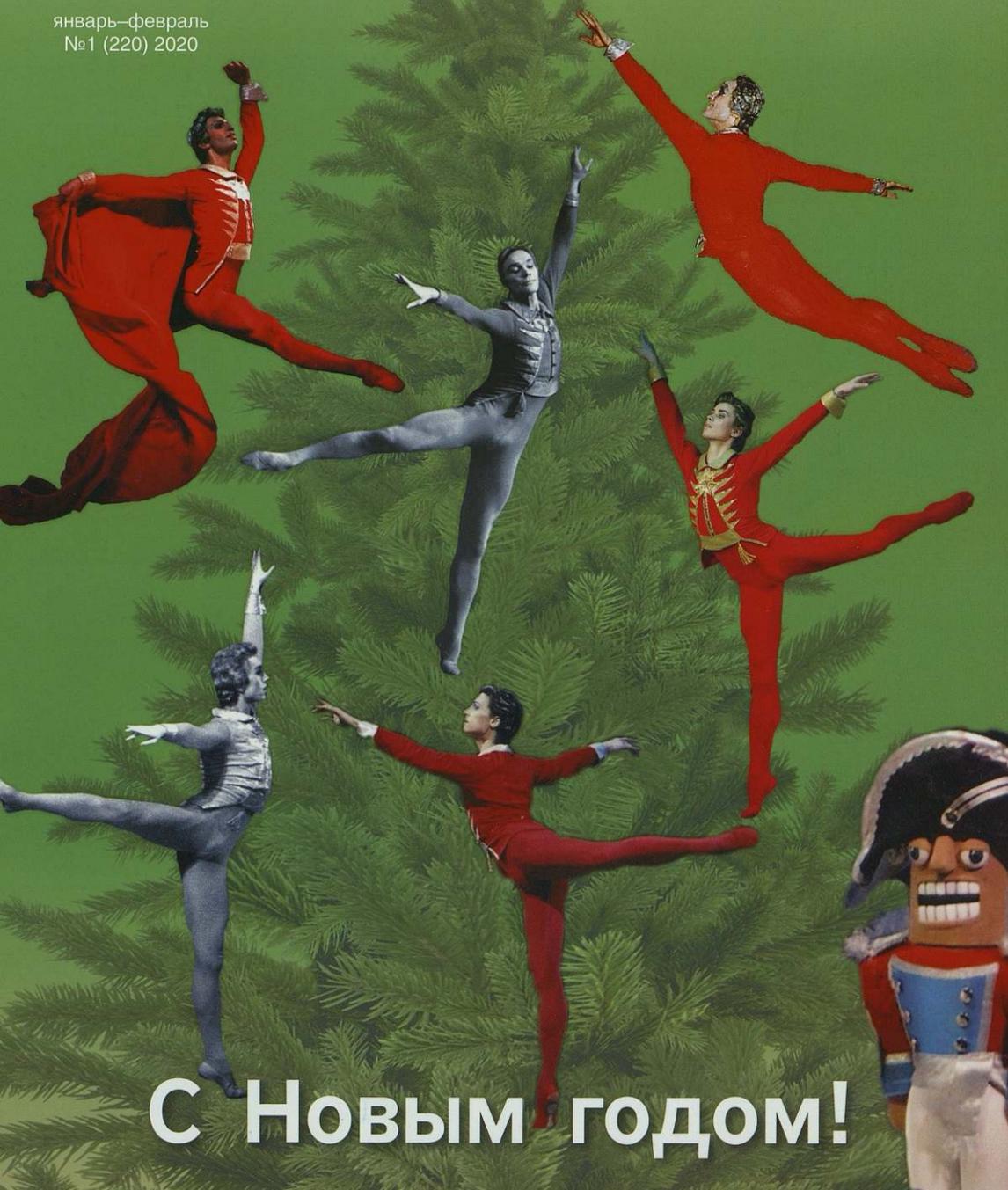




январь–февраль
№1 (220) 2020

БАЛЕТ

BALLET



С НОВЫМ ГОДОМ!

**8 января 2020 года
Великой русской советской
балерине Галине Улановой
исполнилось бы 110 лет**



Одетта. «Лебединое озеро».

Один военный корреспондент писал балерине: «Я нашел Вашу фотографию в роли Одетты из «Лебединого озера». Фотография в нескольких местах прострелена, но бойцы забрали ее себе, и пока мы на отдыхе, у дневального появилась дополнительная обязанность: вступая в дежурство, сменять цветы, которые ежедневно ставятся возле этой фотографии.

Ваш Алексей Дорогуш

В честь юбилея наш журнал публикует фрагменты из книги Б.А. Львова-Анохина «Галина Уланова» – одного из лучших исследований творчества выдающейся балерины и одновременно – высказывания самой Галины Сергеевны – как живой голос балерины.

Уланова выходила на сцену тихо, как бы не замечая зрителей, словно смущенно потупившись. В ее танце не было «наступательного» задора, внешней энергии. Она как будто ни на что не претендовала, но именно эта застенчивая замкнутость, сосредоточенность заставила всех признать исключительность ее индивидуальности. Рядом с ней были актрисы, танцевавшие виртуознее или игривше ярче ее, но постепенно все остались позади. В чем тут дело? В стойкости, в неподкупности таланта. Рядом могли греметь овации технике какой-нибудь другой балерины, но они не понуждали Уланову вступить с ней в соревнование, нет, она так же, как всегда, спокойно выходила, принимала задумчивую позу полуарабеска, и зал затихал в почти благоговейном внимании.

Точно так же Уланова никогда не стремилась быть эффектной в игре и без сожаления отбрасывала заманчивую мишуру балетных страстей, спокойно сносила упреки в некоторой «опрошенности», холодности. Никогда не позволяла она себе мелодраматических преувеличений в мимике и пантомиме, никогда и ни в чем не жертвовала спокойной гармонией и правдой своего искусства ради того или иного эффекта.

«Мой труд имеет для меня цену только потому, что я уверена: языком балета можно сказать нечто важное, большое и нужную правду о том прекрасном, что живет в человеческом сердце».

Уланова никогда не договаривает всё до конца и тем самым оставляет простор воображению зрителя. Он сам (и каждый по-своему) дотанцовывает, доигрывает, досказывает, «допевает» за нее и получает от этого огромное, ни с чем несравнимое наслаждение. Каждый создает в ней свою легенду, находит в ней свое сокровенное. Уланова обладает большим темпераментом, но в нем нет жажды непременно заявить о себе, прорваться вспышкой или бурей чувств. Этот темперамент присутствует постоянно, но он затаён, скрыт и поэтому кажется особенно глубоким.

«Искусство... для того, чтобы проникнуться настоящим искусством, нужно отрешиться от всей суеты».

Уланова всегда ищет равновесие, гармонию между своим внутренним миром и усвоенными ею формами классики, она не рвет и не ломает их, но находит возможность сделать их выражением своих мыслей и чувств. Наверное, нет балерины, которая была бы так до конца естественна во всех движениях классического танца. Она кажется значительней многих балерин просто потому, что рядом с ней ясно ощущаешь их «зависимость», их подчиненность танцу, костюму, традиции; для нее же всё это уже не имеет решающего значения, как у Пушкина та или иная стихотворная форма не сковывала свободного выра-

жения его сокровенных дум и чувств. Она соблюдает все тонкости стиля, исполняет те же движения, что и другие балерины, но почему-то кажется, что они старательно и умело выполняют тысячи обязательств, налагаемых на них условиями и условностями классического танца, а она как будто делает только то, что хочет, только то, что ей нужно. И кажется, что всё происходящее на сцене для нее связано с какими-то ее мыслями, воспоминаниями, ассоциациями, что это только повод, предлог, дающий ей возможность чуть приоткрыть (только приоткрыть, а не распахнуть) дверь в ее внутренний мир.

«Я не очень верю в чудеса, в неожиданные открытия, озарения. И если они являются, то только как результат труда, упорного, ежедневного, иногда даже скучного... Обещание самой себе выполнить то-то и то-то было моим принципом, основой всей моей жизни. Такое воспитание воли вошло в привычку и стало источником того, что называют моим успехом. То, что так таинственно называют вдохновением, есть не что иное, как соединение труда и воли, результат большого интеллектуального и физического напряжения, насыщенного любовью...».

Как бы ни были условны балетные образы, Уланова всегда умеет передать в них неотразимую, почти обнаженную логику чувств. Мы верили юности ее Жизели и Джульетты, потому что она не притворялась наивной, не изображала розового неведения, но с какой-то почти «хронометрической» точностью воссоздавала логику их чувств. В первом акте «Жизели» она передавала очарование юношеских иллюзий, во втором – показывала, какой мудрой и сильной может быть человечность, уже лишенная всяких иллюзий и, тем не менее, преодолевающая трагедию их крушения. Глядя, как она танцует Жизель, кажется, что слышишь ее смех, ее детский лепет, потом гневный крик и бессвязные, отрывистые речи безумия. Можно различить, когда Уланова в танце «говорит» и когда «молчит».

В первом акте «Жизели» у нее есть пластические монологи, возгласы, восклицания. Во втором акте этого балета она «молчит», смотрит, безмолвно молит, защищает взглядом, движением рук, самой своей неподвижностью.

Можно понять, что ее Джульетта восторженно и пламенно говорит о своей любви, а пленная Мария молчит, не произносит ни одного слова, замкнувшись в своем горестном отчуждении.

«Музыка... музыка для меня – нечто большее, чем просто вид искусства. Природа и музыка для меня связаны – обе загадочные, необъяснимые и обе словно заораживают, околдовывают... Пробуждают в душе глубоко скрытые чувства, о которых и не догадывалась».

