роли Феи Виолант («неистойой», или иначе «смелости»), хотя ей можно и пожелать лучшей графики пяток позиций в *preparation* перед *pirouette*. Впрочем, тот же дисконфорт испытывает и Екатерина Любчик.

У жгучей брюнетки с сочной линией губ Марты Луцко столь колоритная внешность, что утонченное обаяние шестнадцатилетней Авроры она может передать прежде всего проворством балетных ножек. Роль для нее делает не столько актерское амплу, сколько сверканье музыки и изящество танца. Свойствен-

ная балерине некоторая отстраненность особенно уместна в эпизодах видения Авроры. А вот в образ экзотической Принцессы Флорины у артистки абсолютное попадание. В обеих партиях Луцко чувствует себя довольно уверенно в плане техники.

Партнер балерины Иван Негрбов вполне штатный Принц Дезире. Он без видимых усилий справляется со своим персонажем, чеканя *sauté de basque* и *double tour en l'air* и не перегружает танец мимикой. Свадебное па де де Авроры и Дезире возвращено к варианту начала XX века (то есть форме до редакции Константина Сергеева). Бурлака расшифровал запись Николая Сергеева этого фрагмента и приблизил его к хореографии Петипа. В качестве хореографического высказывания Принцу Дезире поручена «вариация Легата», с которой артист успешно справляется.

Елизавета Корнеева поняла, что неотразимая прелесть роли Авроры заключена в ее живости (в первых выходах) и поэтичности в сценах Нерейд и Свадьбы, а потому за отклик публики на грациозность балерины можно не опасаться. Надо только внимательнее отнестись к водружаемым на головку коронам и диадемам.

Олег Рудометкин – фея Карабос.



Партию Принца Дезире Михаил Ветров исполнил стремительно и легко. Роль представила обаятельному танцовщику широкие возможности, потому что ее составляют и полетные па (прыжок у артиста отличный), не менее великолепная мелкая техника и, конечно, звучная романтика. Отсутствие экстраординарных физических данных данных танцовщик возмещает большой личной заинтересованностью сценой, тщательностью отделки движений. Уподобившись героине Ростана, дамы в партере разве что только не восклицают в полный голос: «O, quell superbe élan!» («О, какой великолепный порыв!»).

Поблагодарить следует и театральных педагогов-репетиторов Людмилу Масленникову, Петра Попова, Галину Никифорову и специалистов Воронежского училища Татьяну Фролову, Елену Грибанову, Ларису Назарову. А сам театр, возглавляемый Александром Арнаутовым, заслуживает похвалы за возвращение в репертуар «Спящей красавицы». Жаль, конечно, что важные дела не позволили лицам, власть держащим, оценить достоинства постановки. К стати, как и чиновникам от культуры, премьеру не почтившим. Зрители же раскупили билеты на все ближайшие спектакли и, судя по горячему приему, остались весьма довольны.

Александр МАКОВ

Фото Александра САМОРОДОВА

# Что там... под маской?



«Минус 16» (хореограф Охад Наарин).  
Фото Владимира ЛУПОВСКОГО

*В чем заключается назначение фестиваля, какова его цель и смысл существования? Скорее всего, для знакомства с современным театральным процессом. Но в том виде, в каком сейчас существует «Золотая маска», с экспертным советом и жюри, неизбежна оценка, а она, как принято считать, не может быть универсальной. Но при этом встает вопрос: а что же мы ценим больше — творчество или мастерство? Несомненно, творческий процесс — это всегда риск. Его результат не бывает виден сразу, не всегда сразу оценивается зрителем и критиками. Но без него движение вперед в искусстве просто невозможно. Так на что же мы ориентируемся, на творчество или мастерство, что из них ценнее. Вопрос риторический.*

Редакция журнала «Балет» не ставила своей задачей освещение массовых спектаклей, это гораздо быстрее делают другие издания. Академический журнал, наверное, должен посмотреть более глубоко на то явление, которому в этом году уже исполнилось 25 лет. И по всей вероятности, обозначить проблемы, которые высветил именно этот юбилейный год.

В свое время «Золотая маска» была учреждена как профессиональная премия за лучшие работы сезона. В год 25-летия ее программа оказалась весьма разнообразной, если не сказать совсем пестрой. Хореографический раздел представлял широкую палитру всевозможных направлений хореографического искусства. Здесь и откровенно авангардные работы, и традиционные. Начался фестиваль с блока спектаклей государственных театров, которые отдали свою дань Великому Петипа. Скорее всего, прошедший год юбилея несколько болезненно отразился на репертуаре российских театров, где произошел совершенно явный перекосяк в сторону этих иногда реконструированных, как это было в театрах Самары и Воронежа, иногда переосмысленных, как это было с «Пахитой» в Екатеринбурге. В этом году наши государственные театры прочно зависли в XIX веке. Возможно, мы как-то не так отнеслись к празднованию юбилея Петипа. В свое время он придал новый импульс русскому балету. В год своего 200-летия он этого не сделал, а возможно, даже притормозил. Четыре театра приехали с его работами. А можно ли было отметить юбилей не восстановлением его шедевров, а взрывом или всплеском нового этапа авторского творчества в наших государственных театрах и посвятить его юбиларю. Я думаю, маэстро отнюдь не расстроился бы, а скорее обрадовался тому, что импульс, данный им нашему балету, как часовой механизм, движет русский балет к новым творческим вершинам.

Что же было в реальной действительности.

Пермский театр оперы и балета привез «Щелкунчика».

В программке сказано, что либретто Алексея Мирошниченко по сказке Гофмана, но в основном содержание спектакля мало чем отличается от знаменитого балета Льва Иванова. Правда, существенно изменен конец, где Мари просыпается, а затем на рождественском гулянье Дроссельмейер знакомит ее с юношей, в котором она, возможно, узнает своего принца из сна. Во всем остальном следуют лишь небольшие коррективы содержания и трактовки образов.

В целом спектакль яркий, праздничный, с быстро двигающимся действием, то есть интенсивной чередой меняющихся эпизодов, ярким, красочным оформлением, хорошим исполнительским составом. А вот если коснуться собственно хореографического насыщения, то можно обнаружить множество «но»... Хореография спектакля удивляет своим однообразием, просто обилием арабесков, повторяющихся до бесконечности в разных ракурсах, абсолютно не меняя при этом эмоциональное его насыщение. В основном это касается пластики главных героев. Понятно, что автор хотел, по всей вероятности, сохранить стилистику первоисточника, но, похоже, весьма перестарался. Хореография не отличается индивидуализированностью персонажей, а если этого не делать, то зачем тогда ее менять, тем более что основные смысловые моменты всё равно решаются за счет пантомимы, что также сближает этот спектакль с первоисточником.

Еще один спектакль этого театра ASUNDER («На части») в хореографии Гойо Монтеро — совместный проект фестиваля «Context. Diana Vichneva» и театра из Перми. Проблемами данного произведения не столь уж оригинальна. Взаимодействие одного и массы, то есть части целого, уже неоднократно разрабатывалась хореографами. Каждый вносил в нее свой акцент, искал свои способы передачи этой мысли, которые проявлялись как в лексическом языке, так и в особых способах композиционной конструкции, не нарушил эту традицию и Гойо

Монтеро. Нельзя сказать, что здесь он был уж особенно оригинальным, но собственная точка зрения у него, бесспорно, есть. Произведение выглядит достаточно стройным по своему композиционному построению, насыщено большим количеством интересной хореографической лексики, но в целом трудно отделаться от ощущения добротного, но всё же среднестатистического произведения. Однако стоит обратить внимание на то, что это авторское произведение, хоть и сделано иностранцем.

Абсолютным рекордсменом по номинациям оказалась «Пахита» из Екатеринбурга, выдвинуты все ее создатели. Некоторые уже вышедшие рецензии утверждают, что это новая концепция работы с наследием. Хореография и сюжет первоисточника сохранены, но действие скачет по эпохам: из Испании времен наполеоновских войн в Голливуд эпохи немого кино, оттуда – в буфет современного балетного театра. Но что-то особой новизны это спектаклю не добавило, он всё равно выглядит весьма традиционным, возможно, причина в отсутствии яркой хореографии. Второй акт вообще ее лишен, и события разворачиваются через пантомиму, которая хоть и выглядит стильно, воспринимается весьма архаично, как будто и не было двухсот лет, прошедших после Петипа.



«В режиме ожидания Годо»  
(хореография  
Анастасии Кадрuléвой  
и Артема Игнатьева).  
Фото Владимира  
ЛУПОВСКОГО

Не отличались особенными творческими достижениями работы Воронежского и Самарского театров. Там вообще были реконструкция Юрия Бурлака, который славится своими архивными исследованиями, превратившими театр в музей. Поистине права Татьяна Кузнецова, утверждающая, что давать номинацию за реконструкцию как-то неуважительно по отношению к авторам оригинальных спектаклей.

На этом фоне выгодно отличалась программа Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко и его спектакли «Тюль» Александра Экмана и «Одинокий Джордж» Марко Гёке. Особого внимания заслуживает первый. Многообразие перестроений, неоднозначность, недосказанность. Разнообразие лексики, подчас оригинальной, подчас неожиданной. Это совершенно свежий взгляд на старую классику и, главное, свой собственный, неповторимый, сконцентрированный на одном – любви к классическому танцу. Дробность действия придает динамичность изложению, которую дополняют кинокадры, впрочем произнесенные отдельные слова. Воздохи, постукивание пальцами. Всё придает спектаклю интенсивность и эмоциональную насыщенность. И только одна Дама в деловом костюме, проходящая через сцену на пальцах, создает некую статичную основу этому постоянно крутящемуся движению. А всё вместе придает неповторимое очарование всему действию.

Принципиально отличается от него «Одинокий Джордж» Марко Гёке со своим грустным рассказом про одиночество. Он меньше предыдущего и по времени, и по заявленной проблематике, но отличается оригинальным лексическим материалом.



Владислав Лантратов и Денис Савин.  
«Нуреев» (хореография Юрия Посохова).  
Photo by Jack Devant

Театр Станиславского выгодно отличался от ранее перечисленных авторскими работами, которые, конечно же, не идут ни в какое сравнение с копиями 200-летней давности. Но это авторство иностранцев. А где же наши? Получается, что кроме «Нуреева» и «Ромео и Джульетты» Большого русского авторство и представлено не было? Можно по-разному относиться к «Нурееву». Можно его принимать или не принимать, и то и другое будет весьма оправданным – спектакль неоднозначный. Но одно то, что это авторское произведение, свидетельствующее о незаурядном творческом процессе, полностью оправдывает решение жюри. Неужели в такой большой стране никто не может сочинять балетные спектакли? Или экспертный совет что-то просмотрел? На сегодняшний день это проблема грандиозного масштаба, которая требует своего анализа и, по возможности, преодоления. Реставрация старых балетов, скорее всего, не может быть предметом фестивального движения. Ведь фестиваль это, прежде всего, демонстрация достижений. А в данном случае мы можем лишь наблюдать достижения музейного дела. За что Бурлака номинирован как лучший балетмейстер – за то, что добавил несколько комбинаций, причем по большей части абстрактного учебного характера, подражая Петипа, а иначе он и не мог сделать, так как это нарушило бы стилистику всего спектакля. Так в чем же его балетмейстерские достижения, в том, что много времени провел в архивах? Наверное, это может быть достижением, но только не на театральном фестивале.

Номинация «Современный танец» существенно отличалась от номинации «Балетный театр». Здесь преобладало творчество. Из девяти представленных спектаклей только два – «Пич» и «Минус 16» – были перенесенными, опять же зарубежными авторами, из других трупп. Все остальные были авторскими и созданы отечественными хореографами, что, несомненно, радует.

Маску получил «Минус 16» театра Станиславского и Немировича-Данченко в постановке израильского хореографа Охада Наарина. Произведение, ставшее сегодня уже классикой, так как поставлено очень давно, имело длительную гастрольную практику, при этом ставшее весьма популярным.

Но вот вопрос, можем ли мы рассматривать это как достижение отечественного театра. Возможно, можем, но лишь как исполнительское. Да, в этом плане театр справился с ним блестяще и, наверное, вполне заслуженно получил премию.

«Пич» Екатеринбургского театра танца создан Мартемом Арьягом, выходящим из той же труппы, что и «Минус 16», то есть создан под влиянием Охада Наарина. Ну и если в данном случае мы говорим об освоении уже известного материала, то екатеринбургские исполнители, конечно же, уступают артистам театра Станиславского, и тут ничего не поделаешь.

Если же перейти к анализу работ наших соотечественников, то здесь сложно определить какое-то общее направление, общие стилистические особенности, которые позволили бы определить отечественный contemporary dance как специфически наш, отличный от западного.

Однако существующий здесь разброс тематики и выдвигаемой проблематики уже радует. Даже в отсутствии непререкаемого авторитета в этом виде отечественного искусства Татьяны Багановой, ее всегда неповторимого, сугубо индивидуального взгляда на казалось бы тривиальные проблемы, здесь было что посмотреть, и в целом номинация впечатляет. Не все произведения можно рассматривать как достижение сезона, но даже саму попытку их создания стоит рассматривать как положительное явление.

Началась номинация спектаклем «Гроза» в постановке Ксении Михеевой (Дом танца «Канон данс, Санкт-Петербург»). Много в этом спектакле было задумано, много нового, иногда неожиданного как в оформлении спектакля, так и в его хореографическом решении. Но вот, пожалуй, главного здесь не было, а именно концептуальности. То есть не было собственного прочтения или собственного отношения автора к хорошо известной драме Островского.

Один из самых оригинальных спектаклей, пожалуй, проект Анны Горофеевой и Ко (Москва и Дятлевский фестиваль, Пермь). Произведение посвящено трагической жизни скульптора Камиллы Клодель во время нахождения ее в психиатрической больнице. Произведение неоднозначное по многим показателям начиная с самой проблематики. На протяжении спектакля ситуация не меняется, здесь практически ничего не происходит. Практически обнаженная женщина, лежащая на песке, так начинается спектакль, и дальше ее страдания передаются буквально на физическом уровне. Иногда просто завораживающий танец скорченного тела, изгибающегося в различных направлениях и ракурсах, с очевидностью говорит о жизненной дисгармонии, трагизме существования человека в этом мире, весьма для него враждебном. Поверхностный взгляд, наверное, решил бы, что это произведение ни о чем, но пристальный не может не заметить внутренней драматургии произведения, его движения в эмоциональном напряжении героини, его энергетического наполнения. И может быть, придет к выводу о некоем философском обобщении происходящего, а не всё ли челове-

чество находится в подобной ситуации. Произведение не имеет начала и конца, в этом тоже его оригинальность. Зрителей начинают запускать в зал, когда исполнительница уже лежит, скрючившись на песке в позе, из которой потом вырастает весь пластический ряд движений. Конец определяется, когда героиня начинает раздвигать песок весьма длительное время, а администратор открывает входную в зал дверь, тем самым приглашая зрителей к выходу. Оригинальность заметна и в самой пластике героини, в которой усматривается техника танца Бутто, не очень распространенная в нашем отечестве.

Не менее оригинально как по тематике, идее, так и по воплощению «40» – проект О. Тимошенко и А. Нарутто. Это качественная работа, повествующая об умирании человека, смерти, «странствований» отлетевшей души, словом, всё то, что происходит в течение 40 дней после смерти. Танцевальное насыщение этого полотна весьма продумано и композиционно достаточно точно выстроено, которому музыка создает весьма мощный фон, и всё это вместе впечатляет.