Удивительна музыкальность Улановой. Дело не только в том, что Уланова обладает безупречным чувством ритма, что она, в отличие от многих балерин, слушает не отдельные такты, а целую музыкальную фразу, и ей подчиняет свой танец, сливая свою пластическую кантилену с мелодией, звучащей в оркестре. Кажется, музыка звучит не в оркестре, а в сердце актрисы; слушаю музыку, она словно прислушивается к движениям своей души.

«Закон балета – танец. Это требует огромно-го, каждодневного труда».

От танца и игры Улановой остается ощущение импровизационной свежести, непосредственности. Она умеет воспринять, ощутить всё происходящее в спектакле как бы впервые, заново; она всё подлинно, по-настоящему видит, оценивает, воспринимает. Мир спектакля для нее словно полон неожиданностей, как бы внезапно возникающих случайностей, на которые она чутко и непосредственно отзывается. Точно зафиксированный танцевальный рисунок, каждую деталь сценического поведения она воспроизводит так, словно это родилось только сейчас, в данный момент. Вот это непосредственное, живое восприятие всех объектов, эти якобы произвольные, непреднамеренные, неожиданные реакции создают впечатление правды ее жизни на сцене.

«У нас, артистов балета, нет слов, а есть тело. В нем наша азбука. Каждая рука, нога, па-лец – это средство выражения души».

Уже много лет танцует Уланова Джульетту, но всякий раз, когда с лица Ромео падает маска и она, пораженная, останавливается, вам кажется, что Уланова видит его лицо впервые, что именно сейчас, на ваших глазах происходит это чудо зарождения любви. Тао Хоа – Уланова в порыве благодарности целует руку Советскому капитану, как говорит сама актриса, «неожиданно и для окружающих, и для нее самой». Когда в роли Марии Уланова, озираясь, проходит по ханскому дворцу, вы верите, что она впервые попала сюда, что ей чужд и не знаком этот пестрый пышный мир. И всё время вас не покидает ощущение, что она впервые увидела, впервые заметила, впервые обернулась на чей-то зов, вздрогнула от чьего-то прикосновения...

«Я не читала рецензий. Мне было всё равно – я и так знала, что мне надо делать. Этому меня мама научила и отец, который повторял: «Мало ли что тебе говорят... Ты никого не слушай. У тебя есть большое зеркало, ты ему верь, а не словам». И мне не интересно читать хвалебные статьи, смотреть свои фотографии. Главное – внутреннее ощущение моей работы».

Добиться такого ощущения в балете, где рисунок танца и пантомимы так строго точен, неразрывно связан с музыкой, необычайно трудно. Уланова достигает этого, в танце и пантомиме ей удается подлинно жить, действовать, чувствовать.

«Я не всё, как мне кажется, сказала на сцене. Поэтому я решила помочь молодым пойти дальше в их поисках. С их помощью, через них я могу исследовать новые возможности, которые открывает та или иная роль... Работая с молодыми, делаю как бы то, что не сделала сама... Я намного их старше... но я не очень чувствую разницу, мы находим общий язык... Они танцуют разные партии, разные спектакли. И каждый раз мысленно я танцую вместе с ними».

Советский балет богат замечательными, талантливыми балеринами, но особое историческое значение двух из них – Марины Семёновой и Галины Улановой – состоит как раз в том, что они сумели показать те ценности классического балета, которые подвергались сомнению в эпоху острых дискуссий, театральных поисков и реформ 20-х годов. Семёнова и Уланова начали свою деятельность в то время, когда слышались упорные утверждения, что эстетика классического балета отжила, что она безнадежно архаична... эти балерины вдохнули в классический балет новую жизнь, то, что казалось мертвым в своей условности, обрело содержание и поэзию, смысл и живую красоту. Может быть, именно противоположность их индивидуальностей подтверждала жизнеспособность классического балета, многообразие его возможностей.

«Я мало сделала. Кажется, я никогда не танцевала».



«Шопениана».



Джульетта с Константином Сергеевым (Ромео).
«Ромео и Джульетта».



Тао Хоа.
«Красный мак».

Количеству ее регалий мог позавидовать любой лидер коммунистической эпохи. Народная артистка СССР, дважды Герой Социалистического Труда, четырежды лауреат Государственной премии СССР, лауреат Ленинской премии 1957 года. А еще премия имени Анны Павловой Парижской академии танца и премия Оскара Парселли «Жизнь ради танца». Балерина была почетным членом Американской академии искусств, награждена Командорским орденом «За заслуги в области искусства». Еще при жизни ей были установлены памятники в Санкт-Петербурге и Стокгольме. А в Голландии был выведен сорт тюльпанов «Уланова». Во Франции знаменитый зал «Плейель» после реконструкции открывался представлением в ее честь.



Жизель.

Я ничего подобного в жизни не видел! Боже, каких вершин может достигнуть творчество! Это точно дух Божий! Я сидел и ревел от восторга перед этим страшным искусством. Так потрясать мог только Шляпин! Это был даже не танец, а пень! За много лет я первый раз был потрясен. Как удержать, сохранить на земле это чудо? Как оставить потомкам это Евангелие для грядущих веков, чтобы учились у нее этому высочайшему, божественному искусству?»

Александр Вертинский

«В ее игре, танце не было ни одного момента, движения и позы, которые не были бы оправданы. Игра Улановой, ее мимика, выражение глаз – переживания драматической актрисы огромного масштаба, облеченные в совершенную хореографическую форму».

Николай Хмелёв

«Ее чуткость к малейшим нюансам как бы не позволяла мне диктовать свою дирижерскую волю, и я, видимо, внутренне побаивался в чем-то подавить прекрасную индивидуальность балерины, никогда не выходящей в танце за пределы высокой музыкальности и тонкого вкуса».

Дирижер Большого театра Юрий Файер

«Только она, первая балерина мира, оказалась способна неуклонно идти своей дорогой. Всегда непритязательная, скромно одетая, целиком поглощенная танцем и совершенно невосприимчивая ко всяким театральным интригам. Ее внутренняя сила, ее человеческие качества – вот причина того, почему она остается чистой, не разращенной бытом театра».

Рудольф Нуреев

Материал подготовила Анна ЕЛЬЦОВА
Фото из архива редакции.



Мария. «Бахчисарайский фонтан».



Золушка.



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
январь-февраль
№1 (220) 2020
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Ю.П.БУРЛАКА
Т.В.ВОЛЬФОВИЧ
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ
Г.М.АПАНАЕВА
С.РЪБОРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
С.Ю.ЗАХАРОВА
А.В.ЗИНОВ
К.А.ИВАНОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
В.Г.КИКТА
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ
М.К.ЛЕОНОВА
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.ГУРИН
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>

ЮБИЛЕЙ

- 1** К 110-летию со дня рождения
Галины Улановой (подготовила А.Ельцова)

АКТУАЛЬНО

- 6** «Щелкунчик» – детский праздник
и не совсем детские проблемы
(подготовлен редакцией журнала)

ПРЕМЬЕРЫ

- 8** В.Модестов. Любовь сильнее смерти

- 10** А.Максов. Музыка и танец грёз



- 12** В.Модестов. Звездный балет Андрея Петрова

- 14** Т.Вольфович. Нарисовать мысль в пространстве.
Возможно ли?

- 16** Р.Дьякиева. Пётр Надбитов и его Америка

- 17** Международная федерация балетных конкурсов

ФЕСТИВАЛИ

- 18** А.Ельцова.
VIII Международный
фестиваль балета



- 20 В.Модестов.** Сюрпризы воронежской балетной осени
- 22** Куда идем? Штрихи к портрету фестиваля Dance Inversion
- 22 А.Фирер.** Сквозь призму танцинверсий

- 25 В.Майнице.**
Не та программа жизни

- 26 З.Полякова.**
По одноименной драме Генрика Ибсена

- 27 Е.Морозова.** Они такие разные

- 29 GRAND DANCE ACADEMY**

ИЗ ЗАРУБЕЖНОЙ ПОЧТЫ

- 30 В.Игнатов.**
Бал смерти во имя любви:
«Зимний путь» Анжелена Прельжокажа

ТВОРЦЫ И ВРЕМЯ

- 34 В.Котыхов.** Портреты танца

КАФЕДРА

- 36 А.Игнатьева.**
Три Авроры Мариинской сцены

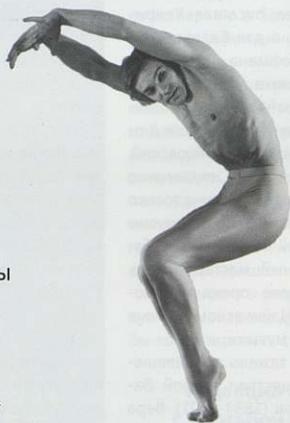
КОНКУРСЫ

- 40 И вновь платформа «Гжели»**
(подготовлен редакцией журнала)

- 42** Конкурс в Ярославле.
Круглый стол «Другой театр» (подготовила О.Панферова)

POST SCRIPTUM

- 48 В. Уральская.**



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
М.В.БАРАНОВА
Д.А.НАБАТОВ (заместитель
главного редактора)
О.Ю. ПАНФЕРОВА
Н.Н.ЧИСТОВА

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Регистрационное свидетельство
ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2020

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

Учредители

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

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

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

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

На первой странице обложки:



В.Васильев,
В.Гордеев,
М.Лавровский,
А.Овчаренко,
С.Филин,
Н.Цискаридзе
в балете
«Щелкунчик».

С Новым годом!

«Щелкунчик» — детский праздник и не совсем детские проблемы



«Щелкунчик» (хореография В.Вайнонена, Академия Русского балета имени А.Я.Варламова)
Фото Михаила ЛОТВИНОВА

В 1890 году Чайковский получил заказ от Дирекции Императорских театров на одноактную оперу и двухактный балет для постановки в один вечер. Для оперы композитор избрал сюжет полюбившейся ему драмы датского писателя Хенриха Херца «Дочь короля Рене» («Иоланта»), а для балета – известную сказку Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776-1822) «Щелкунчик и Мышиный король» из сборника «Серapiоновы братья» (1819-1821). Сказка была использована не в подлиннике, а во французском пересказе, сделанном Александром Дюма-отцом под названием «История Щелкунчика». Чайковский, по свидетельству его брата Модеста, сам сначала «...письменно изложил сюжет «Щелкунчика» со слов Всеволодского» и только затем приступил к совместной работе с хореографом Мариусом Петипа (1818-1910), сделавшим подробный план-заказ и балетмейстерскую экспозицию. Прославленный мастер балета, к тому времени служивший в России уже более сорока лет и поставивший множество спектаклей, давал Чайковскому самые подробные советы относительно характера музыки.

По сценарию и подробным указаниям тяжело заболевшего Петипа постановку «Щелкунчика» осуществил второй балетмейстер Мариинского театра Лев Иванов (1834-1901). Вера Красовская писала: «Танцевальное мышление Иванова не опиралось на музыку Чайковского, а жило по ее законам. <...> Иванов в отдельных элементах своей постановки как бы полностью растворялся в музыке, из ее сокровенных глубин черпал всю спокойную, чистую, даже скромную пластику танца». «Нет в музыке «Щелкунчика» ни одного ритма, ни одного такта, который не перелился бы в танец», – отмечал Аким Волынский. Именно в музыке находил балетмейстер источник хореографических решений. Особенно ярко проявилось это в новаторском, симфонизированном танце снежных хлопьев.

Следующим по времени балетмейстером, рискнувшим самостоятельно интерпретировать «Щелкунчика», стал Александр

Горский. Хореограф разбил свой балет на три акта, перенес в зримую сцену финальный дуэт. Танцевали его Клара и Щелкунчик. Последний акт представлял откровенный дивертимент. В этом спектакле, как и во всех последующих отечественных постановках, не нашлось места фее Драже и ее верному кавалеру с нелепым именем Коклюш. Московская новинка, показанная в не слишком подходящем для балета 1919 году, прожила недолго.

Еще более решительным был Фёдор Лопухов, в 1920-х годах возглавлявший петербургский балет. В 1929 году он поставил «Щелкунчика» в 3 актах и 22 эпизодах – как «плод детского воображения». В пяти эпизодах показывались рождественские праздники, в четырех рассказывалась (по Гофману) история превращения юноши в Щелкунчика, а в остальных торжествовала неумная фантазия Машинных снов. Заметим, что отныне в России героиню балета будут звать не Кларой, а Машей (у Гофмана – Мари). Там, где не хватало музыки, действие обходилось без нее, порой артисты обращались к зрителям с речами. Декорации являли собой восемь больших щитов на колесиках, выкрашенных в разные цвета. Авангардного «Щелкунчика» ругали, по признанию хореографа, «не только враги – им сам Бог велел, а и единомышленники». Спектакль, безусловно, инспирированный режиссерскими решениями Всеволода Мейерхольда пьес русской классики, прошел всего девять раз.

Естественно, что театр, где родился «Щелкунчик», хотел иметь этот балет в своем постоянном репертуаре. Новую постановку в 1934 году поручили балетмейстеру Василию Вайнонену. В своем спектакле он опирался на традиции балета времен Петипа и Иванова, умело чередуя большие классические ансамбли (вальс снежинок, розовый вальс, адажио Маши с четырьмя кавалерами) с характерными танцами и пантомимой. В целом новый спектакль придерживался старого сюжета, хотя корректив было предостаточно. Новый спектакль оказался удачным,

более 70 лет он исполняется на родной сцене, превысив число 300 представлений. Однако не без изменений. В 1947 году крыс заменили на менее страшных мышей, исчез и карлик в начале последнего акта. В 1954 году появилась великолепная сценография Симона Вирсаладзе. Образ первой картины стал более волшебным, елка, то серебристо-розовая, то черная, соответствовала душевному состоянию героини, а праздник финального акта предстал более гармоничным, без излишней красоты. В целом «Щелкунчик» Вайнонена – Вирсаладзе стал классическим балетом XX века. В 1958 году театр подарил этот спектакль Ленинградскому хореографическому училищу, и с тех пор каждое новое поколение уже Академии Русского балета танцует его на сцене Мариинского театра на радость своим папам и мамам, а также многочисленным зрителям.

Когда в 1966 году Юрий Григорович в Большом театре показал свой «Щелкунчик»: многим показалось, что найдено идеальное решение партитуры Чайковского. Придерживаясь, в основном, сценария Петипа, хореографу удалось создать спектакль со сквозным действием. Его герои, окруженные друзьями-куклами, после нешутливой битвы пускаются в сказочное путешествие вверх по гигантской елке. Снежинки скрывают их от мышиной погони, друзья развлекают их «кукольными» пародиями на характерные танцы в старинных балетах. Близко к вершине в елочном храме происходит волшебное венчание

«Щелкунчик» (хореография Ю.Григоровича, Большой театр России).

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Маши и Щелкунчика. Драматургическая стройность этой версии, философское обобщение содержания придало спектаклю большую глубину. В этом смысле «Щелкунчик» как бы повзрослел и стал интересен не только детям, но и взрослым.

За рубежом спектакль Льва Иванова впервые был реконструирован Николаем Сергеевым в Лондоне в 1934 году. Другой бывший питомец Мариинского театра Джордж Баланчин неоднократно участвовал в оригинальном петербургском спектакле – от детских ролей до танца буфонов. В своем «Щелкунчике» (Нью-Йорк Сити балле, 1954) он, сохранив сценарий Петипа с феей Драже и Конфитюренбургом, сочинил новые танцы и мизансцены. Однако уже постановки Рудольфа Нуреева (Лондонский Королевский балет, 1968) и Михаила Барышникова (Американский театр балета, 1976) испытали влияние спектаклей Вайнонена и Григоровича.

С тех пор многочисленные рождественские представления «Щелкунчика» принципиально отличаются либо танцевально полноценной партией Клары и попыткой хоть некоторой гофманианы, либо сознательным акцентом на праздник в городе слостей во главе с феей Драже.

Существуют и более нетрадиционные решения старинного балета, однако, пожалуй, самое неожиданное было реализовано в 2001 году в Мариинском театре. Инициатором и постановщиком стал не хореограф, а художник – Михаил Шемякин. В новом «Щелкунчике» ему принадлежат не только декорации и костюмы, но и активная переделка либретто, и даже мизансцены. На долю хореографа Кирилла Симонова осталось лишь сочинение отдельных танцев. Многие российские театры имеют собственные версии этого шедевра, некоторые из которых были весьма интересны.

Зарубежные авторы тоже неоднократно принимались за этот балет. В Милане в настоящее время дают новую версию Баланчина, которую осуществила Сандра Дженнингс (США). В 1984 году Питер Райт поставил его в Королевской Опере Лондона. В 2004 году хореограф из Исландии Хельги Томассен создал свою версию в балете Сан-Франциско. Мэтью Боурн также постановку собственной версии в 2003 году, значительно изменив его содержание. И это далеко не все известные примеры.

С тех пор этот спектакль идет под каждый Новый год в российских театрах. И интерес к нему не ослабевает. Однако не стоит забывать, что создан он был в конце XIX века и рассчитан на тех детей с их психологическими характеристиками. Изменились ли эти характеристики за прошедшее столетие, и что нужно современным детям – вопрос, безусловно, заслуживающий внимания. Однако, ломая все законы общечеловеческого прогресса, «Щелкунчик» продолжает лидировать на новогодних театральном афишах.

Так в чем же секрет неуявляющей жизнеспособности «Щелкунчика», и каким должен быть детский спектакль сегодня, чтобы конкурировать с ним?

Редакция журнала «Балет» обращается с просьбой ко всем, имеющим отношение к балету, содействовать в проводимом журналом исследовании на тему «Каким должен быть детский репертуар балетных трупп в XXI веке». Мы приглашаем к обсуждению специалистов разных областей – психологов, театроведов, балетоведов, деятелей театров, а также продюсеров.

Материал подготовлен редакцией журнала

Любовь сильнее смерти

Москвичи уже привыкли, что Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко периодически удивляет зрителей разными балетными изысками, поэтому новую редакцию «Жизели» Лорана Илера, экс-преьера Гранд Опера, а с недавних пор художественного руководителя балета театра, ждали с особым интересом.



Сразу скажу, что к радости одних и разочарованию других постановщик не изменил ни концепцию, ни структуру балета-легенды. Перемены, отличающие версию (2019) Лорана Илера от постановки (1991) Татьяны Легат, зрители вряд ли даже заметят, а для любителей и знатоков балета они станут на какое-то время предметом взволнованных споров на тему: «что было – что стало», «лучше или хуже»...

Наиболее существенным изменениям в первом акте подверглись эпизоды с пантомимой. Французские и английские артисты мастерски владеют искусством пантомимы, которая присутствует во всех классических балетах. У них это не примитивная жестикуляция, а поэтический язык жестов-символов. Вспомним Сергея Полунина в «Жизели» и «Лебедином озере» на сцене Музтеатра.