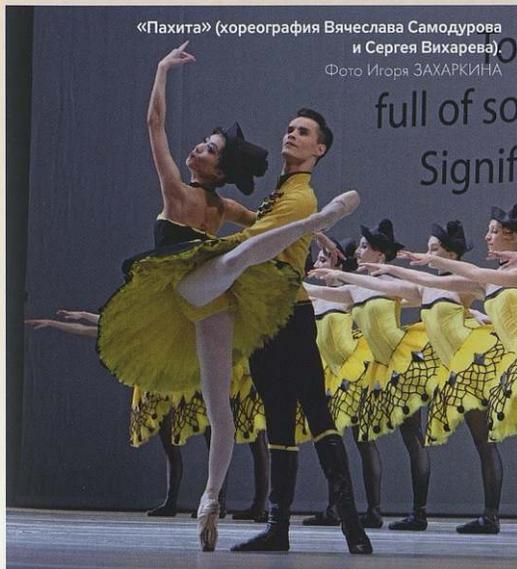
Авторы спектакля «В режиме ожидания Годо» Анастасия Кадрулёва и Артем Игнатев (театр «Балет Москва») обратились к хорошо известному литературному произведению – пьесе С. Беккета «В ожидании Годо». Связь с этим произведением ощущается не только в близости названия, но и в перечислении героев, указанных в программке, к примеру Владимир, Эстрагон и другие. Они не просто упоминаются в программке, но и озвучиваются в тексте в течение спектакля. Однако здесь есть и другие герои не менее известных пьес и произведений: чеховские три сестры и сказочные Дровосек и Мальвина. И это уже авторское обобщение, включающее в структуру произведения этих героев, несмотря на то, что основная идея пьесы Беккета здесь не изменяется по сравнению со своим первоисточником. Существование в режиме ожидания – это смысл или бессмыслица. В спектакле нет прямого ответа на этот вопрос, как нет и точно поставленного вопроса. Он тем и интересен, что в нем всё существует в ранге неопределенности: часто сменяемые эпизоды, их видимая незаконченность, отсутствие выстраивания длительных взаимоотношений между персонажами, частые композиционные перестроения. Да и основной лейтмотив спектакля – вскакивание на полуовальные вертикальные конструкции и скатывание с них, как и объемный шар, временами мерно качающийся над всем происходящим на сцене, – всё работает на ощущение бесконечной подвижности и зыбкости существования.

Корифей российского contemporary dance – Челябинский театр современного танца – представил спектакль «Картон». Это коллективная работа танцовщиков театра и его руководителя Ольги Поны. Трудно отличить настоящее коллективное творение от собственных работ Поны, настолько сильно здесь ее влияние. И как всегда обилие разнообразной лексики и не очень четкая драматургия, в результате чего действие как бы топчется на месте.

Совсем иначе выглядит спектакль «Мы» Ольги Васильевой и Воронежского камерного театра. Он создан по мотивам одноименного романа Евгения Замятина. Хореографу Васильевой свойственна именно острота драматургии. Ее спектакли всегда напряженные, с интенсивным движением настроения и ритма, сменой танцевальных эпизодов, подчас контрастных, что и создает необходимое драматургическое напряжение.

Своеобразным экспериментом прозвучал в этой номинации спектакль «RUN» Ренате Кээрд (фестиваль «Форма», Москва). Но об этом уже, наверное, стоит говорить отдельно.

Две номинации выявили две разные тенденции: балетный театр в этом году предпочел переделку старых спектаклей, а современный танец ориентирован на творческий поиск. Не помещает ли этому оценочный вердикт?



«Пахита» (хореография Вячеслава Самодурова и Сергея Вихарева)

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

# Витебский ковчег искусства

*IFCM — Международному фестивалю современной хореографии в Витебске — 30 лет. Юбилей праздновали дважды, так как фестиваль существует в режиме биеннале — белорусский и интернациональный сезоны чередуются. Гран-при последнего международного конкурса получил дуэт из Китая («Взрослые игры»), премию имени Евгения Панфилова — И. Оши из Вологды за этюды «О главном мне не успели сказать» и «Вымирающий вид». Другие премии распределились между участниками из Еревана («Женщина накануне решения»), Минска («Смотри», Tremorsdance кампания, «Переход» Д. Беззубенко) и Киева (проекты «Альфа» и «Пропала я»).*

В хореографической среде к витебскому фестивалю особое отношение, наверное, потому, что он был первым на территории Советского Союза, где собирались те, кто занимался новым направлением contemporary dance. Фестиваль почти сразу оброс легендами и дал дорогу, подтолкнул творческую энергию тогда еще полуподпольным группам России, таким как «Балет Евгения Панфилова», «Провинциальные танцы» Татьяны Багановой, Челябинский театр современного танца Ольги Поны, «Эксцентрик-балет» Сергея Смирнова, «Кинетический театр» Саши Пепеляева из Москвы. Сегодня они известны по всему миру, некоторые имеют государственный статус и помещения, многие — обладатели театральной премии «Золотая маска». А когда-то премьеры делались специально для Витебска.

Душа фестиваля, его основатель и художественный руководитель — Марина Романовская. Ее, кажется, любят все — танцоры, хореографы, высокие чиновники и неформалы. Она по природе режиссер-концептуалист, умеющий выстроить и гармонизировать интересы разных автономных сообществ и спонтанно придумать впечатляющую программу заключительного гала-концерта. Менеджер и модератор фестиваля Эдуард Чернивчан — с душой лирика и философ, он может часами вдохновенно рассказывать о каждом приглашенном коллективе. Сюда до сих пор приезжают как в родную семью, «Балет Евгения Панфилова», например, уже 25 лет подряд.

В Витебске не разучились удивляться искусству танца, здесь ценится эксперимент и хореография, в которой прочитывается мысль. Романовская и Чернивчан ищут и находят по всему свету таких же увлеченных и «чумных», как сами, людей. С ними рядом художники, скульпторы, фотографы, перформеры. Витебский фестиваль — это творческое варево идей, направлений, дискуссий, это общение, обучение и обмен опыта в мастер-классах. Это также праздник для города, специально иллюминированного к событию. Открывать фестиваль приезжает министр культуры, главным партнером выступает Национальный балет Беларуси, к постоянным спонсорам относится «Белвест». Даже таксисты в Витебске рассказывают взахлеб о культовых постановках современного танца.

Фестиваль современной хореографии изменил духовный облик города. Теперь Витебск, один из старейших белорусских городов, имеет не только модернистский флёр 1910-20-х годов, когда тут начинали Пэн, Шагал, Малевич, Соллертинский, но и элитную ауру авангардного постсоветского танца модерн, contemporary dance. Его не затмил даже блеск и дым эстрады «Славянского базара». К успешному почерку фестиваля относится принципиальное различие между конкурсной программой (первые туры проходят вообще в закрытом режиме, без зрителя) и вечерней программой с полнометражными кассовыми постановками известных групп, не участвующих в конкурсе

и приглашаемых в статусе гостей. Эти выступления формируют хореографический контекст конкурса. В финальном гала-концерте гости и конкурсанты объединяются и выступают в одном вечере, делая этот фестиваль особенно непредсказуемым: никогда не угадаешь, кто «прозвучит» сильнее — признанные мастера или новички, обретающие известность, статус и творческую репутацию буквально на глазах.

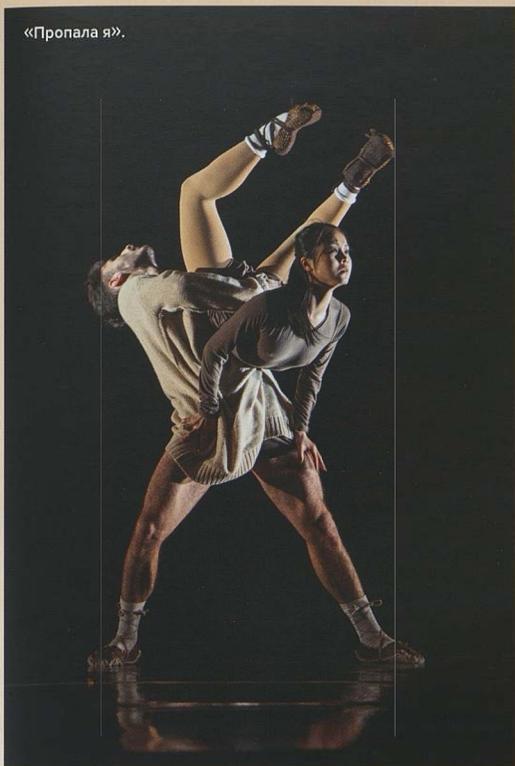
Открытие международного сезона 2018 было ударным. Впечатляла программа уже первого дня: три выставки в фойе, в том числе история фестиваля, презентация бронзовых скульптур Алексея Воробьева со сдвоенными и перевёрнутыми лицами. Его выполненное в бронзе дерево жизни выглядело как танец по периметру контура ели. В фойе швейцарская группа разыгрывала перформанс, где артисты с упоением тренировались в мордобитии и других приемах «боевой техники», иронически предвосхитив спонтанную тему конкурсной программы с доминантой «несентиментальных» дуэтов. Гостевой спектакль открытия — эффектное зрелище «без слов» Московского губернского театра под руководством Сергея Безрукова — «Калигула» как бы демонстрировал широту экспансии танца модерн в соседние сценические жанры. История кровавого римского императора, потрясшего в разврате и безнаказанных убийствах, стала канвой для пластического сюжета, разыгранного драматической труппой. Пьеса А. Камю оделась в дизайнерские декорации и костюмы, среди людей и кентавров на сцене валялись огромные бутфорские головы убитых приближенных императора.

## Конкурсная программа

География международного конкурса включала Китай, Россию, Армению, Украину, Польшу, Италию, Германию, Литву, Беларусь. Гран-при завоевал дуэт пекинских студентов театральной академии «Игры для взрослых». Он отличался дерзостью, почти жестокостью, но и нескрываемой чувственностью. Любовь-вражда, как бесконечный поединок в борьбе за власть над партнером, разворачивалась под звуки одинокого, то плачущего, то смеющегося саксофона. Китайские танцоры удивительно овладели вокабуляром танца модерн. Техника танцоров сравнима разве что с панфиловцами в «Самозванце». Но в кошачьей мягкости их движений было что-то сугубо китайское. Может быть, в том, как он или она лианою обвиваются вокруг ноги партнера и со змеиной грацией ползут вверх, чтобы нанести молниеносный ответный удар, придавив партнера к земле.

Какие-то ментальные, библейско-мифологические корни затронул дуэт из Киева «Пропала я» (хореограф А. Шошин). В параллель к народной песне два танцора, мужчина с женщиной-девочкой на руках, создали образ двуединого существа. Она, будто изогнувшаяся ветка, приросла к груди партнера, как к стволу дерева. Пробует отделиться, растет, выгибается. При-

«Пропала я».



«Женщина перед принятием решения».



родно-растительные мотивы, органичные для народной мифологии, пластически связываются с библейскими – рождения Евы из ребра Адама. Как бы ни стремились персонажи этого дуэта к обретению самостоятельности пластического существования, их природная связь извечна. В финале женщина-девочка снова взбирается на спину мужчины, как улитка в панцирь.

Тему насилия взял для своей постановки итальянский хореограф Вито Альфорано. В композиции Viola(ta) показано посттравматическое состояние изнасилованной женщины. До самого финала мы не видим лица танцовщицы, скрытого за волосами. Видим только ее спину и нижнюю часть туловища, незащищенного и униженного. Психическое онемение жертвы актриса переводила в телесную статику – она почти не двигалась. Опустошение души оскорбленной женщины контрастно усиливал параллельный звукоуряд с голосами играющих детей и обыденно текущей жизни улицы.

Рима Пипоян из Армении с соло «Женщина накануне принятия решения», думаю, вполне могла бы вписаться в театр танца Пины Бауш: та же стилистика движения, тематический набор, нестандартная внешность, копна волос, вторящих размахистым жестам и широким одеждам. Принятие решения трактовалось как «взросление», становление личности персонажа.

Из российских групп особенно запомнилась группа из Казани «Дорога из города». Три совершенно разных номера объединял один прием: танец и мысль вырастали из ритмического оборота, он подчинял коллективное движение и мизансцену. Видеоуряд спотыкается, замирает вместе с ритмом, скажем, танго, как это было в «Посвя-

щении Эвите» (хореограф Д. Джабасова). Казалось бы, какое отношение имеют казанские девчонки к аргентинской первой леди, выбившейся на верхушку власти из нищенских трущоб? Или к греческим нимфам («Аполлон Мусагет»)? Отправные сюжетные пункты хореографий заведомо экзотические и вроде бы не от мира сего. Современные девчонки примеряют на себя экзотические образы экранных или мифических героинь с невероятными, увлекательно-сказочными поворотами судьбы. Конечно, здесь прочитывается современная сказка о Золушке. Но когда выходят эти танцовщицы в цветных ситцевых платьицах, на каблучках, с одинаково закрученными в пучок волосами

«Посвящение Эвите».



«Спящая красавица».



и двигаются в ритме танго, тут из общего строя выбивается одна фигура, падает и вновь, поднимаясь, движется против течения, возникают ассоциации и с нашим послевоенным поколением женщин. Тогда тоже приходили в кино смотреть чужое счастье. Но главный посыл номера – неиссякаемый жизненный оптимизм и импульс вечной борьбы: с нищетой, грубостью, неудачами, завистью, одиночеством, да мало ли с чем. В «Аполлоне Мусагете» цветные платица сменились туниками, а всё происходящее приняло форму иронического сна.

Из общего потока резко выделился неожиданным решением номер «Одуванчики» Д. Чернышова (Челябинск). По периметру замкнутого квадрата сцены движется один человек, солдат, озвучивающий свое единственное письмо родителям. Мы «видим» всё, о чем он говорит: казарму, полигон, столовку. Незэмоциональный текст (солдату не положено иметь эмоции) в сочетании с простыми и однотипными полуавтоматическими движениями и элементами брейка производят более сильное впечатление, нежели сентиментальные выписки эмоций. Дмитрий Чернышов (ученик Ольги Поны), уже не первый раз приезжает в Витебск. И я помню его замечательный номер «Эрор» с брейком и пластикой робота. Танцор был буквально напичкан всякой техникой, провода вытаскивались из рукавов и даже изо рта. Он пытался освободиться от этой технической оболочки, а когда это получилось и он «оголился» (нагота трактовалась как техническое оголение провода сети) – он слабел, терял энергию и уползал обессиленный за кулисы. Так наглядно трактовалась тема танцора как «проводника» духовной энергетики.

Иной тип импровизационного, чаплиновского танца показал Илья Оши из Вологды. У танцора (он же хореограф) какое-то гутаперчевое тело и тонкий музыкальный слух; трепетный, с самоиронией танец носит импровизационный характер. Он использует пантомиму и технику contemporary dance. Одна смысловая деталь в его хореографии может придать метафоричность всей композиции. Будь то красный носок, повешенный на шею, как

галстук пионера, или теннисная ракетка («Вымирающий вид»), которую танцор то прижимает к груди, то задумчиво размахивает ею в воздухе, плаывая на волне воспоминаний.

## Белорусский блок

На витебских фестивалях выросла белорусская школа танца модерн («ТАД» Дмитрия Куракулова, студия Дианы Юрченко, «D.O.Z.S.K.I.» Дмитрия Залесского, «Каракули» Ольги Лабовкиной, группа Ольги Скворцовой, «Свой почерк» Марины Кушнеревой, «Х-перИменты» Валентина Исакова и др.) Белорусам свойственна тенденция к сюжетной и театрализованной хореографии. Они охотно используют элементы декорации и бутафорию. Д. Юрченко (Витебск), любимая в кругах драматического театра как постановщик пластики и танца, часто берет за основу композиции известные литературные произведения (Экзюпери, Зюскинд). Ее лучший номер последних сезонов «Смотри, а то услышишь» начинался как каскад танцевальных игр эксцентричного, почти клоунского трио, исполняемый под губную гармошку. В ностальгически-феллиниевскую атмосферу вторгался вдруг вой запущенной сирены, ее в остервенении крутила вручную никем не услышанная женщина, как крик вопиющего в пустыне.

Гомельская группа «Х-перИменты» также любит театральность, многолюдные композиции, неспешное обживание сцены. Они отталкиваются от какого-то состояния: «Человек танцующий», «Отражение полета» – в названиях уже заложены темы и ритм номеров. Минская компания TremorsDance в проекте Look («Смотри») оттолкнулась от идеи слепоты. Ибо «видеть» как раз участники постановки (бр. Слижик и Д. Тарасова) практически не могли: три танцора двигались вслепую, с односторонними лицами, затянутыми чулками-масками и повязками. Их зависимость друг от друга, притяжения тел вызваны слепотой группового сознания, растворение в котором приводит к «отсутствию» лиц. Обезличенные люди ищут иные возможности

контакта, превращаясь в техно-электронную деконструкцию трехглавого монстра.

Трансформация сознания лежит и в основе проекта Д. Беззубенко «Переход» (Минск, Университет культуры). Парный танец мужчины и женщины, технически отточенный, вдруг иногда «зависает», приостанавливается. Это партнер неожиданно залюбовался каким-то своим жестом или позой или просто задумался в одиночестве. Его снова и снова тормозит женщина, возвращая в реальность. В танце, склонном к нарциссической рефлексии, постепенно накапливаются андрогинные детали смены ролей: у мужчины проскальзывают черты женского поведения – капризность, чувственность, плавные жесты. А в танце женщины всё яростнее разочарование, сменяющееся мужественной решимостью сделать выбор, каким и является финальное прощание пары. Каждый уходит своей дорогой.

Д. Залесский (студия «D.O.Z.S.K.I.», Минск) получал уже дважды премию Евгения Панфилова. Последнее время он охотно работает в направлении дизайн-театра. Показателен, например, его элегантный номер «Танцы с другом», где техническое мастерство танцоров, стильные костюмы и дизайн-декорация со статуэткой узкомордой борзой служили, в конечном итоге, мысли о том, как часто в современном обществе перепроизводства дизайна человеку (женщине или другу) отводится роль стильного аксессуара.

В финале случилась редкая вещь: отобранная конкурсная программа молодых хореографов смотрелась не хуже, а иногда даже интереснее, нежели полнометражные кассовые спектакли для зрителя.

## Вечерняя программа для публики

Из белорусских постановок в вечернюю программу нынешнего года попала композиция О. Лобовкиной «Воздух», где на абстрактном уровне трактуются идеи пустоты и свободного падения в разных проявлениях. «Балет Евгения Панфилова» (Пермь) – частый гость на фестивале в Витебске. Уже сменилось несколько поколений танцоров, а панфиловцы едут в Витебск как в собственное детство. «Это как возвращаться... в свой родной дворик», – сказал в одном из интервью Алексей Расторгуев. Балет Панфилова в Витебске горячо любим, после трагической

«Увертюры Россини».



гибели хореографа именно в Витебске была учреждена специальная премия Евгения Панфилова, которая ежегодно вручается самому перспективному хореографу. Панфиловцы показали в юбилейные сезоны премьеры. «Самозванец» в постановке А. Расторгуева сделан по мотивам «Тени» Евгения Шварца. Пластические фантазии и зловещие аллегории «на темы Шварца» можно интерпретировать как притчу Времени, пожирающего своих обитателей, как притчу о становлении зловещего царства Тени, поглотившей всё живое вокруг.

Ей вторит еще более фантазмагорический «Паноптикум...» – последняя премьера театра, заявленная как спектакль по стихам Тургенева (хор. А. Расторгуев). Но с их элегической атмосферой или традиционными представлениями о стиле жизни обитателей дворянских гнезд спектакль никак не соотносится. В нем больше авторских размышлений хореографа и острых реалий современности.

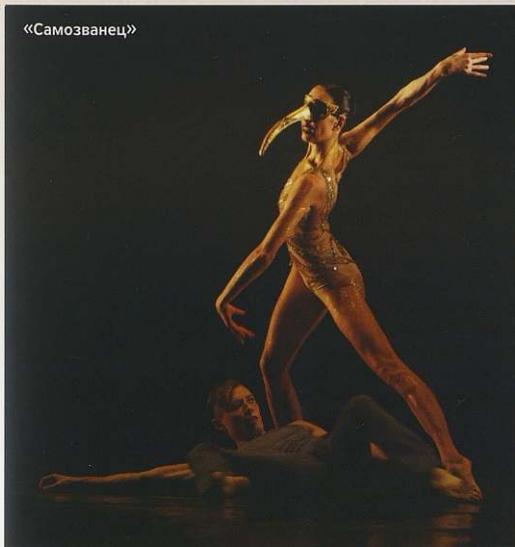
Рано погибшему певцу Виктору Цюю, легенде поколения 1990-х, посвящен спектакль С. Райника «Звезда 62092». Цюй для театра это, прежде всего, «голос перестройки», вобравший в себя всеобщую жажду перемен и надежд на будущее.

Неоклассические спектакли вечерней программы отличались завидной легкомысленностью. «Киев модерн-балет» показал задиристо-подростковую «Спящую красавицу» (пост Р. Поклитару), где Принцесса – угловатый, нервный подросток, с резкими всплесками эмоций, стремится всё делать наперекор. Спектакли Поклитару, нервные по уровню, иногда эклектичные или слишком приземленно-грубоватые, упрощенные злобой дня, но всегда красочные, технически виртуозные, радостные по духу, с сумасшедшим заводным ритмом и железным темпом, любимы витебской публикой и являются украшением программы фестиваля.

Spellbound Contemporary Ballet из Рима сыграл «Увертюры Россини» (хор. Мауро Астолфи) как феерически организованную суматоху в роскошной выгородке сцены со множеством окон, потайных и явных дверей. Оттуда постоянно выглядывают, выпрыгивают, туда проскальзывают и удирают, там подслушивают многочисленные персонажи в атласных камзолах и белых гольфах. Персонажи – обобщенный набор героев комедий Бомарше. Россини прочитан как квинтэссенция невообразимых сюжетов с перманентными розыгрышами, соблазнами, любовными играми, переодеваниями. Этой блестяще исполненной галантной комедией рококо и завершился юбилейный IFCM – Международный фестиваль современной хореографии в Витебске.

Татьяна РАТОБЫЛЬСКАЯ  
Фото Игоря ГУСАКОВА

«Самозванец»



# Фестиваль «Мариинский»: обещания, удачи и немного разочарования

*Фестиваль балета «Мариинский» прошел в марте 2019 уже в 18-й раз. Удивительно, как быстро летит время. Много всего произошло за эти годы. В Петербург приезжали мировые звезды балета. Состоялся ряд резонансных премьер. Фестиваль обрел концепцию и менялся. Сolidный возраст проекта позволяет заметить некоторые тенденции и сделать определенные выводы.*

Первый вывод, который напрашивается сам собой: нас перестали удивлять. Организаторы в последние годы как будто бы стали подходить к составлению фестивальной программы дежурно. Она по-прежнему включает ряд разнообразных названий, но названия эти всё чаще повторяются из года в год. Также администрация театра старается держать марку по части приглашения иностранных солистов. Но уровень заезжих танцовщиков и их статус иногда вызывают сомнения. Да, это солисты иностранных трупп, но настолько ли они хороши, чтобы выступать в ансамбле с ведущими петербургскими артистами – этот вопрос остается открытым. Всё реже нас радуют премьеры, и эти премьеры едва ли можно назвать масштабными творческими событиями. В этом году, к примеру, на фестивале был показан одноактный балет Твайлы Тарп «Push comes to shove» 1976 года, известный, прежде всего, тем, что он был поставлен на Михаила Барышникова. Спектакль атмосферен и небезынтересен, но тянет ли на полноценную премьеру в рамках большого международного балетного проекта – это еще один вопрос, наверное, риторический. Как бы то ни было, тем, кто существует в рамках петербургской балетной жизни, приходится довольствоваться местными событиями и стараться извлечь из них максимум радости и удовольствия. Поэтому далее мы сосредоточимся на положительных впечатлениях.

Первым вечером фестиваля стала программа работ американских хореографов. К давно включенным в репертуар балетам «Серенада» Джорджа Баланчина и «В ночи» Джерома Роббинса добавили новинку – постановку Твайлы Тарп «Push comes to shove». «Серенаду» великого мэтра Баланчина всегда приятно увидеть в исполнении мариинской труппы. Особенно запомнилась на этот раз почему-то не маститая и уверенная Екатерина Чебыкина, а молодая Анастасия Нуйкина. Она продемонстрировала танцевальность, интуитивное понимание хореографии, а также отличную школу. А вот приглашенная знаменитость Мария Ковроски из баланчинской труппы New York City Ballet, наоборот, не произвела яркого впечатления. Ее танец выглядел вымученным, как будто она прямо физически страдает от тех душевных перепадов, которые приходится переживать ее героине. Сложно сказать, что было причиной такого впечатления – долгий трансатлантический перелет или многолетнее участие в одном и том же спектакле, которое может утомить и самых лучших профессионалов.

Кстати, перемещение в пространстве из Англии в Петербург

Мария Хорева и Ксандер Париш. «Closure».

Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



отразилось и на еще одной приглашенной звезде – ведущей балерине лондонского Королевского балета Лорен Катберсон. По не вполне ясным причинам (в число которых можно внести отечественный климат и прочие внешние факторы) она не смогла выступить в партии Авроры в балете «Спящая красавица», как было заявлено. Г-жу Катберсон заменила замечательная артистка нашей труппы Олеся Новикова. Смотреть на ее Аврору всегда одно удовольствие. Она чудесно соответствует роли по своему внутреннему складу, создавая образ юной, прекрасной и очень естественной в своем величии принцессы. Танцы Новиковой были без преувеличения блистательны. Всё здесь было достойно только похвал – и твердая пальцевая техника, и тонкие «поющие» руки, и умение создавать эмоциональное поле в дуэтах, и царственная осанка, и академизм манеры.

Что касается Катберсон, то ее мы всё-таки смогли лицезреть в фестивальной программе, на заключительном гала-концерте. Она исполнила роль Маргариты в балете «Маргарита и Арман» Фредерика Аштона по мотивам романа Дюма-младшего «Дама с камелиями». Катберсон показала себя как танцовщица с линиями, грациозная, красивая, умеющая себя подать. Нельзя сказать, что она сумела придать особый драматизм роли (да и сложно представить, кто бы смог это сделать в костюмном драмбалете 1963 года выпуска, разве что Виктория Терёшкина). Но за длинными пышными юбками, повторяющимися арабесками и лирическими пантомимными эпизодами можно было рассмотреть талант танцовщицы, по-настоящему балеринские ноги и стопы, а также ее умение создавать образ.

Вернемся к первому вечеру. Увидеть прекрасный неоклассический балет «В ночи» – это всегда радость. Жаль, что он появляется в афише достаточно редко. Все три дуэта были выразительными, стихийными, открыто эмоциональными. Их со всей душой и артистизмом исполнили Мария Ширинкина и Владимир Шкляров, Алина Сомова и Константин Зверев, Виктория Терёшкина и Данила Корсунцев.

Что касается премьерного балета «Push comes to shove», то он непосредственно связан с величайшим танцовщиком XX века Михаилом Барышниковым, на которого и был поставлен. Сегодняшняя реальность, а также выступление в главной партии в двух вечерах прекрасных солистов Мариинки Кимина Кима и Филиппа Степина всё-таки убеждает в том, что те танцы, на которые был способен Барышников, а также игровые моменты, которые

он мог оживить своей индивидуальностью, едва ли подвластных другим исполнителям. Это можно просто принять как объективную реальность. Тем не менее на первом вечере было интересно наблюдать за тем, как виртуоз-бунтарь (Кимин Ким) и его «пособница» (в блестящей с технической и актерской точки зрения интерпретации Татьяны Ткаченко) вносят смуту в жизнь некоего балетного коллектива и как все его участники заражаются новой пластикой и эмоциями. Нужно, кстати, отдать должное всем участникам спектакля, которые овладели сложными комбинациями, сочиненными Тарп, и вытанцовывали их так уверенно и мастерски, как будто всю жизнь только этим и занимались.

При всем желании быть позитивным автор не может не продолжить список фестивальных потерь. Главную партию в балете «Дон Кихот» должна была исполнять Мария Александрова, непреодоленная Китри. Балерину вывела из строя травма, ее место заняла Елена Евсеева. Замена оказалась достойной. Евсеева всегда радуется стабильности, энергетикой и по-настоящему захватывающей техникой, включая и вышечные pas de basques в первом акте, фуэте с одной рукой в третьем и еще массу всего «вкусного». Кроме того, всегда радостно петербургскому зрителю видеть в роли Базиля Владимира Шклярова.

Далее – «Легенда о любви» состоялась без обещанного Владислава Лантратова. Эту отмену можно по уровню разочарования приравнять к предыдущей. В итоге главные партии в спектакле исполнили лучшие силы Мариинки – Екатерина Кондаурова, Екатерина Осмолкина и Андрей Ермаков, но всё-таки надо признать, что этот спектакль уже не был тем особым подарком зрителям, каких ждешь от фестиваля международного уровня.

К счастью, доехала до Петербурга и добралась до Мариинской сцены выдающаяся танцовщица Полина Семионова. Ее выступление в балете «Жизель» было технически отточенным и вдохновенным. Полная внутреннего напряжения и драматизма игра в первом акте дополнялась танцами без изъянов, доступными только единицам во всем мире. Каждый прыжок, каждый поворот корпуса, каждый шаг и арабеск – всё здесь было уместно и тонко отделано. Во втором акте волшебство продолжилось и в антре, и в вариации, и в адажио. Отметим, что важнейшей частью эффекта от этого спектакля стал Альберт – Кимин Ким, прекрасный танцовщик, а также отличный партнер, на которого может положиться любая балерина.

Еще одного звездного гостя мы увидели в «Лебедином озере» – им стал солист Королевского балета Нидерландов Даниэль Камарго, которому выпала честь танцевать с примой Мариинского балета Викторией Терёшкиной. Блестала в этот вечер именно Виктория, подтвердив еще раз правомочность своего высокого статуса и с одинаковым мастерством исполнив обе части партии – и белого и черного лебедя. Что касается г-на Камарго, то он был хорош собой, элегантен и стабилен, но едва ли заслуживает больших похвал. Ни с точки зрения индивидуальности, ни по техническому арсеналу, ни как партнер он не показал ничего такого, на что не были бы способны петербургские танцовщики. Гораздо более выгодным и раскрывающим танцовщика стало его выступление на гала фестиваля в камерном балете Ханса ван Мана «Сарказмы». Всё-таки нужно признать, что для того чтобы оживить роль в «Голубой классике», нужны не только внешность и данные, а настоящий талант. В то время как бессюжетная неоклассика не предъявляет к исполнителям столь высоких требований.