У нас многие годы боролись (и весьма успешно!) с драмбалетом и присущей ему пантомимой, в то время как на Западе развивались и процветали все виды и формы хореографического искусства, включая и позаимствованный у нас драмбалет (Аштон, МакМиллан, Кранко и др.). Теперь мы с помощью западных коллег постигаем то, что упорно изгоняли из балетных театров. Одним словом, «нести пророка в отечестве своем».

Дмитрий Соболевский и Ксения Шевцова постигли сию науку.

Мужественная стремительность танца Альберта-Соболевского хорошо сочетается с по-детски озорным танцем Жизели в исполнении вагановки Ксении Шевцовой. Ее героиня – сама любовь. В Петербургской балетной школе умеют учить и воспитывать будущих Жизелей.

Если танец юной пейзажки – это полет от беззаботной юности к взрослой жизни, то танец Альберта – чувственный, импульсивный танец опытного обольстителя. Помните пушкинского Евгения?

*Как он умел казаться новым,
Шутя невинность изумлять...
Молить и требовать признанья,
Подслушать сердца первый звук,
Преследовать любовь, и вдруг
Добиться тайного свиданья...*

Благодаря актерскому дару танцовщиков, наделивших своих героев тонкой образной нюансировкой и богатством эмоциональных красок, мимические сцены первого акта выглядят составной частью хореографической канвы всего балета.

Особенно это видно в сцене сумасшествия Жизели, которая, к слову сказать, взята Адамом из его балета «Морской разбойник» (L'Écumeur de mer, 1840; не путать с «Корсаром»/Le Corsaire, 1856), написанного годом раньше в Санкт-Петербурге специально для русской публики – под впечатлением от чтения поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан».

Хореографической кульминацией «радостной части» первого акта и контрастом к его заключительной трагической сцене мог бы стать «Классический дуэт», который ввел в балет Мариус Петипа, если бы вместо никакого с точки зрения внешней формы, техники исполнения и эмоционального наполнения роли Закари Роджерса танцевал яркий виртуозный артист. Его партнерша Елена Соломянко была замечательно хороша в вариациях, но увядала в дуэте, который явно не сложился. Не мог сложиться.

Балет «Жизель» строится, как известно, на собственном романтизме драматическом контрасте, в данном случае контрасте жанрового первого акта и фантастического второго, где властвуют танцы вилис.

На кладбище, куда Илер вернул убранных когда-то за надобностью игроков в кости, Альберт появляется уже не ветреной юношей, а мужчиной, глубоко пережившим трагедию потери любимой. Думаю, эта сцена запомнилась бы зрителям и без игроков, они то появляются, то исчезают в разных редакциях «Жизели», коих ныне десятки, если не сотни. А вот трюк с вуалями, сдуваемыми с вилис во время их появления из щаци леса, и моление призрачных дев, обращенное к своей владычице – Мирте (Ольга Сизых), запомнятся наверняка.

Призрак Жизели «восстает» прямо из могилы. Затем следует серия сложнейших пируэтов и па, которые требуют от исполнительницы вдохновения и высочайшей техники. Шевцова проводит эту сцену с присущим ей изяществом и вниманием к деталям.

Второй акт представляют картины «суда». В их основе симфония группового вальса вилис с единственным кавалером –



сначала «вакханалия» с лесничим Гансом (Сергей Мануйлов), а потом «кружение» с Альбертом.

Появление Альберта Жизель встречает отстраненно, но оказывают воспоминания, и... танец Жизели-вилисы с Альбертом упоителен и самозабвенен. Необычность ему придает контраст воспоминаний о былом с ирреальностью происходящего. Благодаря мастерству партнера, который переносит балерину, словно перышко, создается иллюзия полета Жизели. Этот танец мог бы длиться бесконечно, но безжалостные вилисы жаждут мести, они стремятся «затанцевать» Альберта, ускоряя его движение.

Однако Жизель бросается на защиту возлюбленного, помогая ему продержаться до восхода солнца, когда вилисы – призраки ночи исчезают. В танце Жизели такая сила выстраданной любви, а в танце Альберта такое искреннее раскаяние, что вилисы отступают. Любовь Жизели спасает Альберта от смерти...

Француз Лоран Илер успешно справился с поставленной задачей: освежил затанцованные эпизоды и придал действию новый, французский, импульс, не забыв о русской судьбе легендарной «Жизели». За что ему отдельное спасибо.

Сценическая жизнь «Жизели» типична для большинства балетов Адана, а он написал их около двадцати. Сначала их восторженно встречала публика, они подолгу не сходили с европейских сцен, а потом вдруг исчезли на десятилетия.

О всеми забытой «Жизели» Европа вспомнила лишь в начале прошлого века, и то после того как Сергей Дягилев показал этот балет с Тамарой Карсавиной в заглавной роли во время «Русских сезонов» в Париже.

«Успех выдался «Жизели» с Карсавиной решительный, – писал художник Александр Бенуа, в чьих декорациях и костюмах шел тот памятный спектакль, и именно с этого триумфа это очаровательное произведение французской романтики, совершенно было позабытое на родине, делается чем-то почти модным, и его включают в репертуар всевозможных предприятий, и самые знаменитые балерины считают за честь в нем выступать».

Интересен и другой факт. Во Франции «Жизель» сошла со сцены в 1863 году, а возобновлена была на сцене Гранд Опера только в 1924 с русской балериной Ольгой Спесивцевой, причем шел балет в петербургской редакции Мариуса Петипа. Английский балетный критик Арнольд Хаскелл справедливо заметил, что «увидеть балерину в роли Жизели – значит, узнать все ее возможности».

Выступление Ксении Шевцовой в роли Жизели рассказало нам не только о ее возможностях, но и о том, что они далеко не исчерпаны.

Валерий МОДЕСТОВ
Сцены из балета «Жизель».
Фото Карины ЖИТКОВОЙ



Музыка и танец грёз



Мориhiro Ивата.

Иногда танец может выразить ясно то, что бессильно сказать слово. Но для понимания, для уловления сокровенного смысла танца, жеста, позы, для этого нужно какое-то особое душевное свойство.

Михаил Фокин

Заступив на должность заместителя директора Нижегородского театра оперы и балета имени А.С. Пушкина по художественному руководству балетной труппой, Мориhiro Ивата долго раскачиваться не стал. В ознаменование открытия 85-го театрального сезона, уже в конце сентября он представил публике художественный проект «Шопениана. Японские этюды». «Проекты», «продукты» – нынче в искусстве слова модные, хоть и малопривлекательные. Впрочем, в данном случае другого выражения и не подберешь: увы, показ музыкально-хореографической фантазии по многим причинам был единственным, в репертуар она вошла, хотя и выстрелила громко. За символами дело не стало. Во-первых, театр отметил грядущий Год Российско-японских межрегиональных и побратимских обменов (2020-2021), и постановка Иваты с участием японской пианистки Канон Мацуды, кстати, обучавшейся в Московской музыкальной школе имени Гнесиных, была как нельзя более актуальной. Уже не говоря об иных исторических параллелях вроде истории уроженца Нижнего Новгорода Рафаэля фон Кёбера, пропагандирующе-



Мориhiro Ивата. «Революционный этюд».

«Шопениана. Японские этюды».



го европейскую музыку в Японии и окончившего свою жизнь в 1923 году Июкогаме – родном городе Мориhiro. Об этих любопытных фактах в своем блистательном вступительном слове поведал недавно назначенный директором – художественным руководителем театра Александр Топлов.

Стоит ли удивляться тому, что на премьеру в театр, носящий имя великого русского поэта, прибыли чрезвычайный и полномочный посол Японии в России Тоёхиса Кодзуки, губернатор Нижегородской области Глеб Никитин, видные региональные чиновники, о визитах которых в храм муз здесь давно и напрочь забыли.

В Александре Топлове, выступившем автором идеи этого вечера, а также в Дмитрие Белянушкине, еще одном новом худо-

женственным руководителе (оперной труппой театра), Ивата нашел заинтересованных соратников. И началась интенсивная работа. Пока в балетных залах шел постановочный процесс, а Белянушкин продумывал общую режиссуру и световую партитуру Вечера, Александр Владимирович раскалял директорский телефон звонками в Москву, Лондон и Японию, чтобы скоординировать все составляющие творческого замысла. Не только добиться приезда пианистов Мацуды и Дмитрия Калашникова, но и доставки трехметрового концертного рояля прославленной японской фирмы Yamaha.

В фойе развернули выставку детских рисунков на японские темы. А входя в зрительный зал, публика увидела сцену, обычно до поры скрытую занавесом. Теперь подмотки зияли таинственной чернотой пространства, в котором загадочно клубились облака театрального дыма. Сквозь них взгляд угадывал силуэт роскошного рояля на возвышении. В «волшебное царство поэзии» ввела Канон Мацуда, исполнившая Скерцо h-moll op.20 Шопена, названного Гейне «любимцем тех избранных, которые ищут в музыке высочайших умственных наслаждений». Второе Скерцо b-moll op. 31 в интерпретации Калашникова завершило действие. Так, японская пианистка и русский музыкант будут сменять друг друга, сопровождая танцевальным эволюциям Елизаветы Мартыновой, Татьяны Казановой, Александры Зреловой, Анны Мартиросян, Ангелины Наумовой, Юлии Федотовой, Василия Козлова, Андрея Орлова, Артёма Зрелова, Максима Малова, Никиты Аржанни-

кова, Александра Лысова, Михаила Болотова, Андрея Гурцкая и других артистов.