Несколько строк необходимо уделить Мастерской молодых хореографов. Год от года нам показывают несколько спектаклей или номеров, поставленных в основном местными силами, как свидетельство того, что работа кипит и искусство балета развивается. Правда, не каждая мастерская по-настоящему говорит в пользу этих фактов. В этом году мы увидели в меру пафосный и пластически оригинальный балет Ю. Смекалова «Концерт для контрабаса», неоклассический опус Д. Пимонова Concertino bianco,

миниатюру М. Петрова Кеер в крайне выигрышном исполнении В. Ткаченко, эклектичный и трюковой номер Porte gouge («Красная дверь») американки М. Хамрик и невероятно затянутый и не в меру пафосный I'm not scared И. Живого. Отметить хотелось бы мини-балет А. Сергеева «Не вовремя», по строению (три дуэта) напоминающий «В ночи», а по сути – такой же жизнерадостный, креативный и танцевальный, как и его автор. А Сергеев явно талантлив, и у него есть свое видение современного танцевального искусства. Также впечатление произвел номер-перформанс В. Шклярова и А. Челидзе «Шум мыслей» о том, что скрывается за фасадом нашей внешности и профессии, и о тех нравственных и философских вопросах, о которых мы так редко задумываемся. Приятно было видеть раскованное и говорящее тело Шклярова в пластике contemporary, а также его трогательный дуэт с девушкой в инвалидном кресле – это было неожиданно и актуально. А вот Ю. Смекалову и И. Живому – мэтрам фестиваля и авторам ряда постановок, которые входят в основную репертуар Мариинки, хотелось бы пожелать больше самоиронии и поменьше самолюбования, которого в их бессюжетных спектаклях было с избытком.

Самое яркое впечатление фестивальной декады, наряду с американской премьерой П. Симеоновой – Жизелью и В. Терёшкиной – Одеттой-Одиллией, случилось в финале на заключительном гала. Им стал отрывок из балета Уильяма Форсайта Herman Schmerman, исполненный солистами Парижской оперы Уго Мар-

Татьяна Ткаченко и Кимин Ким. «Push comes to shove».

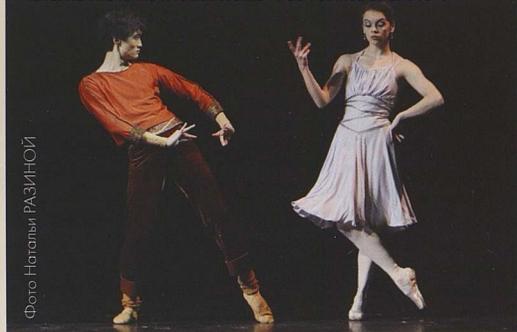


Фото Натальи РАЗИНОЙ

шаном и Ханной О'Нил. Этюэль Уго Маршан показал нам во всей красе свое необыкновенное природное дарование – пластичность, раскованность рук и корпуса, работу стоп, координацию – и преподнес в самом выгодном свете эстетику хореографии Форсайта. Эти двадцать минут стоили целого вечера современных танцев, да простят автора молодые хореографы. В гала-концерте снова блеснул «наше всё» Кимин Ким, безукоризненно исполнив вместе с Алиной Сомовой «па де де на музыку Чайковского» Балачина. Приятными «бонусами» стали «Кармен-сюита» с одной из лучших исполнительниц этого балета Е. Кондауровой, уже упомянутый выше спектакль «Маргарита и Арман» с Л. Катберсон и К. Паришем, а также виртуозные кушнички А. Сергеева, Ф. Степина и Я. Байбордина в «Соло» Ханса ван Мана.

Фестиваль окончился, подведем итоги. Создается впечатление, что за последние годы цели и устремления организаторов проекта и зрителей серьезно разошлись. Зрители ждут нового, яркого, необычного. Организаторы просто обрабатывают очередное мероприятие, минимизируя усилия и затраты. При этом до нас, к счастью, всё-таки доезжают заграничные знаменитости, а репертуар театра и фестивальной программа пополняются новыми названиями. Судя по всему, публике и критикам остается продолжать мечтать о большем и, как всегда, довольствоваться меньшим, стараясь извлечь из увиденного максимум удовольствия и смысла.

Анастасия СМЕРНОВА

## ТАНЦУЕМ В МОСКВЕ

*Идея проведения международного конкурса молодых исполнителей классической, современной и народно-сценической хореографии DANCE MOSCOW зародилась у ректора Московского института театрального искусства Дмитрия Томилина. Этот вуз носит имя Иосифа Кобзона, который был его художественным руководителем. Этим именем ныне был освоен и конкурс. Это не формальное наименование. Проведению юношеского творческого соревнования способствовали Фонд Кобзона и его глава Нелли Михайловна Кобзон.*



Милена Тарасова.

**Н**о сначала немного истории. Первый Dance Moscow прошел в 2016 году, причем от идеи до ее осуществления прошло буквально несколько месяцев. И можно было только удивляться тому, как организаторы, впервые столкнувшиеся с подобным проектом, сумели внедриться в самую суть широчайшего круга вопросов и достойно организовать его.

Томилин – умелый организатор. Ему уже тогда удалось сформировать жюри из именитых деятелей балетного театра. Что уж говорить, опыт четвертого по счету конкурса 2019 года был куда весомее предыдущих. В состав вошли представители самых разных балетных специальностей: артисты академического балета и практики современных направлений хореографии, балетоведы и критики. В их числе Светлана Адырхаева и Борис Акимов, председатель жюри конкурса – народная артистка России, ректор Московской государственной академии хореографии Марина Леонова, декан Института культуры Игорь Пиворович, директор хореографического колледжа «Школа классического танца» Лариса Ледея, танцовщик и хореограф Денис Бородинский...

Конкурс – как айсберг. Закулисная часть работы из зрительного зала не видна, но так важна для создания благоприятной творческой атмосферы. Декан хореографического факультета ИТИ Анжелика Каракозова была просто вездесущей: на сцене проводила репетиции разновозрастных конкурсантов (классиков, народников, профессионалов и любителей), опекала членов жюри. Ей помогали студенты-волонтеры ИТИ, для которых конкурс тоже прекрасный опыт коммуникации.

Умело был составлен график выступлений. Благодаря чему просмотр 820 участников не становился тяжелым испытанием для членов жюри и зрителей, к тому же конкурсанты имели

возможность опробовать сцену. Оперативный подсчет баллов, выставленных арбитрами, также способствовал четкой организации работы конкурса. Всё было прозрачно. И стоит отметить, что оценки жюри были очень единодушными, а само судейство проходило в обстановке некой творческой непринужденности.

Конечно, маститые судьи искренне заинтересованы в открытии и поддержке новых дарований. При строгом регламенте премий Dance Moscow стараются охватить поддержкой как можно более широкий круг детей. Однако в истории это произошло впервые: все члены жюри поставили высший балл АLINE Серебряковой (школа-студия современной хореографии «Лабиринт»), выступившей в разделе современной пластики, и Милене Тарасовой (студия танца «Твой успех»), покорившей арбитров исполнением народных танцев. А это, как ни крути, сразу два Гран-при. Жюри не могло не отметить и восьмилетнего Егора Архипова, исполнившего вариацию «Веселый Чиполлино» (музыка К. Хачатуряна) и «Танец деревянного солдата» (музыка П. Чайковского). Оба номера в постановке Р. Архипова.

Программа конкурса (а она продолжает совершенствоваться) раскрывает двери для солистов, дуэтов и ансамблей.

Давина Ли старалась scrupulously соблюдать хореографию вариаций Авроры («Спящая красавица»). Ева Иванова хоть и исполняла вариацию Одалиски («Корсар») без пуант (регламент конкурса наложил на их использование возрастные ограничения) пыталась штурмовать double tour.

Интересными оказались и современные постановки. Самыми плодотворными оказались педагоги студии «Фузте» А. Кашкарова и Д. Четин. Они хорошо чувствуют детское образное мышление, понимают индивидуальности своих подопечных. Для

Эдвард Купер.



Фарух Садыркулов.



своих постановок балетмейстеры выбирают хорошую музыку. А потому так интересно предстали Злата Кузовенкова в миниатюре «Жеребёнок» на музыку Д. Шостаковича, Амина Алькова («Птенец»), Ксения Жомнир («Бесстрашный жеребёнок» на музыку Респиги), Алина и Василиса Майоровы («Сестрички» на музыку С. Прокофьева) и «Мечтатели» на музыку Баха).

Но вот что неприятно удивило: педагоги дезориентировали своих воспитанников, неверно определяя их жанровое участие. За современный танец выдавали нечто совершенно иное, да и классику порой можно было принять с большой натяжкой. Тем более что Петипа безоглядно приписывалось то, что он никогда не ставил. «Лакмусовая бумажка» конкурса показала, что воспитанники хореографических студий народного направления подготовлены едва ли не лучше своих профессиональных собратьев.

Ну и совсем не сенсация, а скорее закономерность: довольно многочисленный состав конкурсантов от Московской академии хореографии вновь выделился и своей физической формой, и выучкой.

В сложных вариациях наследия неплохо показали воспитанницы хореографического училища при театре танца «Гжель», а также «Школы классического танца» и Мордовской республиканской хореографической школы. Но вот то, что уже второй год подряд питомицы экс-солиста Большого театра Андрея Евдокимова и его школы Grand battement становятся лауреатами, заставляет присмотреться и к девочкам, и к их педагогу. Вероятно, и прошлогоднего призера Таисию Васильеву, и нынешнюю победительницу Анастасию Столяркову может ждать интересное будущее.

Бесспорными лидерами в различных номинациях стали студенты Владимирского государственного университета, воспитанники эстрадного балета «Экситон» (Ульяновск) и московской школы-студии «Арабеск» (Митино), которые великолепно



Алина Серебрякова.

исполнили массовую композицию «Струны Паганини» в постановке Ольги Трениной.

Сильное впечатление мастерским исполнением произвели студенты Московской академии хореографии Фарух Садыркулов (Кыргызстан) и Эдуард Купер (США).

Четвертый конкурс Dance Moscow состоялся в партнерстве с корпорацией «РОСАТОМ», Театром Романа Виктюка. Два дня просмотры проходили на сцене Дворца культуры «Созидатель» ДСК-1, заключительный этап и гала-концерт лауреатов состоялся на сцене Учебного театра Московской академии хореографии. Она едва смогла вместить всех лауреатов. А творческое счастье испытали все, независимо от наград и денежных премий.

Александр МАКСОВ

Фотографии предоставлены пресс-службой конкурса.

## DANCE MOSCOW: взгляд из зала

В четвертый раз в Москве прошел конкурс DANCE MOSCOW.

Он впечатляет своим охватом: здесь одновременно можно увидеть классический, современный, народный танец в исполнении солистов, дуэтов и ансамблей. (Это, конечно же, интересно, но и достаточно утомительно).

Идея конкурса – дать возможность юным танцовщикам, еще учащимся, и уже состоявшимся профессионалам показать свои возможности перед высоким жюри, чей состав впечатляет: Марина Леонова, Светлана Адыхраева, Борис Акимов, Андрей Петров, Лариса Ледах и другие мэтры отечественного балета. Все судьи опытные и строгие. И выступать перед ними очень волнительно! Возможно, именно волнение не дало в полной мере раскрыть свой потенциал многим (особенно юным) участникам. В итоговом протоколе много не присужденных премий.

На любом конкурсе важно показать хорошую школу – техника выходит на первый план. Так и здесь большинство участников старалось танцевать чисто, правильно, так сказать, по-школьному. Неудивительно, что выигрышно смотрелись виртуозные номера, такие как па де де из балета «Талисман». И наоборот, такой внешне простой, но актерски сложный танец, как «Русская» в хореографии Касьяна Голейзовского (а взялось за нее немалое количество участниц), остался, по сути, нераскрытым. Думаю, что он для уже зрелых танцовщиц, какой, несомненно, была Екатерина Максимова. Юные балерины еще не могут прочувствовать его изнутри, чтобы донести до зрителя красоту русской души, заложенную в этом танце Голейзовским.

Проблема правильного выбора репертуара на конкурсе всегда актуальна. Например, молодая солистка Театра классического балета под руководством Наталии Касаткиной Галина

Гармаш, участвовавшая в номинации «Дуэты». Балерина обладает прекрасной школой – она выпускница Академии Русского балета имени Вагановой, у нее легкие, полетные прыжки, прекрасная мелкая техника, выразительные руки. Танец молодой балерины невесомый и изысканный. Касаткина очень мудро подбирает для Галины репертуар в театре: блестящий Амур в «Дон Кихоте», Джульетта в «Ромео и Джульетте», Маши в «Щелкунчике». На конкурсе же мы увидели Гармаш в Гран па из «Дон Кихота», которое ей совсем не подходит. Оно скорее пошло, чем выявило индивидуальность молодой балерины. А жаль!

Открытием конкурса стали сразу два молодых танцовщика: Денис Купер из США и Фарух Садыркулов из Киргизии. Оба заслуженно поделили первое место. У каждого прекрасная (русская) школа, но какие же они разные по индивидуальности! Купер – лирический танцовщик, у него прекрасные данные: мягкие выразительные руки, легкий прыжок, благородная манера танца. Вариация Дезире в его исполнении вызвала восторг зрительного зала. Да, Денис показал себя настоящим принцем!

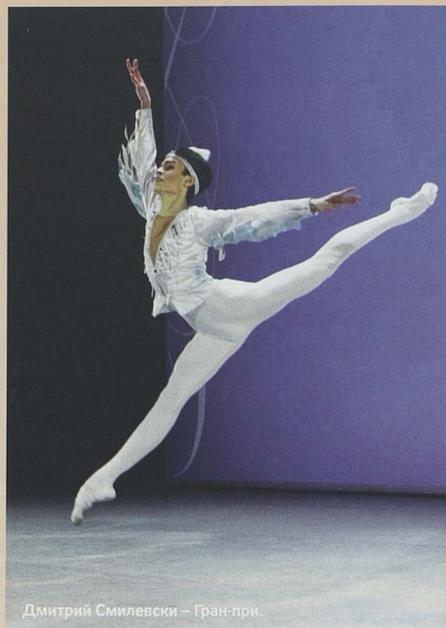
Темпераментный и экспрессивный Фарух тяготеет к героике. На конкурсе среди прочих он исполнил вариацию Филиппа из «Пламени Парижа», и каждый его стремительный прыжок звучал призывом к восстанию!

Хочется пожелать обоим танцовщикам как можно полнее проявить себя на балетной сцене. Надеюсь, мы еще не раз услышим эти имена как состоявшихся солистов мирового балета.

Конкурс Dance Moscow подарил массу самых разных впечатлений, открытый, иногда разочарованный. Он стал яркой мозаикой молодого балета нашего времени.

Анна ЕЛЬЦОВА

# Всероссийский конкурс «Русский балет»



Дмитрий Смилевски – Гран-при.

На Новой сцене Большого театра России прошел IV Всероссийский конкурс молодых исполнителей «Русский балет». Этот конкурс классического балета дает возможность показаться на столичной сцене лучшим воспитанникам ведущих хореографических школ страны. Он традиционно проходит в два этапа: по итогам первого этапа определяются участники финального показа, выявляющего лауреатов. Учрежден «Русский балет» Министерством культуры Российской Федерации и Фондом социально-культурных инициатив, президентом которого является Светлана Владимировна Медведева.

Александра Хитеева – 2 премия.



В конкурсе приняли участие 28 исполнителей, чей уровень различался в зависимости от столичной или региональной школы и по опыту участия в других конкурсах. Все его финалисты получили дипломы и памятные медали участника «Русского балета». В состав же авторитетного и профессионального жюри, судившего конкурсантов вошли: Махар Вазиев (руководитель балетной труппы Большого театра России), Вячеслав Гордев (художественный руководитель Московского областного театра «Русский балет»), Лоран Илер (художественный руководитель Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко), Михаил Лавровский (художественный руководитель Московской государственной академии хореографии, педагог-репетитор Большого театра России), Марина Леонова (ректор Московской государственной академии хореографии), Андрей Петров (художественный руководитель и главный балетмейстер театра «Кремлёвский балет»), Николай Цискаридзе (ректор Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой), Борис Эйфман (художественный руководитель – президент Государственного театра балета под руководством Бориса Эйфмана). Председатель жюри – Юрий Григорович.

По правилам конкурса его участники в сольной категории представили по две вариации, а в дуэте – одно па де де. Всего в соревновании приняли участие 16 девушек и 12 юношей. Из них в дуэтной категории показали только 4 молодых артиста (МГАХ, Новосибирского училища, Красноярского колледжа, училища при Театре танца «Гжель»). Самыми активными участниками «Русского балета» стали МГАХ, Академия Русского балета и МХУ при Театре танца «Гжель», выдвинувшие по 4 исполнителя.

Открывшая конкурсную программу Екатерина Клявлинка из МХУ при Театре танца «Гжель» хорошо знакома по выступлениям на других танцевальных форумах. Исполняя па де де из балета «Щелкунчик» (хореография В. Вайнонена) в паре со статным и внимательным партнером Марком Чино (Большой театр России), она подтвердила свою верность академическим традициям.

Михаил Баркиджиджа из Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, исполнивший вариацию Люсьена из «Пахиты», су-

мел максимально собраться и показать чистую, почти виртуозную технику, а также великолепную артистическую подачу. В Мазурке из балета «Сюита в белом» (хореография Сержа Лифаря) пластичные корпус и руки Михаила отразили разные оттенки красивой и необыкновенно танцевальной музыки Э. Лало. Марко Юусела, также представивший на конкурсе Академию имени А.Я. Вагановой, напористому темпераменту Баркиджиджа противопоставил легкое, живое обаяние. Вариация из па де трау балета «Пахита» удалась ему лучше, чем вариация из «Щелкунчика» Вайнонена, где на финальной диагонали кабриолей он немного балансировал корпусом.

Анастасия Плотникова (вариация Сванильды из «Копелии») и вариация из «Спящей красавицы») из Московской государственной академии хореографии обратила на себя внимание приятным внешним обликом, мягкой пластикой рук и естественной танцевальной манерой.

Ярко «прозвучали» на конкурсе Дмитрий Смилевски (вариация Голубой птицы из «Спящей красавицы») и вариация Раба из балета «Корсар») и Елизавета Кокорева (па де де из балета «Дон Кихот», партнер Денис Захаров), также из Московской академии хореографии. Каждому из них достался сложный классический материал, к которому они оказались абсолютно подготовлены. Кокорева и Смилевски уверенно исполнили все элементы, входящие в композицию, уделив внимание не только четкости движений, но и их эмоциональной наполненности.

Пермское государственное хореографическое училище на конкурсе представили Мария Малинина и братья Данила Хамзин и Алексей Хамзин. У каждого из них виден большой потенциал для дальнейшего профессионального роста. Сочетание же хороших данных (внешность, пропорции тела, легкий шаг, прыжок) и верность лучшим традициям классики в будущем дадут их танцам значительное развитие.

Очаровательная, женственная Александра Хитеева (Академия имени А.Я. Вагановой) уже не в первый раз показывается в Москве со своей коронной вариацией Флоры (па де катр «Розарий» из балета «Пробуждение Флоры»). И каждый раз оторвать глаз от юной танцовщицы невозможно. Секрет привлекательности Александры таится в редком сочетании качеств: хорошей школы и своеобразной индивидуальности. Даже и в иной по стилю вариации из балета «Сюита в белом» Лифаря она оказалась тоже очень интересной.

Красноярский хореографический колледж достойно представил его студент Григорий Ботенков. Несмотря на школьную манеру, он показался аккуратным и старательным кавалером в па де де из балета «Щелкунчик» В. Вайнонена (партнерша Юлия Ляховых).

Анастасия Голощапова из Воронежского хореографического училища смогла без срывов довести каждую из двух своих вариаций (Коломбины из «Арлекинады» и Жанны из «Пламени Парижа»). Ее соученица по воронежской школе, обаятельная и упорная Наталья Комарова, показала хорошую устойчивость в финальной части вариации из «Большого классического па» на музыку Д. Обера.

Московское государственное хореографическое училище имени Л.М. Лавровского выдвинуло на конкурс двух разных по индивидуальности, но одинаково увлеченных балетом молодых танцовщиков – Святослава Моисеева (вариация из па де де «Венецианский карнавал» и вариация из па де трау «Пахита») и Павла Смирнова (вариация Зигфрида в хореографии Ю. Григоровича и вариация Щелкунчика-принца В. Вайнонена).

На конкурсе также выступили талантливые исполнители из Новосибирского государственного хореографического училища,



Михаил Баркиджиджа – 1 премия.

Казанского хореографического училища, Башкирского хореографического колледжа имени Р. Нуреева, Бурятского республиканского хореографического колледжа имени Л.П. Сахьяновой и П.Т. Абашеева и Якутского хореографического колледжа имени А. и Н. Посельских.

«Русский балет» – конкурс, чей масштаб затрагивает всю Россию. Это творческое соревнование разных танцевальных школ, которых объединяет классический танец. Здесь танцовщики не всегда могут показать подлинное мастерство, но не в этом цель конкурса. «Русский балет» оправданно заявлять о целостности балетного образовательного сообщества и особом внимании нашего государства к сфере хореографического искусства.

## Лауреаты конкурса

**Гран-при** – Дмитрий СМИЛЕВСКИ (Московская государственная академия хореографии)

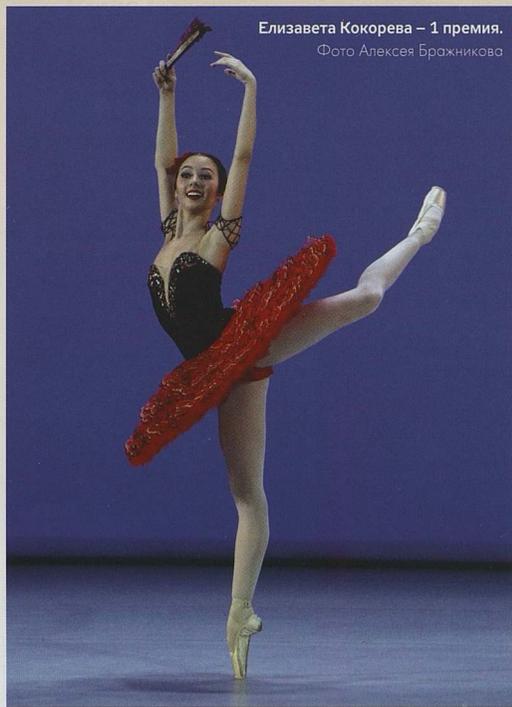
**I премия** – Елизавета КОКОРЕВА (Московская государственная академия хореографии), Михаил БАРКИДЖИДЖА (Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург)

**II премия** – Александра ХИТЕЕВА (Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург), Марко ЮУСЕЛА (Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург)

**III премия** – Анастасия ПЛОТНИКОВА (Московская государственная академия хореографии), Алексей ХАМЗИН (Пермское государственное хореографическое училище).

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Фото с сайта Фонда социально-культурных инициатив



Елизавета Кокорева – 1 премия.

Фото Алексея Бражникова

# Кто они, эти «Вечно живые цветы»?

*Весна на пороге, пора поговорить о цветах... На свете множество растений: и фиалки, и настурции, и веселые одуванчики, и самые нежные — подснежники. А еще есть «цветы жизни», так сказал о детях писатель Антуан де Сент-Экзюпери, сочинивший историю о Маленьком принце. Такого же мнения придерживался балетмейстер Александр Горский.*

В 1922 году в Москве он создал детский балет, включив в него танец, марши-шествия с песнями и словесными мизансценами. Необычный подход делал балет новаторским. В преддверии 100-летия постановки заметим, что в некоторой степени «Вечно живые цветы» оказались первой попыткой создания мюзикла для детей в молодой стране Советов. Несмотря на новизну в спектакле угадывались нити преемственности, что не случайно. Горский воспитан на традиции Императорской школы в Петербурге, потому сочиненное им многоликое действо напоминало красочное лоскутное полотно, каждый «кусочек» которого — самостоятельный дивертисмент, оканчивающийся торжественным танцевальным апофеозом, подобная структура отсылала к старинному жанру, что жаловал Мариус Петипа, — балету-феерии (от французского «фья, волшебница»).

Главными героями «Вечно живых цветов» оказались Мальчик и Девочка, отправлявшиеся вместе с Ведущим — дядей Володи в путешествие, чтобы понять: кто же такие истинные «Цветы жизни»? Как всякое сказочное путешествие, оно не могло обойтись без Волшебника, наставлявшего: «Вечно живые цветы на свете есть. Но видеть их может лишь тот, кто честен сам душой». Помощники Волшебника — гномы дарили ребятам камень-талисман, предупреждая, что он засветится лишь при встрече с искомым ими сокровищем. В этот миг наши путники садились на корабль.

Как известно, без труда и отгаки не разрешить трудную задачу, потому море испытывало путников на смелость, разражалась гроза, и корабль укрывался в бухте. В прибрежном лесу ребят встречали медвежата, лягушата, бабочки и лиса. Лесные обитатели дарили путникам большой танец. Перезнакомившись и пообщавшись, ребята и дядя Володя понимали, что в лесу нет истинных цветов, а потому следует продолжить путь. На рассвете звери провожали друзей в дальний путь озорным танцем. Так оканчивалась вторая картина, где танцы зверят исполняли воспитанники Московского балетного училища. Долго ли путешественники продолжали свой путь, нам неизвестно, но в третьей картине первого акта ребята и дядя Володя выходили к большой клумбе, благоухающей ароматами цветов. С утренней зарей ее жители пробуждались и начинали...петь (!). А «король» и «королева» клумбы — галантный Пион и изящная Роза — исполня-



ли самое настоящее балетное адажио. Путники с восхищением любовались вариациями полевых цветов и бабочек, но вдруг в пространство сцены врываются вальсирующие Осенние листья. Дети понимали, что и тут не найти Цветов жизни.

Второй акт переносил странников из мира природы, поближе к людям. Дядя Володя вместе с юными союзниками выходили на Пашню. Здесь их встречал дедушка-пахарь с помощниками. Большая «бригада» умело засеивала поле зерновыми и цветочными культурами, потому сцена заполнялась танцующими колосьями, маками и васильками. Среди лугового разнотравья солировали Стрекоза и Золотая бабочка — воспитанницы старших классов училища. По окончании кружевного танца из зала на сцену поднимались «...жницы и начинали жать; за ними молотильщицы, которые изображали молотьбу. Мельники выносили мешки. Выезжали две печи с огнем. На сковородах появлялись настоящие пирожки и лепешки». В мгновение печи разъезжались, и возникал яблоневый сад — воспитанницы младших классов исполняли танец сбора яблок. За время танца пекарей и яблок их участники складывали настоящие яблоки и пирожки в плетеные корзины, после чего угощали ими зрителей в зале.

Из воспоминаний ученицы Горского Серафимы Холфиной известно, что ежедневно «...участвовать в постановках Горского нам было особенно интересно потому, что балетмейстер не оставлял без внимания ни одного человека, присутствующего на сцене, даже если он совсем ничего не делал, а просто стоял или сидел, как статист. "Раз ты на сцене, значит, участник действия. На сцене у всех свои роли, даже деревья здесь на зря растут", — говорил Александр Алексеевич». Известно, что балетмейстер не только интересно сочинял, но и блистательно показывал, развивая актерские таланты исполнителя. Живописны и точны комментарии балетмейстера, адресованные к исполнительнице танца Бабочка: «Видела ли ты летом в поле бабочку? Следила ли ты за ее полетом? Она нежная и легкая — очень легкая. Ее полет на сцене должен быть вот таким <...> Горский превратился в «бабочку». Он летел среди «колосьев» и «цветов» широкими прыжками в арабеск и пел: «Тай-йя, Тай-йя!». <...> Мы с восхищением смотрели на него и стали аплодировать». Упомянутый узорчатый хоровод Ко-



Сцена из 1 акта спектакля.

лосьев исполнялся взрослыми ученицами и выстраивался на движениях рук и корпуса, рисующих образ колоса, раскачивающегося на ветру: «Горский показывал, как растет и колеблется рожь. <...> Он вставал на одно колено, гибко перегибался из стороны в сторону, руки над головой чуть-чуть двигались». Сама Холфина числилась среди шести Поварят, весело отплясывающих со скородами в руках, проворно управляя необычным реквизитом.

Познакомившись с трудом сельскохозяйственным и пекарским, путники открывали для себя мир заводчан (третий акт). На сцене, как в калейдоскопе, сменяли друг друга кузнецы, столары, строители, шахтеры и представители других профессий. Дивертисментами народов России, что возникали в балетах XIX века, прославляя мощь нашей многонациональной страны (постановка А. Сен-Леона «Конёк-Горбунок» или балет М. Петипа «Ночь и день» на коронацию Александра III). В финале акта кузнецы выковывали эмблему страны Советов – серп и молот – содружество сельского хозяйства и промышленности, на сцене появлялась символическая римская цифра пять (V), делающая первый юбилей молодой страны зримым (1917-1922). А наши странники – Мальчик, Девочка и дядя Володя – от старейших работников кузнеца и пахаря узнавали, что Цветами жизни в нашей стране являются дети. В это мгновение сцену заполнял хоровод цветов. Хором исполнялся популярный «Детский Интернационал»: «Мы дети – розовые почки, мы развернемся в розы днем», автором гимна детей значился «министр культуры» Анатолий Луначарский. В конце загоралась надпись: «Дети – цветы Солнца, Радость жизни», а талисман, что вручил Волшебник, начинал сиять в руках счастливых путников. Спектакль окончился торжественным маршем-шествием детей-исполнителей и детей-зрителей по театру.

Музыка к спектаклю принадлежала нескольким композиторам, что оправдывалось мозаичностью сюжета. За основу взята музыка Бориса Асафьева к балету «Белая лилия». На нее сочинены сцена бури, танцы лесных зверей и гран па на цветочной клумбе, танец полевых цветов на Пашне, соло Золотой бабочки и Стрекозы, танец Пекарей; принадлежал Асафьеву и заключительный большой хоровод цветов в финале спектакля. В балете звучали фрагменты из оперы Ш. Гуно «Фауст» – выход Волшебника; появление гномов с талисманом сопровождалось маршем из оперы Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Среди вариаций на цветочной клумбе прозвучали адажио из балета «Царь Кандавл» (музыка Ц. Пуни) и мазурка Ф. Шопена. Мы удивились, но в балет «добавили» музыку задорного Трепака П. Чайковского – тогда это не показалось необычным. Оказывается, в момент постановки «Щелкунчика» (1892) музыка предназначалась для пляски Буффона (с французского «шутник, забавник, надувающий щеки») – танец акробата-вельсачка по разрешению Петипа поставил для себя артист Александр Ширяев. Хореография отличалась множеством сложных прыжков и вращений, предполагая даже наличие обруча, которым танцовщик замысловато жонглировал. Привычный для нас Трепак появился уже в версии Василия Вайнонена (1934) и Юрия Григоровича (1966).

Декорации подчеркивали адресность спектакля, без слов намекая, где искать Цветы жизни. Художник Фёдор Федоровский создал задники-аппликации, напоминающие о первых творческих порывах детства. Это были изображения зеленой кочки с куртинками грибов в одном случае, в дру-

гом – толстый яблоневый ствол с мощными ветвями и большими шарами-яблоками. Костюмами для маленьких артистов служили комбинезончики и головные уборы в виде головок мака, ромашки, василька или шапочки медвежонка, лисы, кузнечика. Наряды больше напоминали маскарадные, нежели балетные одежды, но это не растривало исполнителей.