Визуальное оформление вечера было скромным и строгим. Чуть подсвечивался экран арьеря, на котором средствами видеопроекции возникали каллиграфические японские иероглифы. Их смысл остался для большинства не ясным, так что иероглифы несли скорее декоративную функцию. А вот красный диск солнца явственно адресовал к государственному флагу Японии. К солнцу тянулась рука графически нарисованной танцовщицы, полускрытой цветками сакуры. И светило словно делилось кумачом с платьицем девушки. Порой происходящее на сцене уводило в филармоническую эстетику, упускающую требования театральности. И тогда лишь перемены света брали на себя роль визуальной «раскраски».

В концепцию вечера заложили задачу первого опыта хореографической интерпретации целого опуса шопеновских этюдов – самого «нетанцевального» музыкального материала. Причем обратились не к оркестровому звучанию, а к подлинному «голосу» композитора. Название музыкального жанра «etude» в переводе с французского означает «изучение». Прямое назначение этюдов – разработка исполнительской техники. У Шопена же эти краткие пьесы обрели виртуозное концертное качество. Понятно, для того чтобы музыка и хореография гармонично слились, танцовщикам также необходим высокий уровень профессионального мастерства.

Стремление показать балетный класс, упомянув о нелегком труде танцовщиков, цель жизни которых непрестанное совершенствование, не ново. Известны класс-концерт Асафа Мессерера, произведения на тему балетных будней Джерома Роббинса и Харальда Ландера... Теперь ряд постановщиков, вдохновленных трудом служителей Терпсихоры, продолжил Мориширо Ивата, порой рефлексирующий предшественниками. Балетмейстер умело разнообразит танцевальную структуру, поручая пластические высказывания то солистке (Татьяна Казанова), то солисту (Артём Зрелов), то дуэту (Елизавета Мартынова и Андрей Орлов). Вот сцена заполнена стайкой девушек. Улыбчиво-беспечно порхая в пачках-шопенках, выплетая изысканные узоры перемещений или фиксируясь в статичных позах-фигурах, они вызывают в памяти образ фокинских сальфид. А вот дева воздуха, опустившись наконец на землю, пальчиком, прижатом к губам, процитирует героиню «Па де катра» Антона Долина. В могучих прыжках вылетит на сцену четверка мужчин (Никита Аржанников, Максим Малов, Дмитрий Пельмегов, Максим Просянников). Они покорают пространство эффектными, создающими эмоциональное напряжение *jete entrelace*, мощно



Татьяна Казанова и Василий Козлов.

отчеканят *cabrioles*, *saute de basque* и *pas de chat*, закружатся в *grand piroquette*. Как ни странно, но их эластичные приземления были даже бесшумнее женских.

Вместе с Белянушкиным Ивата озарил свою «японскую шопениану» добрым юмором. В классическую лексику спектакля русско-японский балетмейстер Ивата сумел деликатно вкрасить элементы национальных танцев Страны восходящего солнца. Очередную зрительскую улыбку вызвала мизансцена, где юноши, только что поддерживающие балетные станки для традиционных упражнений артисток, весело уносят за кулисы реквизит вместе с увеселившимися на станки-жердочки пташками-танцовщицами. Тактичная режиссерская рука рассадилась на планшете сцены танцовщиков, внимающих звукам рояля в заключительной части вечера.

Сам Мориширо Ивата исполнил Этюд *c-moll* № 12 («Революционный»). Это был сюрприз, не оговоренный прекрасно изданной программкой. За годы Ивата заматерел и несколько округлился, но «летучий японец» не потерял ни легкости и амплитуды прыжка, ни ослепительной координации, ни взрывного темперамента. Его мятежный герой грудью разрывал воздух, призывая к свободе и воспламеняя сердца.

Общая романтическая тональность вечера была тепло встречена публикой.

Александр МАКСОВ
Фото Ирины ГЛАДУНКО

Канон Мацуда и мужской балет театра.



Звездный балет Андрея Петрова

Свой 85-й сезон Нижегородский театр оперы и балета имени А.С. Пушкина открыл мировой премьерой балета композитора Владимира Качесова и хореографа Андрея Петрова «Безымянная звезда», созданного по мотивам одноименной пьесы румынского драматурга Михаила Себастьяна.

Эта похожая на рождественскую сказку история многим знакома по одноименному телефильму Михаила Козакова, в котором ее блестяще разыграли Игорь Костолевский (скромный учитель астрономии Марин Мирою), Анастасия Вертинская (красавица Мона) и сам Козаков в роли Грига – утомленного прожигателя жизни, богатого покровителя Моны.

Поначалу кое-кто из зрителей наверняка сравнивает воспоминания об этом фильме с тем, что происходит на сцене. Но очень скоро сотворенный Андреем Петровым чувственный мир захватывает и уже не отпускает до конца спектакля. И становится ясно, что только истинный художник, обладающий даром проникновения в сердца и души людей, может создавать произведения, рассказывающие нам о нас. Таким произведением стал балет «Безымянная звезда», предлагающий зрителям решить: всё случившееся – это недоразумение или счастливый случай? Судьба или мимолетное приключение?

Музыка Владимира Качесова, кстати, выпускника Нижегородской консерватории, не просто ритмический аккомпанемент танцам, она отличается одухотворенностью и поэтичностью, создает настроение, характеризует персонажей и, что особенно важно, намечает сквозное музыкальное действие, завораживая зал энергетикой движения к своей «безымянной звезде». В ритм нарастающего драматизма изящно влетены лирические мотивы и мелодии вальсов.

Всё это дало возможность Андрею Петрову создать удивительно светлый балет о Любви, которая способна (пусть на мгновение!) изменить судьбу человека. Не был забыт хореографом и пушкинский завет о «занятельности», которая является «первым законом театрального искусства».

Спектакль открывает блестяще поставленная картина «Казино». Там танцовщицы под драйвовую музыку фокстрота, чарльстона, канкана завлекают и развлекают гостей. Там играют по-крупному в рулетку. Там «люди разных каст и стран пляшут



Татьяна Казанова – Мона и Андрей Орлов – Марин Мирою.

в кругу бесконечном» – «сатана там правит бал».

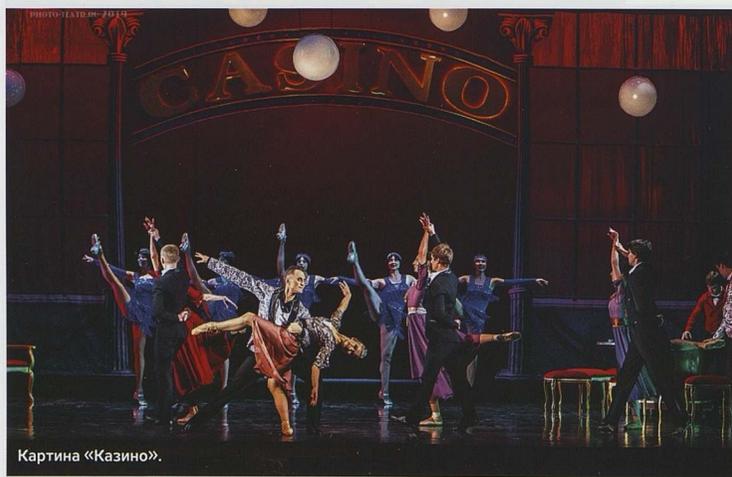
Петров создает не просто типаж царства денег, игры и разврата, он наделяет их индивидуальной пластикой, используя в монологах и в ансамблевых сценах элементы современной хореографии: модерна, гимнастики, акробатики... Делает он это, как и положено Мастеру, с чувством меры и вкуса, а не для того, чтобы эпатировать публику. Запомнились исполнители Артём Зрелов, Дмитрий Пельмегов, Никита Аржанников, Максим Проянников.

Центральным событием первой картины стал выразительный по накалу страстей и изобретательный по пластике дуэт-ссора проигравшегося Грига (Александр Лысов) и его подруги Моны. Обиженная содержанка в слезах убегает из казино.

Поскольку драматический конфликт развивается на фоне двух миров: шикарной жизни в Бухаресте и унылой – в провинциальном захолустье, то дальнейшее действие происходит, в основном, на соединяющем эти миры железнодорожном вокзале, где собираются жители городка, надеясь разглядеть в окнах проноссающегося мимо экспресса недоступную, но такую манящую столичную жизнь.

И вот в это Богом забытое место волею случая попадает красавица Мона – ее ссаживают с вечернего поезда как безбилетницу. Неизвестно, чем закончилось бы это дорожное приключение, если бы случайно оказавшийся на вокзале учитель астрономии Марин Мирою не предложил ей ночлег в своем скромном холостяцком жилище – лучшей темы для местных сплетниц не придумаешь.

Между молодыми людьми возникла симпатия, которая быстро переросла в нечто более серьезное. Мирою даже посвятил гостью



Картина «Казино».

в свою тайну: он открыл звезду, которой нет пока ни в одном каталоге звездного неба, и намерен дать ей имя Мона.

Сердца влюбленных на любой географической широте, на любой долготе во все времена несли и несут в себе солнечный свет счастья. Андрею Петрову – истинному поэту танца – удалось воссоздать этот свет специфическим языком пластики, а Татьяна Казанова (Мона) и Андрей Орлов (Марин Мирою) воплотили его замысел в жизнь, передав красоту и силу чистой, возвышенной и бескомпромиссной любви своих героев, а потом и драму их неизбежного расставания.

Красноречивые монологи и вдохновенные дуэты героев, блестяще поставленные Петровым, стали бесспорным украшением спектакля. Думаю, многие балетные артисты захотят включить их в свои конкурсные и концертные программы.

Мона решает забыть о Григе, столице, прежней жизни и остаться с Марином, но, к сожалению, это только мечты. Прав приехавший за ней Григ, который своими циничными аргументами («Ты же роскошное животное! Ты сделана из капельки духов, величайшей лени и щепотки воображения. И ты решила, что сможешь противостоять всему этому?») убедил избалованную Мону, что ей не место в провинции в роли жены нищего учителя.

Действие спектакля развивается динамично по нарастающей, словно болеро, и заканчивается страстным адажио героев, за которым следует их расставание. Мона вместе с Григом покидает городок, а Марин остается наедине с истиной, которую он постиг в своих астрономических наблюдениях: «Ни одна звезда не отклоняется от своего пути».

Сцена из балета.



Андрей Петров – человек удивительно музыкальный, о таких говорят: музыка у него в крови. Он тонко чувствует структуру, ритм и стиль музыкального произведения, поэтому в его постановках нет «пустых фраз», бессмысленных поз и движений.

Каждая сцена, каждый эпизод наполнены содержанием и направлены на раскрытие основной темы и характеров балетного спектакля, в котором, как в живом организме, всё тесно переплетено и увязано, при том, что каждая роль – актерская индивидуальность. И нелепая блюстительница нравов Мадемуазель Куку (Ольга Цивилева), и по уши влюбленная в своего учителя

девица Земфиреску (Марина Мастыка), и колоритная Продавщица в магазине женской одежды (Артём Зрелов) – это сценические характеры, узнаваемые типы, наделенные индивидуальными пластическими, образными и комическими красками.

Велика роль кордебалета в этом спектакле. Он не только исполняет реальные массовые сцены (танцовщицы в казино, марши учениц строем под руководством Мадемуазель Куку, горо-

Сцена из балета «Безымянная звезда».



жане, встречающие на вокзале экспресс, танец звезд ночного неба, праздник в городке), но является своеобразным резонатором настроений героев. Кордебалет в «Безымянной звезде» – полноправный художественный образ, действенный и эмоциональный.

Визуально зримым спектакль помогла сделать и сценография художника Григория Белова. В ее основе образ вокзала – символа неожиданных встреч и столь же неожиданных расставаний, символа радости и печали, движения и приключений в пути.

«Всё происходит на нашем общем вокзале, где внутри каждого из нас пронесится свой экспресс, – убежден Григорий Белов. – Иногда благодаря счастливому случаю он останавливается, и начинается новая история».

Декорации Белова функциональны и легко трансформируются. Их подчеркнутая простота контрастирует с многоцветьем костюмов исполнителей, выполненных Ольгой Полянской, и точно выверенной световой партитурой спектакля. Полянская – художник удивительный, она обладает даром находить образные формы и краски для одежды персонажей любой эпохи, будь то современные, исторические или сказочные герои.

Удачно найденное художником и балетмейстером сценографическое решение органично соединяет музыку, хореографию и изобразительный ряд в единое сценическое представление, имя которому – балет.

Антуан де Сент-Экзюпери с присущей ему прозорливостью поэта в «Маленьком принце» написал: «Совершенство достигается не тогда, когда уже нечего прибавить, но когда уже ничего нельзя отнять». Это в полной мере относится и к звездному балету хореографа Андрея Петрова.

Валерий МОДЕСТОВ
Фото с сайта театра
предоставлены автором.

Нарисовать мысль в пространстве.

ВОЗМОЖНО ЛИ?

Оказалось, возможно, и даже весьма успешно. С такой непростой и амбициозной задачей справилась художественно-постановочная группа под руководством Юрия Смекалова, менеджерской организации Рината Дулмаганова и при поддержке партнера проекта Газпромбанка.

Представлять артиста балета Юрия Смекалова уже нет никакого смысла. Он давно и прочно вошел на театральные подмостки, зарекомендовав себя и как талантливый танцовщик, и как неоднократно опробовавший себя постановщик, и как организатор (основатель) MAD company. На исходе прошедшего года он прозвучал проведением нового проекта, названного по представленному спектаклю «1.2.3.4».

Мысль и танец, причем мысль в данном случае глубоко философская: действительно они близки или между ними большая разница. Танец – это искусство, а мысль и выражающая ее, как в данном случае, философия – наука. Но в том-то и заключается весь смысл состояния современного художественного процесса, что эти два понятия сближаются. Если говорить о современной хореографии, то ее очень часто называют философией в танце. И это бесспорно доказал прошедший в конце уходящего года в Санкт-Петербурге проект.

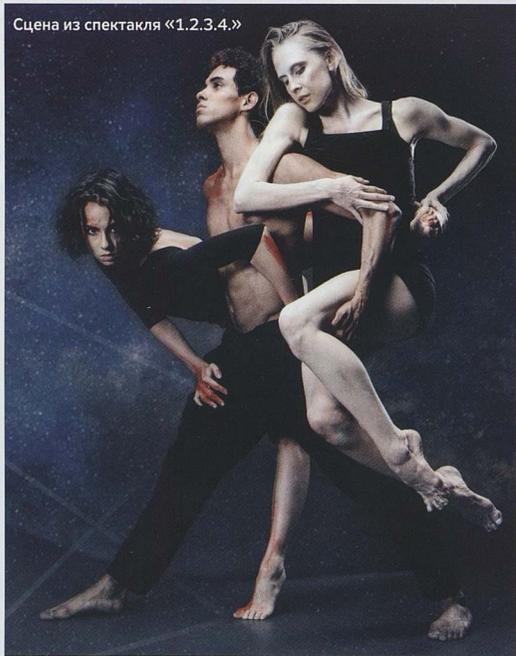
Спектакль под названием «1.2.3.4.» создавали четыре хореографа из разных стран: Ксения Вист (Германия), Хелдер Сеабра (Португалия), Юрий Смекалов (Россия), Яэль Цибульски (Израиль). Столь непростую задачу собрать всех вместе, учитывая,

что и исполнители приглашены из разных театров, осуществили Юрий Смекалов и Ринат Дулмаганов. Бесспорно, организационно это очень сложно, но и с художественной точки зрения это было весьма рискованно. Квартет авторов придерживался единой концепции, предложенной автором идеи Смекаловым, но они различаются между собой не только принадлежностью к разным странам, но и своими стилистическими предпочтениями, школой и, по всей вероятности, мировоззрением. И тем не менее...

Сцена из спектакля.



Сцена из спектакля «1.2.3.4.»



Авторы поставили перед собой глубоко философскую проблему с крайне высокой степенью ее обобщения. Человек и мир, что такое человек и что такое мир, каковы способы их взаимодействия. Всё произведение по числу авторов поделено на четыре части. Выбранная каждым цифра из названия произведения стала отправной точкой для творческого поиска. Эти цифры символизируют концепцию и структуру произведения.

Первая часть посвящена человеку как некому центру мироздания, возможно, именно поэтому она отличается от других тем, что у нее есть выделенный главный герой. Он, правда, не имеет ни имени, ни конкретизированного образа, но он есть и выделяется среди остальных как пластически, так и композиционно и олицетворяет собой путь человека, который ищет и познает себя на протяжении жизни. Практически главный герой воплощает собой внешнюю оболочку человека, так как его танцевальная партия не так разнообразна, не так интенсивна и больше напоминает действие. А вот остальная часть труппы, очевидно, демонстрирует именно этот внутренний путь становления личности. На сцене мы видим лишь явно выделенные две пластические партии главного героя и остальной части труппы. Этот контрапункт и создает то необходимое драматургическое напряжение, которое двигает действие этой части. Танцевальная палитра массы, хотя это весьма относительно – их всего 8 человек, весьма разнообразна по своему лексическому наполнению

и интересно выстроена композиционно. Полифония различных танцевальных мотивов, виртуозно переплетенных между собой, и создает внутреннее напряжение, символизирующее поиск. Авторство этой части принадлежит Ксении Вист, уже известной российским зрителям по участию в фестивале «Context. Диана Вишнёва».

Вторая часть, идущая под цифрой 2, символизирует отношения между людьми, точнее, между мужчиной и женщиной как основой существования и развития этого мира. И опять нет ничего конкретного, но танец, между тем, в отличие от первой части, становится парным. И теперь уже пары выстраивают полифонию пластических мотивов, повествуя о гармонии этих отношений или их разладе, а также о сложном поиске обретения этой гармонии. В этой части заметно продолжение основных принципов, заложенных в первой части. И именно эти две части производят впечатление единого целого, хотя и созданы разными авторами. Здесь так же, как и в первой части, много разнообразной хореографии, весьма выразительной и говорящей и в целом весьма гармоничной. Указанные части выглядят как единый спектакль, несмотря на то что созданы двумя хореографами из разных стран, настолько органичны они друг другу. Авторство второй части принадлежит Яэль Цибульски.

Единую целостность повествования прерывает эпизод, который, по мнению авторов, не входит в единое поле спектакля, он предполагается как «разогрев» зрителя во время антракта. Он создан португальцем Хелдером Сеабра и представляет собой весьма интересный по своему построению и лексическому содержанию дуэт, где исполнители, почти не отрываясь друг от друга, находясь в непосредственном контакте, создают непрерывную кантилену изложения, благодаря движениям, плавно перетекающим одно из другого. Правда, он не очень четко был обозначен как вставной эпизод для антракта и не отделен от третьей части хотя бы короткой паузой и, тем самым, несколько нарушает общую целостность спектакля. Однако был интересен сам по себе, хоть и не выписывался во всё остальное.

Цифра три, по мнению авторов, символ перехода между двумя цифрами, как зал ожидания между хаосом и порядком. Эта цифра символизировала третью часть произведения, созданного, как и предыдущий эпизод, Хелдером Сеабра и которая по своему построению и лексической палитре не была такой гармоничной, как первые две. По всей вероятности, эта дисгармония была оправдана философской идеей спектакля как некоего синтеза и перестройки системы, которая затем приводит к но-



Сцена из спектакля.