Итак, спектакль, прошедший 7 ноября 1922 года в Большом театре, оказался необычным и больше походившим на детскую игру, вобравшую помимо танца хоровое пение песен, прогулки-шествия, диалоги со зрителем, а также угощения вкусностями (за которые голодные дети с благодарностью говорили «спасибо»). Когда окончился спектакль, на сцену поднялся мальчик из зала и произнес: «Мне поручили передать “спасибо” товарищам артистам. Спасибо тем, кто играл, и тем, кто палочкой махал (диржировал молодой Юрий Файер – М.Г.), после чего мальчик подарил поясной поклон.

Такова история возвращивания «Цветов жизни» в оранжерею Заботы Александра Горского, наполненной любовью к детям. Этот балет оказался особенно важным, потому как согрел теплом детей, переживших революцию и испытавших тяготы протравленной по людским жизням гражданской войны.

Жаль, что спектакль забыть, а ведь он мог быть назван «первым мюзиклом для детей!»

Марья ГЕНДОВА

Фотографии предоставлены автором

## «Art Debut.dance»

- ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ
- ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАГАЗИН
- ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТКАНИ



+7 (985) 666-50-25, +7 (985) 352-33-93  
+7 (499) 579-30-12, +7 (903) 148-51-11

Адрес: м.Павелецкая (радиальная), ТЦ «Кожевники»,  
Ул. Кожевническая, 7 стр. 1 (4 этаж) правое крыло,  
www.artdebut.dance, www.silk100.ru

# ВЕРНЫЙ АПОСТОЛ ДЯГИЛЕВА

## К истории взаимоотношений Жана Кокто и Сергея Дягилева

*Текущий год ознаменован памятными датами — 130-летием со дня рождения Жана Кокто и 90-летием со дня смерти Сергея Дягилева. Два гения одной эпохи сотрудничали на протяжении многих лет и прошли витиеватый путь — через творческие разногласия к крепкой дружбе.*

«Верный апостол Дягилева» [6, с. 205] Жан Кокто (1889–1963) — человек, многогранный талант которого имеет непостижимый диапазон влияния в различных сферах искусства. Он остался в мировой истории как выдающийся поэт, драматург, сценарист, художник, скульптор, кинорежиссер, композитор,<sup>1</sup> великий магистр «Приората Сиона». Свой путь Кокто начал как дерзкий поэт молодого художественного авангарда, а закончил членом Французской академии, при жизни признанным классиком литературы, театра и кино. Немалую роль в его творческой судьбе сыграла встреча с Сергеем Дягилевым.

В 1909 году в парижском театре «Шатле» Жан Кокто присутствовал на спектакле «Павильон Армиды». Очарованный русскими танцовщиками двадцатилетний юноша еще не смел помышлять о сотрудничестве, тем более о дружбе с импресарио.

Ко второму русскому сезону Кокто — центр парижской богемы, всегдашней музыкально-литературного салона Миси Серт,<sup>2</sup> «серого кардинала» труппы Дягилева. В кулуарах французскую пианистку, музу многих современников зовут не иначе, как «королева Парижа». В то же время за юным поэтом закрепился титул «легкомысленного парижского принца».

В творчестве Жан Кокто стремительно опережал свое время, с легкостью предугадывая новые течения в искусстве. В первую очередь поэт, уже потом художник, он вдохновлял современников, подхватывал модные течения, перенаправляя их в нужное ему русло, при этом никогда не теряя самобытности и своего авторского почерка. Кокто, преследуемый желанием удивлять (но не эпатировать), искал себя в едва зарождающихся авангардных течениях (кубизм, дадаизм, сюрреализм), а после обратил внимание мира искусства к античности. Едва ли поэт мог предположить, что отправной точкой становления его как писателя, определяющего путь французской литературы 1920-х годов, станет «Русский балет».

Судьбоносная, но не случайная встреча Сергея Дягилева и Жана Кокто состоялась в 1912 году. Поэт и его творческая «стратегия сюрприза» [4, с. 384] несомненно, привлекла импресарио русской труппы. К тому же Кокто уже был любимцем и всегдашним дягилевским закулисным.

Восхищенный миром русского искусства, Кокто сам представился Игорю Стравинскому, Александру Бенуа и Льву Баксту [2, с. 74]. Последний заинтересовался набросками Жана Кокто, которые тот делал прямо на ходу. Именно Бакст рекомендовал его как художника, потенциального автора афиш Габриелю Астрию. Вскоре



Жан Кокто и Сергей Дягилев.

появились знаменитые работы Кокто с изображением Вацлава Нижинского и Тамары Карсавиной.

Современники свидетельствуют, что Сергей Дягилев испытывал смешанные чувства к юному поэту, который предлагал множество идей для постановки балетов, безудачно рисовал, сочинял стихи, воодушевлял окружающих. Леонид Мясин вспоминал, что неистовая фантазия Кокто изумляла, а порой и раздражала Дягилева. В разное время у импресарио было много причин для негодования: очарованный Вацлавом Нижинским, Кокто то и дело пытался сблизиться с танцовщиком, даже издал брошюру «Шесть строк о Нижинском» с иллюстрациями модного художника Поля Ирибе [3].

В 1923 году Кокто подружился с Сергеем Лифарем и проводил с ним много времени в зрительных залах театров, за что танцовщик не раз получал выговоры от Дягилева, который однажды с нескрываемым раздражением отметил: «Если не желаете слушать меня, то можете уходить из труппы и хоть каждый вечер сидеть в первом ряду кресел с вашим Жаном Кокто» [6, с. 28]. К слову, именно Лифарь в будущем познакомит Кокто с княгиней Натальей Палей, внучкой императора Александра II. Танцовщик был ткетно влюблен в красивую актрису и манекенщицу, которая предпочла общество молодого поэта, роман с которым оказался обречен.

Смешанные чувства Дягилева к Кокто не отразились на сотрудничестве. Любимец парижской богемы предложил импресарио идею балета «Синий бог» и получил заказ на создание либретто. Он, в свою очередь, привлек к разработке сюжетной основы Фредерика де Мадрасо.<sup>3</sup> Незамысловатая история по сиамской (индийской) легенде в оформлении Льва Бакста с хоре-



Афиша «Русских сезонов» с Нижинским.

ографии Михаила Фокина на музыку Рейнальдо Гана, претерпев многие препятствия, увидела свет в мае 1912 года в парижском театре «Шатле».

Скромный успех нового балета послужил очередной причиной негодования Сергея Дягилева, который возложил вину на авторов либретто, в особенности на Жана Кокто. Гнев импресарио стал поводом для отстранения юного поэта от работы с «Русскими сезонами». Кокто вскоре реабилитировался, его жизнерадостность, активная позиция и неиссякаемая фантазия не оставляла никого равнодушным. Тамара Карсавина вспоминала: «Жан Кокто, ужасный ребенок наших репетиций, он никогда не расставался с нами. Похожий на проказливого фокстерьера, он прыгал по сцене, пока его оттуда не выгоняли. "Уходите, Кокто, вы нас смешите!" – кричали мы ему. Но ничто не могло сдерживать его веселья, и остроумные замечания так и сыпались с хорошо подвешенного языка» [5, с. 259].

Впоследствии Кокто постарается стереть из памяти свой дебют в балетном театре, избегая даже упоминаний о спектакле «Синий бог» (его примеру последует Михаил Фокин).

Лев Бакст тем временем продолжит сотрудничество с Жаном Кокто и предложит ему составить пояснительные тексты к роскошному увражу, который выйдет из печати в 1913 году [1]. Именно в это время под влиянием Бакста и Дягилева формируются взгляды Кокто на искусство.

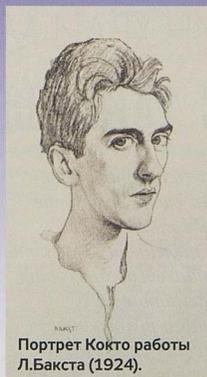
В 1916 году Жан Кокто проповедует эстетику урбанизма, пропагандирует кубизм и вдохновляет Дягилева на создание балета «Парад». Поэт не без труда уговорил Эрика Сати и Пабло Пикассо, ранее никогда не сотрудничавших с труппой «Русский балет», принять участие в этой постановке в разгар Первой мировой войны.

В процессе работы Кокто часто спорил с Дягилевым, отстаивая свои идеи. Например, во время одной из первых репетиций Кокто сказал Дягилеву, что хочет синтезировать в балете всевозможные формы популярных развлечений. Импресарио соглашался до того момента, пока поэт не предложил дать персонажам реплики, декламируемые в рупор. Дягилев воспротивился упрямству Кокто, настаивающего на логике использования мегафона, столь созвучного кубистской концепции балета. В споре с Дягилевым поэт проиграл.

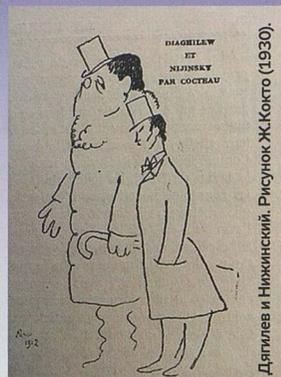
Пабло Пикассо не только создал сценографию, но и вносил свои коррективы в либретто Жана Кокто. Постановка балета была доверена Леониду Мясину, который впервые ставил на музыку Эрика Сати. Проигранный спор с Дягилевым навел Кокто на мысль все свои идеи воплотить в музыке и убедил Сати включить в партитуру балета (наряду с инструментами традиционного оркестра) бутылфон – выстроенную в виде ударного инструмента батарею бутылок, четыре пишущие машинки, сирену на пароходе.

На премьере разгорелся скандал. Здесь всё было новым – сюжет, музыка, постановка; постоянные посетители «Русского балета», оцепенев, смотрели, как поднимается совершенно для них не обычный занавес Пикассо, открывая кубистские декорации. Как метко подметил Франциск Пуленк: «Это не был откровенно музыкальный скандал "Весны священной"». На этот раз все искусства брыкались в своих оглоблях» [7, с. 35].

В 1917 году Сергей Дягилев поспешил избавиться от всего радикального вроде стука пишущих машинок, азбуки Морзе, сирены и шума поезда. Это вновь послужило поводом для ссоры с Кокто, но она была недолгой. В сотрудничестве с молодыми музыкантами французской группы «Шести», идейным вдохновителем и пропагандистом которой был поэт, инициировавший пантомимы-гротески «Бык на крыше» (1920) и «Свадьбу на Эйфелевой башне» (1921) как карикатуру на буржуазный образ жизни. Кокто протестует против устоявшихся традиций, он повзрослел и погрузился в осмысление мира и человека. Спустя несколько лет, в 1926 году, Кокто напишет ряд критических эссе



Портрет Кокто работы Л.Бакста (1924).



Дягилев и Нитжинский. Рисунок Ж.Кокто (1930).

под общим названием «Призыв к порядку», где отразит свое разочарование в авангардистском искусстве, которое перестало быть для него новаторским и само превратилось в набор правил и штампов. Отныне в поиске сюжетов он обращается исключительно к искусству античности.

Кокто признавался, что Дягилев заставил его умереть, чтобы родиться настоящим поэтом. В сотрудничестве с «Русскими сезонами» поэт сформировался как творческая личность, попробовав свои силы во многих жанрах и нашел свой путь.

Личные отношения между Сергеем Дягилевым и Жаном Кокто, который с годами стал влиятельным советником импресарио, укрепились после премьеры «Весны священной» Игоря Стравинского в 1913 году. Этому способствовала поддержка, которую оказал поэт импресарио и композитору после скандальной премьеры [6, с. 268].

Сотрудничество с «Русскими сезонами» оказало влияние и на Кокто, и на Дягилева. Благодаря поэту импресарио пригласил к сотрудничеству художника Пабло Пикассо, композиторов группы «Шести», представители которой активно писали музыку к балетным постановкам, в числе которых Эрик Сати, Дариус Мийо, Франциск Пуленк, Жорж Орик. Жан Кокто воодушевлял артистов, инициировал постановки, приводил в зал представительные парижской богемы, влияя на мнение прессы и публики. Некоторые проекты остались нереализованными: например, попытка в 1921 году Жана Кокто совместно с Сергеем Дягилевым разработать сценарий авангардного спектакля Plastic Hall, в котором экспериментальные фильмы должны были сопровождаться хореографией.

В период, когда Сергей Дягилев мучительно искал выход из кризиса, в котором оказался его парижская антреприза после ухода ведущих танцовщиков, к нему пришел Жан Кокто. Человек, которому суждено было полвека оставаться в центре художественной жизни Парижа в те годы буквально спас Дягилева.

Янина ГУРОВА

Фотографии предоставлены автором

#### Примечания

- 1 Жан Кокто написал музыку и сценарий для короткометражной картины «Anna la bonne» Клода Жютра 1958 г.
- 2 Мария-София-Ольга-Зинаида (Киприановна) Годакская, более известная в Париже как Мися Серт (1872-1950) – французская пианистка польского происхождения, хозяйка музыкально-литературного салона.
- 3 Федерико Мадрасо-и-Очоа (1875-1935) – испанский художник-портретист, представитель династии художников Мадрасо.

#### Список источников:

- 1 L'Art Decoratif de Leon Bakst. Essai critique par Arsene Alexandre. Notes sur les ballets par Jean Cocteau. Paris: Maurice de Brunoff, editeur d'art, 1913. – 77 p.
- 2 Steegmuller F. Cocteau. A biography. – Boston-Toronto, 1970. – 591 p.
3. Vaslav Nijinsky. Six vers de Jean Cocteau. Six dessins de Paul Iribé. Paris: Société générale d'impression, 1910. – 16 p.
4. Моруа А. От Монтеня до Арагона. – М.: Радуга, 1983. – 680 с.
5. Карсавина Т. Театральная улица. Воспоминания. – М.: ЗАО Центрпол.

# «ФОРМОЗА» ЛИН ХВАЙ-МИНА – ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ОДА О КРАСОТЕ ТАЙВАНЯ

*В рамках европейского турне и в сотрудничестве с Городским театром Парижа на сцене La Villette состоялись выступления труппы Тайваньского театра танца Cloud Gate. Прославленный коллектив основал и 46 лет возглавляет гениальный хореограф Лин Хвай-мин. Недавно он объявил, что в 2020 году покинет пост художественного руководителя выпестованной им труппы. Завершая необычайно плодотворный и значимый этап творческой жизни, Лин Хвай-мин осуществил свой давний замысел. Он поставил спектакль, в котором рассказал о своей стране, о ее прекрасной природе и трудолюбивом народе. Эта хореографическая ода была названа «Формоза». Именно такое португальское название ранее имел остров Тайвань. После мировой премьеры в Театре танца Cloud Gate в Тайпéе (столица Тайваня) спектакль был показан в ряде городов Германии, Англии и США; теперь он предстал в Париже.*

Скажу сразу, «Формоза» произвела грандиозное впечатление. Это подлинный шедевр великого хореографа! Рационально используя всю широчайшую палитру разработанной им танцевально-пластической лексики, Лин Хвай-мин вдохновенно создал свой 90-й итоговый спектакль. В нем получили полноценное отражение все направления его хореографического творчества, которые он плодотворно исследовал и развивал в своих многочисленных произведениях.

Творчество Лин Хвай-мина безмерно и бесценно. Его необычайно музыкальный, философско-хореографический стиль с обилием причудливых лексических новаций характеризует абсолютная свобода, текучесть и легкость: изящные, мягкие и скользящие движения искусно и органично переплетаются, формируя непрерывный поток удивительных пластических метаморфоз и танцевально-акробатических явлений. В этом завораживающем специфическом стиле объединены тайны медитации и приемы военных единоборств, навыки традиционной китайской гимнастики цигун и тай-чи, пластика старинной Пекинской оперы и искусство каллиграфии, техника авангардного и современного танца.