Цифра четыре, по мнению авторов, наделена энергией гармонии и порядка: четыре стороны света, четыре времени года, форма квадрата и креста, порядка и канона – создают неотъемлемые ориентиры человека. Хореографическая палитра этой части включает в себя, наверное, все возможные формы художественного воплощения: ансамбли, дуэты, соло. Нельзя сказать, что всё это было гармонично, но это было мощно, разнообразно, напряженно. Магия цифр и их значение в жизни человека рисовались здесь всё той же пластической полифонией. Эта часть, созданная Юрием Смекаловым, подводила итог своеобразной танцевально-математической модели мира и ставила вопрос о роли человека в этой модели.

Бесспорно, необходимо упомянуть и исполнителей проекта: Виктория Литвинова (Большой театр России), Полина Митряшина (независимый танцовщик), Сабина Яппарова (Михайловский театр), Злата Ялинич (Мариинский театр), Владимир Варнава (независимый танцовщик), Юрий Смекалов (Мариинский театр), Алексей Недвига (Мариинский театр), Диего Кальдерон (Самарский академический театр оперы и балета), Александр Челидзе (независимый танцовщик). Почти все вышли из классической балетной школы, тем не менее, они освоили арсенал современной пластики, но главное не только ее. Они освоили саму суть современного танца, его внутреннюю составляющую – энергетическую концентрацию. Их танец отличался не только разнообразием мышечного напряжения, но и внутренней наполненностью практически каждого жеста. Придя из разных театров, они создали сплоченный ансамбль понимающих друг друга людей.

В постановочную группу входили и другие авторы, внесшие свой вклад в данный проект: композитор Бхима Юнусов, художник-постановщик Елисей Шепелёв, художник по костюмам Нина Штеренберг и другие. Все вместе они создали проект, который можно назвать экспериментальным, но по зрелости своего воплощения его лучше назвать концептуальным.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ
Фото Виктории НАЗАРОВОЙ



Александр Челидзе (Главный герой) и Диего Кальдерон.

вой гармонии. Но, возможно, эта часть всё-таки и стилистически несколько отличается от остальных. Во всяком случае, взрыв, который предполагался авторами как некая кульминация спектакля, всё-таки получился. Здесь и композиционное построение, и лексическое содержание развивались интенсивнее, создавая более острое драматургическое напряжение, которое весьма оправдано снижалось в следующей части.

Пётр Надбитов и его Америка



Пётр Надбитов.

«Однажды в Америке» — так называется новый мюзикл Государственного Театра танца Калмыкии «Ойраты» под руководством Петра Надбитова. Премьера постановки, состоявшаяся 27 сентября на универсальной площадке «Ойрат-Арена», произвела незабываемое впечатление на зрителей и поклонников театра. Каждое выступление «Ойраты» становится огромным событием для всех, кому посчастливится его увидеть. И это несмотря на привычное ожидание, что всё будет как всегда у талантливого коллектива: феерично, ярко и зажигательно.

На этот раз вновь поразили, но с ещё большей силой, новые танцы, связанные со странами Латинской Америки. Можно задать вопрос: почему танцы именно этой страны? Здесь объяснений может быть много, но пока остановимся на том, что Америка — огромная страна с интересной историей, разнообразием вкусов, традиций и обычаев, где живут люди многих национальностей, это родина таких музыкальных жанров, как джаз и мюзикл. Здесь же появился на свет один из популярных танцев — чарльстон. В Америке танцы ценят и любят.

Первое, что хочется непременно отметить, коллектив своими постановками полностью оправдывает название «театр танца». Второе — показывая миру в ходе своих гастролей наше искусство, они впитывают традиции других народов и стран, особенно в танце. И вот на этот раз, путешествуя с «Ойраты» по разным странам Америки, мы знакомимся с их историей, памятными местами, природой, традициями и обычаями.

В каждой стране, у всех народов есть своя душа, часть которой заключена в особенном народном танце. Зритель в вечер премьеры был погружен в увлекательное путешествие, рассказывающее о разных народах от танца к танцу. Одни из них рождены в глубине веков и связаны с древними легендами и традициями, другие насчитывают около ста лет, став новым явлением в культуре народа и визитной карточкой страны, но есть и вспыхнувшие совсем недавно, как сверхновая звезда, получая популярность у многих народов мира.

Кроме того, наш маэстро продолжает традиции, заложенные выдающимся Игорем Моисеевым, который уделил свое внимание самобытной культуре народов и поставил замечательную программу «Танцы народов мира», в которую вошел, в том числе, и наш калмыцкий танец. Но были еще у Игоря Александровича не только близкие нам русские, узбекские, молдавские, татарские, но также греческие, испанские, аргентинские и другие танцы многих народов мира. Пётр Тимофеевич, сохраняя преемственность, верен делу своего Учителя.

Новая постановка Надбитова примечательна и тем, что впервые на элитной сцене был показан мюзикл на калмыцком языке. А мы знаем, насколько важна пропаганда родного языка, в том числе средствами музыкального искусства. Талант Петра Надбитова позволяет калмыцкому зрителю видеть и слышать мюзиклы не в первый раз. В 2017 году мы рукоплескали военному мюзиклу «Тальяночка на поляночке», посвященному участникам Великой Отечественной войны и памяти Героя Советского Союза Басана Бадьминовича Городовикова. Военный мюзикл «Тальяночка на поляночке» был тогда награжден Республиканской премией «Улан Зала» в номинации «Премьера года».

Мюзикл «Однажды в Америке» — грандиозная постановка. На сцене танцы разных народов, сменяя друг друга, показали нам их величайшую поэзию, искромётный талант, невероятную энергетику и молодой задор артистов театра. Кстати, здесь нельзя не затронуть важный факт: в театре любимым делом занимается очень



Сцена из мюзикла.

много молодых людей, артистов с профессиональным и непрофессиональным образованием, но талантливых в жанре танца. И они трудоустроены дома, в Калмыкии, благодаря руководителю коллектива Петру Надбитову.

И этот молодой талантливый коллектив заряжает публику оптимизмом, бодростью духа, вселяет чувство гордости за калмыцкое искусство. Каждый зритель находит для себя то близкое, что затрагивает его душу: высокий эпос, колоритные картины быта, реальную действительность и фантастику преданий, юмор и иронию. Тут всё подвластно балетмейстерскому дару маэстро Надбитова, который является ярким пропагандистом народно-сценического танца. Ему в каждой своей постановке удается воплотить уникальную хореографическую эстетику, возведя народный танец в ранг профессионального искусства.

Отдельного восхищения заслуживают костюмы — сложные, многозначительные в деталях. Здесь налицо труд замечательных мастериц театра.

Новая постановка Петра Надбитова представляет и пропагандирует различные танцевальные стили, и на этот раз — американские. Тут на ум приходит невольное сравнение: может, это и есть язык дипломатии. Когда все ругают Америку и ссорятся по малейшему поводу, наш коллектив представляет лучшее, что есть у народов этой страны: его душу, самобытные танцы. Это и вклад в развитие толерантности в межнациональных отношениях, уважение к этническим традициям всех народов, растворение культурных барьеров.

Пётр Надбитов для нашей многонациональной страны стал этнокультурным брендом в российском искусстве, символом высокопрофессионального хореографического воплощения, общественным деятелем мирового уровня. Талант балетмейстера Надбитова отмечен высокими государственными наградами и званиями — заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный деятель искусств Чеченской Республики, лауреат приза журнала «Балет» «Душа танца» в номинации «Рыцарь народного танца», кавалер ордена Дружбы. Он за многолетний труд он заслуженно награжден народом званием Герой Калмыкии.

Раиса ДЯКИЕВА

Фото предоставлено театром.



ИТОГИ VII МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА «МОЛОДОЙ БАЛЕТ МИРА»

МЛАДШАЯ ГРУППА

Девушки

- 1 премия** (золотая медаль)
Денисова Арина (Россия, Москва)
Сергеенкова Ева (Россия, Москва)
Драйсиг Джулианна Корея (Германия)
- 2 премия** (серебряная медаль)
НЕ ПРИСУЖДЕНА
- 3 премия** (бронзовая медаль)
Некрасова Вероника (Россия, Пермь)
Егорова Елизавета (Россия, Москва)

Юноши

- 1 премия** (золотая медаль)
Спильчевский Вячеслав (Россия, Пермь)
Форначиари Габриэле (Италия)
- 2 премия** (серебряная медаль)
НЕ ПРИСУЖДЕНА
- 3 премия** (бронзовая медаль)
НЕ ПРИСУЖДЕНА

СТАРШАЯ ГРУППА

Женщины

- 1 премия** (золотая медаль)
Свинко Елена (Россия, Красноярск)
- 2 премия** (серебряная медаль)
Криса Александра (Россия, Москва)
- 3 премия** (бронзовая медаль)
Алексеева Алиса (Россия, Башкортостан)

Мужчины

- 1 премия** (золотая медаль)
Выборнов Юрий (Россия, Москва)
Ксенофонтов Никита (Россия, Новосибирск)
- 2 премия** (серебряная медаль)
Каггеджи Алессандро (Великобритания)
Марукян Размик (Армения, Ереван)
- 3 премия** (бронзовая медаль)
Садыркулов Фарух (Кыргызстан, Бишкек)
Онодера Шота (Япония)
Пелиццони Марчелло (Италия)

Специальный приз журнала «Балет» вручен балетной школе города Майнца (Германия)

ПОБЕДИТЕЛИ II ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ Номинация «Современный танец в музыкальном театре»

ЛАУРЕАТЫ В МЛАДШЕЙ ВОЗРАСТНОЙ КАТЕГОРИИ СРЕДИ ДЕВУШЕК:

- 1 премия** – Мазуркевич Елизавета (Нижний Тагил), Максимова Диана (Кострома),
- 2 премия** – Лазарева Алеся (Москва), Ахметова Арина (Нефтеюганск),
- 3 премия** – не присуждена. Дипломанты: Полушина Елена (Йошкар-Ола), Алексеева Алина (Челябинск), Алексеева Анна (Челябинск).