## Хореографическая ода в ореоле рафинированного видео

«Формоза» включает 9 разнохарактерных танцевальных картин, которые, в отличие от предыдущих постановок Лин Хвай-мина, взаимосвязаны не столько со звучащей музыкой, сколько с дикторским текстом. Он выполняет важные функции: является путеводной и смысловой нитью танцевального действия, а также его поэтической основой, воспевающей красоту гор и рек, гармонию природы и жизни. В новом спектакле Лин Хвай-мин выражает любовь и почтение своему народу, но хореографическое действие разворачивает в абстрактном пространстве, созданном из китайских иероглифов, созвездия которых таинственно парят в потоке черно-белого видео. Об этой особенности постановки он, в частности, сказал: «Природа здесь, несомненно, присутствует. Вначале я собрал стихи из-

«Формоза».  
Photo by CHOU  
Tung-yen and  
Very Mainstream  
Studio



вестных поэтов о реках и горах, о народе и истории страны. Мы записали на фонограмму выступления авторов, которые читают свои поэмы. Потом мы создали видео, в котором китайские иероглифы стали единственным визуальным средством. Иероглифы воплощают пейзажи, реки и так далее. Не волнуйтесь. Даже для публики Тайваня трудно следить за именами гор, рек или городов, которые сливаются в крутящиеся нагромождения. Это только графика и очень красивая. Ближе к финалу иероглифы формируют скалу, и она разваливается, когда происходят землетрясения и оползни. Затем эти иероглифы сметаются океаном, который всё поглощает на своем пути».

Спектакль идет без антракта в течение часа с четвертью и смотрится на едином дыхании. Представление завораживает красотой и таинством хореографического действия, которое гипнотически разворачивается в сопровождении искусно составленной фонограммы. Она включает музыку, песни и дикторский текст. Музыка четырех композиторов звучит необычайно интимно и проникновенно: нежные трели флейты и свирели, светлые перезвоны колокольчиков, мелодичное жужжание трещоток, изящные вариации струнных ансамблей – они создают хрупкую и чарующую атмосферу идиллии и ностальгии. Подобные ощущения вызывают и задушевные песни крестьян, которые часто исполняются почти шепотом.

Дикторский текст, включающий ряд поэтических сочинений, звучит в интерпретации авторов на китайском языке, а перевод этих стихов проектируется на большие экраны, находящиеся по обеим сторонам сцены. Важная особенность спектакля состоит в том, что его хореографическое действие развивается как бы на полураскрытой огромной папке, которую составляют сцена и задник белого цвета. Благодаря своей монохромии обе плоскости выполняют роль экранов, на которые проектируются потоки видеоизображений, формируя тем самым трехмерное пространство, насыщенное причудливыми композициями китайских иероглифов. С богатой выдумкой и новацией видеопроекции разработали талантливые мастера Чоу Тун-ин, Чанг Хао-ян (Хоуэлл) и сотрудники Very Mainstream Studio. Несмотря на то, что все видеопроекции выполнены в черно-белой гамме, они пленяют своим абстрактным и одновременно образным разнообразием. В начале спектакля на белом фоне появляются стройные колонки черных иероглифов, потом они объединяются в многоликие композиции, напоминающие структуры нотной партитуры, которые, в свою очередь, формируют графические инсталляции, находящиеся в плавном движении. Удивительные метаморфозы происходят и с белыми иероглифами на черном фоне. Маленькие по своим размерам, они периодически разрастаются и становятся огромными. При этом один иероглиф захватывает не только задник, но и всю сцену. Видеопроекции

порой поражают зрителей специфическими эффектами. Например, тонкая белая нить, вертикально спадающая по черному заднику и рассекающая сумрачную сцену, неожиданно разворачивается в широкую панораму иероглифов. В одной из хореографических картин возникает потрясающая видеонувация: группа артистов синхронно движется двумя линиями, многократно перемещаясь вперед и назад на фоне панорамы иероглифов, которые медленно надвигаются с небольшими паузами на зрителей в зале. В итоге это вызывает удивительное и уникальное ощущение «сжатия пространства».

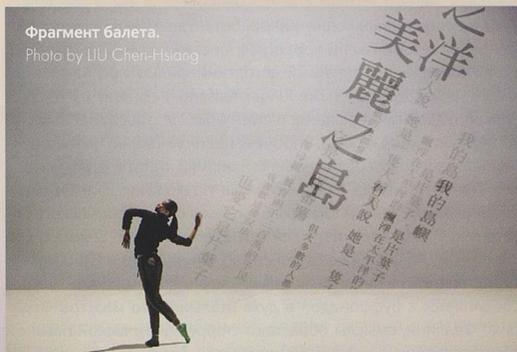
Учитывая столь впечатляющее видеоформирование спектакля, художник Апу Ян придумал сценические костюмы осмысленно и символично. Все исполнители танцуют в одеждах современных крестьян: это простые штаны, майки и платья, сшитые из выцветших тканей зеленых и коричневых тонов, символизирующих природу и землю. Достаточно блёклые костюмы позволяют сконцентрировать внимание зрителей на танце, а он поставлен феноменально! Важный вклад в развитие хореографического действия вносит сценическое освещение. Партитура света, которую искусно разработал Люлю В.Л.Лее, позволяет усилить сюжетную образность и смысловую значимость каждой картины.

Характеризуя хореографию спектакля, Лин Хвай-мин сказал: «Здесь танец менее стилизован, он ближе к жестам жизни. Тела исполнителей более открытые и расслабленные, более органичные. Когда артисты ходят, то ходят, когда они дерутся, то дерутся. В некоторые моменты идет настоящая физическая борьба, как на арене. Здесь есть также танцы туземцев, которые становятся хореографическим мотивом. А когда нужно говорить о старом и новом, я делаю это абстрактно, чтобы избежать повествования».

Танец рождается в среде непрерывного движения артистов: они озабоченно ходят по сцене разными маршрутами, периодически все вместе останавливаются, и кто-то исполняет тан-

Фрагмент балета.

Photo by LIU Chen-Hsiang

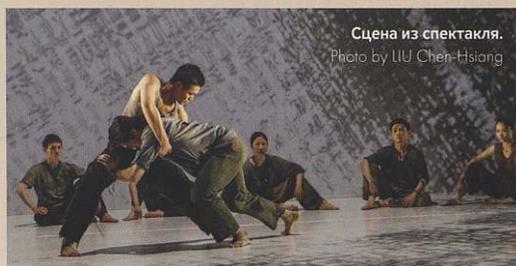


цевальное соло. По ходу спектакля предстают многочисленные соло, дуэты, трио, квартеты, квинтеты, секстеты, септеты и октеты. Они неожиданно возникают и вскоре исчезают, так как быстро преобразуются в иные группы. Особое восхищение вызывают ансамбли. Выстроенные с вдохновенной фантазией и новацией, они постоянно и гармонично трансформируются, приобретая оригинальные линии и формы, синхронные движения и образные жесты. Причудливые метаморфозы ансамблей часто происходят в сочетании с отдельными соло и дуэтами, которые развиваются в однородной стилистике, но с разной, более яркой лексикой. Периодически ансамбли формируют удивительные скульптурные композиции и в них эффектно замирают, как бы воссоздавая образы живописных гор. Более часто артисты слагают гибкие, линейные цепи, пластические пульсации которых напоминают быстрые реки. Небольшие танцевальные группы, сверкая виртуозной техникой и чаруя трепетной лексикой, олицетворяют динамичные стаи птиц.

Всё это танцевально-пластическое действо отражает бесконечный поток многоликой жизни, в которой порой происходят трагические катаклизмы. Прежде всего, это война. Под звуки взрыва бомб и рокот самолетов на сцене идут энергичные, бурные танцы, отражающие борьбу и муки мирных людей. Хореографическая картина, глубоко выстрадавшая и феноменально выстроенная Лин Хвай-мином, производит потрясающее впечатление, подобно воздействию на зрителей «Герники» Пабло Пикассо, гениально отразившего зверское уничтожение испанского города. Нужно сказать, что эта хореографическая картина имеет особенно сильный эмоциональный резонанс у публики в силу не только экстремально выразительного танца, но и мощнейшего видеоэффекта. На задник и сцену падают, словно страшные смертоносные бомбы, огромные конгломераты черных иероглифов. Они загромождают всё сценическое пространство, и возникает мрак. После долгой паузы мертвой тишины в черном пространстве появляются звезды, а на сцене – призна-

Сцена из спектакля.

Photo by LIU Chen-Hsiang



ки жизни: покалеченные и обессиленные люди начинают двигаться и поднимаются. Над их головами парят белые иероглифы. Олицетворяя Любовь, они ободряют и объединяют людей, придают им надежду и силу, освещают их лица и спасительный путь. Подобно развитию симфонической полифонии, люди сливаются в пластические цепи и уверенно идут к новой жизни, постепенно ускоряя свои энергичные синхронные движения. Под отдаленные перезвоны колоколов в черном сценическом пространстве рождается и разрастается свет, а под звуки радостной песни, благодаря чудодейственному видео, над сценой взлетают высокие волны синего моря, символизируя возрождение и торжество жизни. На экране появляется надпись «ЛЮБОВЬ», в которой накаты волн как бы смывают отдельные буквы и всё слово. Так эффектно и философично завершается необычайно интересное и захватывающее представление «Формозы».

## Послесловие

По окончании спектакля под оглушительные аплодисменты публики на поклон вышли 22 исполнителя. Они превосходно представили новое произведение Лин Хвай-мина, созданное в рафинированной восточной эстетике и посвященное любви родине. Молодые, крепкие, высокотехнические танцовщики и танцовщицы блистательно продемонстрировали свое высочайшее исполнительское мастерство и совершенное владение специфическим стилем хореографа. Когда же он сам появился на сцене, в огромном зале вспыхнули бурные овации. Так пламенно и единодушно парижане выразили Лин Хвай-мину свой восторг и восхищение его филигранным искусством.

Показ «Формозы» в Париже – событие историческое. «Формоза» не только подлинный шедевр гениального хореографа, но и его последний большой спектакль. Для Лин Хвай-мина нынешние гастроли во главе его знаменитого театра также являются последними. Вот на такой печальной ноте приходится заканчивать рассказ о редкостном счастье, которое подарил своим великим талантом и вдохновенным творчеством тайваньский хореограф Лин Хвай-мин.

Виктор ИГНАТОВ

# Пина Бауш в кинематографе: от хореографа до режиссера

## PINA BAUSCH IN CINEMA: FROM CHOREOGRAPHER TO DIRECTOR

### Коротко об авторе

Конотоп Инна Муаедовна – аспирант кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.  
E-mail: inna@konotop.top

### About the author

Inna M. Konotop – post-graduate student of the Department of ballet studies of the Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russia.  
E-mail: inna@konotop.top

### Краткая аннотация на статью

Статья посвящена фильму «Плач императрицы», снятому немецким хореографом Пиной Бауш. Рассматривая фильм, мы находим в работе лейтмотивы ее танцевальных работ, а также следы влияния сотрудничества с известными кинорежиссерами, с которыми она работала как актриса и хореограф.

### Ключевые слова:

Пина Бауш, кино, танец, хореография в кино, синтез искусств, фильм «Плач императрицы».

### Summary of article

The article is devoted to the film, in which the German choreographer Pina Bausch appears as the author of the film: "The Crying Empress". Considering the film, we find in the work the leitmotifs of her dance works, as well as the impact of cooperation with famous cinema directors with whom she worked as an actress and choreographer.

### Key words:

Pina Bausch, cinema, dance, choreography in cinema, art synthesis, film «Die Klager Kaiserin».

Творческое наследие танцовщицы и хореографа Пины Бауш не ограничено рамками сценической площадки. Снимаясь в фильмах великих режиссеров, Пина раскрывается как актриса с высококачественным кинематографическим образом. Этот особый авторский подход присутствует и в кинофильме, в котором Бауш выступает как хореограф и режиссёр, используя в качестве актеров участников своего «Tanztheater Wuppertal». Немецкий хореограф, руководитель «Tanztheater Wuppertal» Пина Бауш за свою творческую жизнь не раз сотрудничала с кинематографией. Судьба свела ее с такими великими режиссерами, как Федерико Феллини, Педро Альмодовар, Шанталь Аккерман, Вим Вендерс. В игровых картинах Бауш присутствовала как актриса и танцовщица, а ее танцевальные постановки и эпизоды балетов не раз были использованы в кинолентах. В неигровых фильмах, снятых о ней и ее труппе, раскрывается концертная и закулисная сущность хореографической жизни в Вуппертале. Наконец, уже после смерти Пины Бауш, в 2011 году вышел посвященный памяти великого хореографа художественный фильм Вима Вендерса «Пина: танец страсти», основанный на фрагментах спектаклей «Контактхоф», «Кафе Мюллер», «Весна священная», «Полнолуние», отобранных ею самой, а также на фрагментах архивных съемок и мини-интервью с танцовщиками. В основе фильма снова лежит идея переживания возраста, но представленная в обобщенном плане в виде бесконечного круговорота жизни. В статье «Пина 3D» А. Меликова так описывает воплощение идей хореографа в фильме: «На экране один возраст превращается в другой, затем – в третий. Но эти изменения не линейны. Участники спектакля молодеют, взрослеют, увядают и снова молодеют... Всё так, как и в вечной смене времен года, которую символизирует проход танцоров в начале и в конце фильма... танец труппы Пины Бауш – это танец жизни. Вечной жизни, которая, заканчиваясь, начинается» [1].

Существует лишь одна киноработа, где Пина присутствует как режиссер фильма и хореограф-постановщик. Как отмечает Елена Кисеева, собственный авторский фильм под названием «Плач императрицы» («Die Klager Kaiserin») состоит из множества эпизодов танцевальных и статичных, не объединенных сюжетностью кинорассказа. Впрочем, нелинейностью повествования наполнена вся баушевская стилистика «театра фрагментов» [2]. Фильм пропитан фрагментами и подходами, заимствованными из языка кинематографа, благодаря опыту творческого сотрудничества с выдающимися мастерами экрана. Белорусский киновед Н. Агафонова в своей статье «Пина Бауш и кино: траектория соприкосновений» замечает, что в этом фильме гротеск соединяется с буффонадой в духе итальянского маэстро Федерико Феллини, смыслы обрываются сюрреалистической патиной в согласовании с испанской традицией Альмодовара, а также мерцают «отражения» Вендерса (в частности, на 35-й минуте начинается эпизод, созвучный вступительной части его киношедевра «Небо над Берлином», 1987) [3, 53].

Вне зависимости от того, какую роль в фильмах исполняла Пина, она не любила говорить на камеру. Она предпочитала высказываться с помощью хореографии. Вим Вендерс, работая над фильмом «Пина 3D», так описывал подготовку и проведение съемок: «Долгое время я думал, что буду снимать фильм без всяких слов. Мы редактировали «Пина» почти полтора года, и в течение самого долгого времени не было произнесенных слов, кроме очень немногих маленьких строк, которые вы слышите, как Пина говорит сама, потому что я стараюсь придерживаться основных правил, которые Пина установила, которые были: а) нет биографии и б) нет интервью» [4].

Фильм «Плач императрицы» предстает нам как последовательность коротких изображений, с главными героями, которые меняются и рассказывают небольшие истории, казалось бы,

непонятные, расположенные в последовательности по совершенно нелогичным критериям и сопоставленным друг с другом посредством фрагментированного монтажа резких и внезапных сокращений. Сценических монтажных отрезков более ста: среднее время, затрачиваемое на каждый монтажный лист, составляет около 40 секунд, при том, что общая продолжительность фильма 106 минут. Этот формат используется и в танцевальных произведениях Пины Бауш: выстраивание для сопоставления танцевальных блоков, часто контрастных, выстроенных из нескольких материалов, возникающих из долгих сессий импровизации. Но результаты представлений подобных произведений на сценической площадке и при съёмке совершенно разные. Театральная среда со своими правилами постановки и расставлением акцентов отличается многочисленными точками зрения и интерпретациями, обусловленными трехмерным пространством и интерактивной ролью аудитории. Двухмерность экрана предлагает нам окончательное сплетение визуальных стимулов в неизменной последовательности, что дает меньше шансов на иносказание и прочтение постановки. С помощью ближнего и крупного кадра Пина Бауш сама расставляет акценты и обращает наше внимание на главное. В монографии «Танец на экране» Шэрил Додстак оценивает происходящее на экране: «Пина Бауш часто строит свою работу через структуру «монтажа», где короткие эпизоды, не имеющие очевидной связи, помещены вплотную. Она работает в пределах образа «противоположности реального времени». Это предположило бы, что в кинематографе есть большой потенциал, чтобы исследовать временное строение тела на экране: фразы танца могут быть реструктурированы в нескольких различных формах; тело в состоянии переключиться от одного положения до другого; фразы движения могут быть повторены много раз, а части тела могут появиться как отдельные части на кадре» [5, с. 33].

Танцевальная компания покинула театр и оказалась в пригородной открытой местности или в центре города. Постоянно друг друга заменяющие танцовщики, мужчины и женщины, предстающие в своем причудливом мире, сменяются в кадре: молодая девушка с машиной для сдувания листьев с газонов в лесной чаще; женщина, одетая в костюм из журнала «Плейбой», бежит, задыхаясь, на вспаханном поле; мужчина на обочине дороги скрупулезно бреет свою бороду в луже на проезжей части; молодой парень в женском платье медленно ходит в классическом танцевальном зале; громко кричащая женщина в ярком купальнике тащит козу с противоположной стороны жалкого заброшенного двора; мужчина, измазанный в грязи, делает ритмичные движения животом под восточные музыкальные ритмы; молодая женщина, покуривая сигарету, невозмутимо сидит в мягком кресле в разгар движения оживленного перекрестка автомобильной дороги; девушка с восточными чертами лица танцует, улыбаясь, в летнем платье под зимнюю метель. В фильме мы находим персонажей из танцевальных постановок Пины Бауш. Один из самых узнаваемых элементов – женщины на каблуках, мужчины в официальной одежде или элегантной женской одежде. Например, балерина, которая взбирается на плечи человека, но затем падает на землю и снова повторяет свою попытку, но снова падает. Подобный эпизод присутствовал в постановке «Вальса» в 1982 году и в «Мазурке Фого» 1998 года. Места, где снимаются танцовщики, находятся на территории Вуппертала. Они представлены в соответствии с чередующимся принципом пространств, сельских и городских. Что касается интерьера, то различные сцены сняты в репетиционном зале компании, другие – в современных жилых комнатах; присутствуют в киноленте две общественные бани, сараи, роскошная гостиная с фресками, оборудованная для классического балета, обширные залы старинных дворцов с очень высокими потолками и большими окнами; есть интерьер бара и магазина флористики, оба с видами на улицу через огромные окна.

Музыка доминирует в фильме как почти уникальный звуковой язык: она входит в ситуации и характеризует их, заключает в себе основные повествования, звучит в противодействии зрительному ряду либо сопровождает его. Пина Бауш реализует совершенно своеобразное использование звуковых элементов: в фильме есть «гробовое молчание» и множество шумов (от шума автомобильного движения до шума шагов), звуки других людей и животных (смех, дыхание, тихий ритм, крики, бляение овец, лай собак). Мелодия рисуется из народной и традиционной музыки. Как и в выборе своих танцовщиков, Пина Бауш выбирает звуковые «дорожки» из разных культур, и хотя они слишком несхожи, расставляет их в потоке, который является гармоничным и бесшовным. Похоронный марш, повторяющийся без остановок, латиноамериканская и арабская музыка, перкуссия, танго, буги и блюз соединяют истории друг с другом, вызывают старые воспоминания и примиряют зрителя с самим собой.

Как и в большинстве своих сценических постановок, в фильме «Плач императрицы» преимущественно женские образы. Героини предстают перед нами в разном возрасте, со своими танцевальными особенностями. От кричащих и настроенных агрессивно до находящихся в алкогольном опьянении. Даже мужские партии часто дополнены женскими чертами: одеждой (платья и туфли), походкой, женским образом в кадре. Американский искусствовед Эрин Бранниган в монографии, посвященной хореографии в кинематографе, уделяет особое внимание подобному выразительному ряду «этой телесной деятельности, проецируемой персонажами в историю и обработанную для кинематографического развития» [6, с. 93].

«Плач императрицы» – единственный фильм, где Пина Бауш выступает в роли кинорежиссера. Всё вокруг наполнено смыслом, пейзаж и музыка влияют на внутренний настрой танцовщиков. Основываясь на авторском хореографическом языке и беря за основу лейтмотивы ранее поставленных спектаклей своего танцтеатра, Бауш ставит перед зрителем сложную задачу – разобраться в сюрреализме происходящего на фоне реалистических пейзажей столь любимого ей Вуппертала и окрестностей. Фильм стал классикой немецкого экспрессионистского танца, идеей которого является поиск ответов на общечеловеческие вопросы и тщетность поиска ответов на эти вопросы. Это отражение реальности через танец, через сменяющие друг друга настроения. Хореография импровизации, где даже поставленные и отрепетированные движения кажутся абсолютно естественными, позволяет ясно почувствовать печаль, любовь, красоту и плач императрицы.

Инна КОНОТОП

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Меликова А. «Пина 3D». Электронный журнал OpenSpace URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/23840/> (дата обращения 20.11.2018).
2. Кисеева Е.Б. «Kontakthoff» Пины Бауш: социальный проект или высокое искусство? // Художественная культура. Электронный журнал. (Art&CultureStudies) URL: <http://artculturesstudies.sias.ru/2012-3/istoriya-i-sovremennost/511.html> (дата обращения 20.11.2018).
3. Агафонова Н.А. Пина Бауш и кино: траектория соприкосновений. Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. № 4. 2015. 303 с.
4. Wenders W. Thanks You, The New York Times Company, URL: <https://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2012/02/10/james-cameron-wim-wenders-thanks-you/> (дата обращения 21.08.2017).
5. Dodds S. Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art. Department of Dance Studies University of Surrey, 2001. 196 с.
6. Brannigan E. Dancefilm Choreography and the Moving Image. Oxford University Press. 2011. 224 с.
7. Гаевский В. Пина и танец страсти. Электронный журнал URL: [http://polit.ru/article/2013/04/21/Pina\\_Bausch/](http://polit.ru/article/2013/04/21/Pina_Bausch/) (дата обращения 16.07.2018).
8. Ерохина Т. И., Дрогобецкая В. И. Ритуальная основа танца Пины Бауш // Ярославский педагогический вестник. № 4. т. 1 (Гуманитарные науки), 2013. 367 с.

## Медико-биологическое сопровождение хореографии

8-10 апреля 2019 года в Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой прошла V международная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта», проводимая совместно с НГУ имени П.Ф. Лесгафта (Санкт-Петербург).

Вопросы медико-биологического сопровождения хореографии, разработка методов повышения работоспособности танцовщиков, возможность адаптации и использования методических разработок, применяемых в спорте, для развития устойчивости, выворотности, координационных способностей, выносливости и других физических качеств артистов балета и учащихся хореографических учебных заведений на современном этапе развития хореографии чрезвычайно актуальны. Усложнение классического танца, введение в современные балеты сложных высококоординационных движений требуют воспитания универсального танцовщика, способного исполнять как классические, так и современные постановки, что, в свою очередь, предъявляет повышенные требования к качеству хореографического образования.

Не менее важны вопросы специфического восстановления, профилактики травматизма, профессиональных заболеваний и их реабилитации у артистов балета и воспитанников хореографических училищ.

Именно этим объясняется интерес к данной конференции.

Если первая конференция, организованная в 2014 году, имела статус всероссийской и в ней участвовало всего 30 человек, то юбилейная пятая конференция имела статус международной и в её работе приняли участие представители крупнейших учебных заведений в области хореографического искусства и спорта, научно-исследовательских институтов, театров и студий, всего более 200 человек из более чем 50 организаций из России, Украины, Белоруссии, Узбекистана, Казахстана, Сербии и Австрии.

Непосредственным вдохновителем и организатором всех проводимых конференций является учебно-научная лаборатория медико-биологического сопровождения хореографии Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и её руководитель – кандидат медицинских наук, доцент кафедры философии, истории и теории искусства Ирина Анатольевна Степаник, являющаяся постоянным Председателем организационного комитета Конференции.

Координатором V конференции со стороны «спорта» был выпускник АРБ имени А. Я. Вагановой, кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры педагогики Национального государственного Университета физической культуры, спорта и здоровья имени П.Ф. Лесгафта Санкт-Петербурга Павел Юрьевич Масленников.

**Итоги конференции можно сформулировать в следующих актуальных для современной хореографии положениях.**

1. Классический танец является специфическим видом двигательной активности, предъявляющим особые требования как к обучающимся, так и к преподавателям. В связи с этим, подавляющее большинство новейших спортивных технологий совершенствования физических качеств, работоспособности и кондиций являются малоэффективными, а зачастую противопоказанными воспитанникам хореографических училищ и артистам балета. То же следует сказать о нормах и медико-биологических оценках физического статуса юных артистов. Воспитанники хореографических училищ и артисты балета имеют иные физиологические параметры нормы и нуждаются в особом, учитывающем специфику профессиональных нагрузок медико-биологическом сопровождении, в рамках которого

могут и должны адаптироваться к применению современные технологии совершенствования физических качеств и восстановления после перенесенных нагрузок.

Одним из показательных примеров использования спортивно-педагогической методологии развития физических качеств является «Методика развития координационных способностей на уроке классического танца», предложенная преподавателем кафедры классического и дуэтно-классического танца АРБ имени А.Я. Вагановой Бадаевой Ириной Ивановной.

К числу перспективных медико-биологических технологий можно отнести миофасциальные кинезиологические приемы и техники физической реабилитации. Примечательно, что методы проведения физической реабилитации, в отличие от медицинской, могут быть достаточно легко освоены педагогическим составом хореографических учебных заведений путем дополнительной специализации. Тем самым применение миофасциальных методов коррекции тела танцовщика становится доступным педагогам-хореографам (эффективность применения миофасциальных методов коррекции была показана на примере групп подготовительного отделения АРБ, обучавшихся под руководством Д. С. Завалишина и М. В. Макаренко).

2. Специфика классического танца определяет специфику обучения юных артистов балета, которые в подавляющем большинстве имеют диспластический тип конституции. Взаимосвязь и взаимообусловленность хореографических качеств или «балетной формы» в терминологии П.Ю. Масленникова (выворотности, подъёма, балетной шеи и др.) и диспластического типа конституции была показана в.н.с. НИИ Спортивной и спортивной медицины РГУФКСМиТ, врачом О.С. Васильевым. Этот тип конституции отражает крайнюю разнородность нормы, но при неадекватных нагрузках, либо при недостаточных физических кондициях занимающегося может провоцировать ряд профессиональных заболеваний вплоть до инвалидирующих. Поэтому так важно адекватное медико-биологическое сопровождение учащихся хореографических училищ, в рамках которого следует своевременно выдавать индивидуальные рекомендации по совершенствованию физических кондиций и восстановлению после полученных нагрузок. При этом, восстановление должно быть, как ежедневным, так и в конце недели. Особое внимание следует уделять выдаче индивидуальных рекомендаций по планированию восстановительных мероприятий в каникулярный период. Такое индивидуальное медико-биологическое сопровождение должно проводиться в тесном контакте с личным педагогом по классическому танцу, а в идеале, со всеми педагогами, осуществляющими учебный процесс у данного ученика (И.А. Степаник).

Однако, как убедительно показал П.Ю. Масленников, без должного совершенствования высшего профессионального хореографического образования разрешить вышеизложенные предложения и рекомендации представляется затруднительным. Единственный выход – совершенствование подготовки хореографических кадров с привлечением специалистов-медиков в качестве консультантов, внедрение в учебный процесс магистерских программ и курсов повышения квалификации, включающих вопросы медико-биологического сопровождения хореографии.

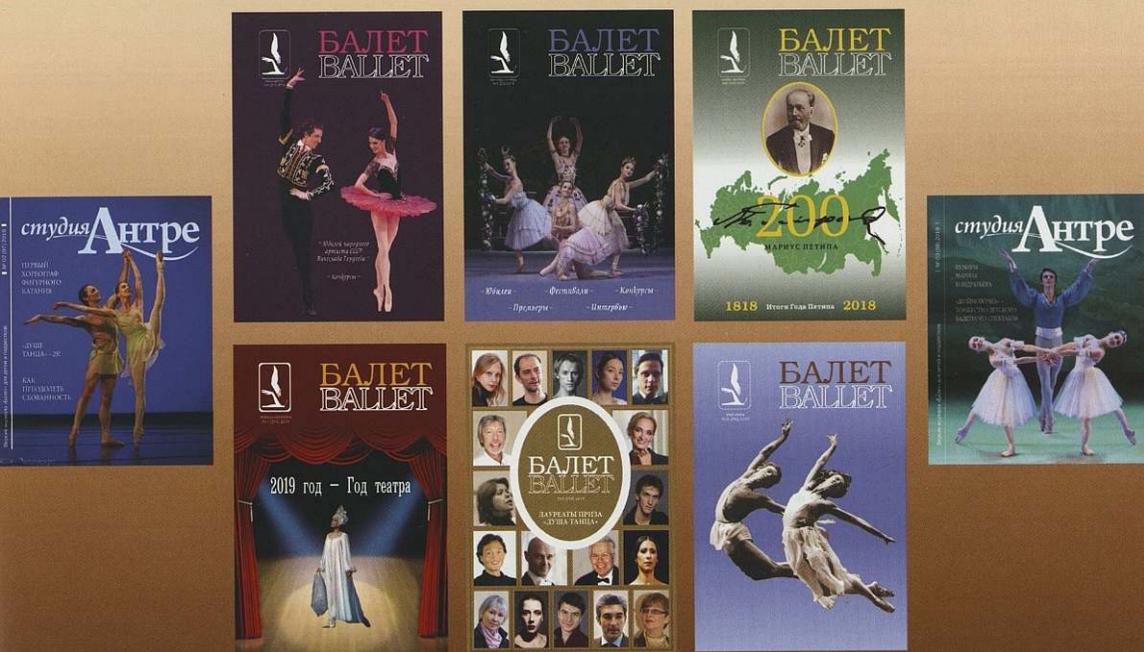
Олег Васильев, Ирина Степаник

# БАЛЕТ

## Журнал «Балет»

Информация о всех важных  
событиях в хореографии

6 номеров в год



## Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2019 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2019 год»

«Пресса России» (зеленого цвета) на наши издания:

«Балет»: на полугодие – 70947, на 1 год – 43713;

«Студия Антре» на полугодие – 44728, на 1 год – 84998.

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: balletmagazine@mail.ru

На издания можно подписаться:

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

ООО «Информнаука», тел.: 8 (495) 787-38-73

(для иностранных подписчиков) e-mail: informnauka@viniti.ru

Instagram: balletmagazinerussia

# Bolshoi stars

THE DREAM

Grishko®



Артистка балета Большого театра  
Брюна Кантанеде Гальянони

На Брюне:  
Леотард  
Арт. DA 1905MP

Пунты  
SmartPointe  
Арт. 0537

Москва, 3-й Крутицкий пер., д. 11  
+7 (495) 287-45-77

  grishkoworld  
grishko-world.com  
grishko-shop.ru