ЛАУРЕАТЫ В МЛАДШЕЙ ГРУППЕ СРЕДИ ЮНОШЕЙ:

- 1 премия** – не присуждена,
- 2 премия** – Давыдов Сергей (Йошкар-Ола),
- 3 премия** – не присуждена. Дипломанты: Матвеев Иван (Якутск), Малов Данил (Йошкар-Ола) и Горбунов Николай (Санкт Петербург).

ПОБЕДИТЕЛИ СТАРШЕЙ КАТЕГОРИИ, ЖЕНЩИНЫ:

- 1 премия** – Алдонина Олеся (Красноярск) и Арчая Виктория (Москва),
- 2 премия** – Михайлова Кристина (Йошкар-Ола),
- 3 премия** – Чернова Елизавета (Пермь) и Опарина Анна (Ярославль).
Дипломанты: Котовская Елена (Самара) и Маслинкова Анастасия (Москва).

ПОБЕДИТЕЛИ СТАРШЕЙ ГРУППЫ, МУЖЧИНЫ:

- 1 премия** – Тагиров Ильдар (Йошкар-Ола),
- 2 премия** – Мустафин Роман (Белорецк),
- 3 премия** – Стариков Роман (Йошкар-Ола). Дипломанты: Масленников Максим (Великий Новгород), Козичев Илья (Череповец).

ГРАМОТЫ ЗА УЧАСТИЕ В ФИНАЛЕ ПОЛУЧИЛИ:

Видманкин Валерий (Улан-Удэ) и Сандаков Эрдэм (Улан-Удэ).

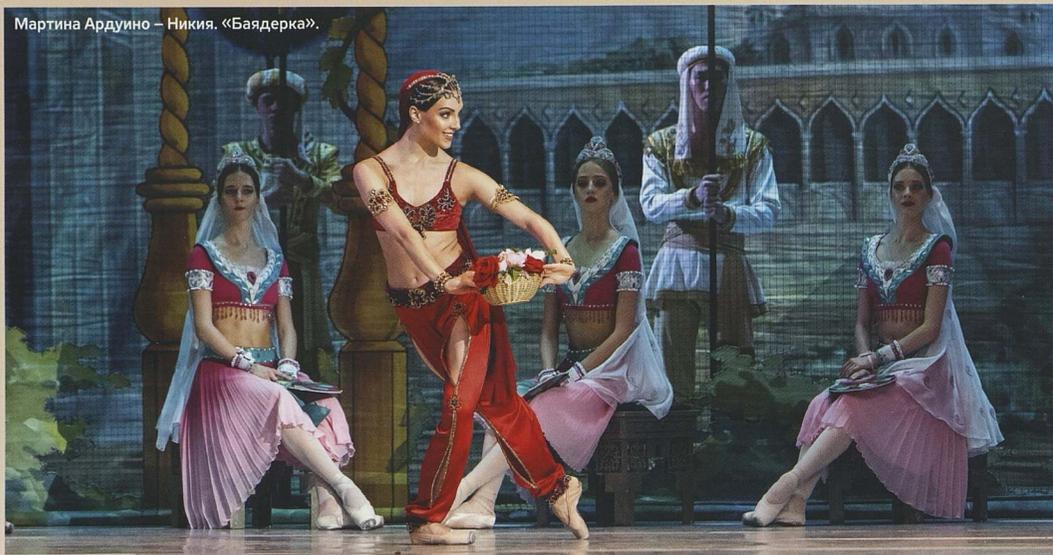
СПЕЦИАЛЬНЫХ ПРЕМИЙ В МЛАДШЕЙ ГРУППЕ УДОСТОЕНЫ:

педагог Ольга Герасимова «За успешную подготовку участников конкурса», хореографы Юлия Репицина (номер «Инифинитив») и Диана Максимова (номер «Кем быть?») «За лучшую хореографию номеров, специально поставленных для конкурса».

В СТАРШЕЙ ГРУППЕ СПЕЦИАЛЬНЫМИ ПРИЗАМИ ОТМЕЧЕНЫ:

педагоги Ольга Полторац и Евгений Шевцов, хореографы Олеся Алдонина (номер «Повесть») и Тасенко Сергей (номер «Артефакт»).

Мартина Ардуино – Никия. «Баядерка».



VIII Международный фестиваль балета

В Кремлёвском дворце прошел очередной VIII Международный фестиваль балета. Фестиваль — одно из самых ожидаемых событий, настоящий праздник танца. Каждый год в Москву приезжают самые яркие звезды мирового балета. В афише всегда присутствуют «Лебединое озеро», «Жизель», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Баядерка» — лучшие образцы русской классики в интерпретации труппы «Кремлёвский балет».

Фестиваль начался с «Баядерки» с темпераментной примой Ла Скала Мартиной Ардуино в партии Никии. А вот Янела Пиньера (Австралийский Квинслендский театр балета), несмотря на кубинские корни, оказалась довольно сдержанной Китри в «Дон Кихоте». Зато какая энергия наполняла каждое вращение, каждый прыжок ее Базилия — Луиса Валле из Национального балета Кубы!

Постоянная гостья фестиваля — ведущая солистка Баварского государственного балета Лаурретта Саммеркалес на этот раз предстала в образе Маши из «Щелкунчика». А прима-балерина Венской оперы Наташа Майр поразила отточенными арабесками Королевы лебедей Одетты. Вместе с Зигфридом — Исааком Эрнандесом из Английского Национального балета — они готовили свои партии в Лондоне под руководством Тамары Рохо специально для московского фестиваля.

Но главным событием стала, несомненно, «Жизель» с участием любимицы московской публики Полины Семионовой (Берлинская государственная опера) и Даниэля Камарго (Национальный балет Нидерландов). Как сказала в интервью сама Полина, просторная кремлёвская



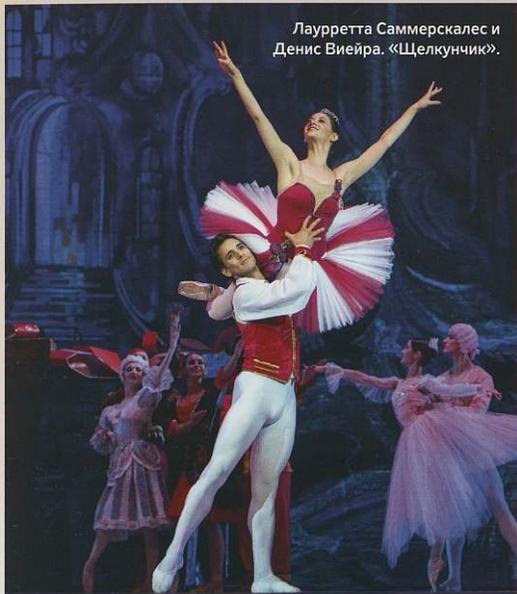
Наташа Майр и Исаак Эрнандес. «Лебединое озеро».

сцена для нее как символ России, на ней можно свободно парить, не ограничивая своих движений, отдавая все силы души на создание образа. Вместе с Даниэлем Камарго они станцевали высокую трагедию любви, покаяния и прощения. Несмотря на всего лишь две совместные репетиции, их дуэт поража

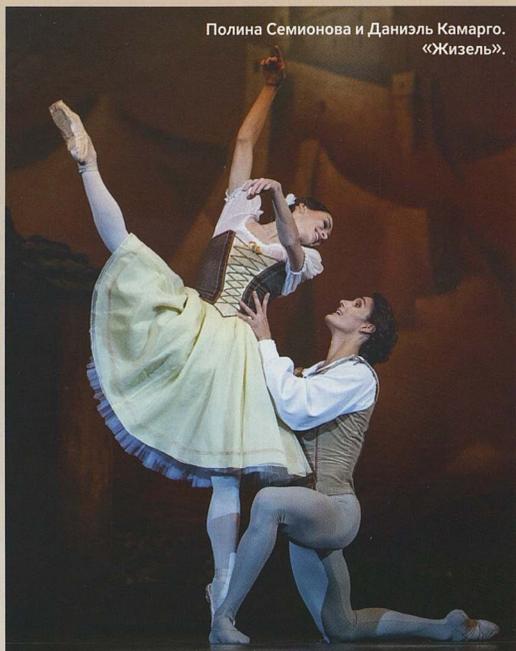
женностью, партнеры буквально «дышали» в унисон, вели непрерывный диалог. Возможно, такое взаимопонимание возникло благодаря общей школе. Полина Семионова – выпускница Московской академии хореографии. Даниэль Камарго родился и постигал основы мастерства в Бразилии, но за особые успехи был послан в Штутгарт, где шлифовал мастерство у знаменитого Петра Пестова. В яркой лепке образа, в сильном одухотворенном танце Даниэля видны традиции московской исполнительской школы. В интервью после спектакля Камарго сказал, что он впервые в Москве и счастлив танцевать на кремлёвской сцене. Она вдохновляет Даниэля, и он мечтает вернуться сюда еще раз. Надеемся, что увидим этот вдохновенный дуэт на следующем фестивале балета в Кремле.

Хотелось бы отметить великолепный кордебалет и солистов

Лауретта Саммеркалес и
Денис Вейера. «Щелкунчик».



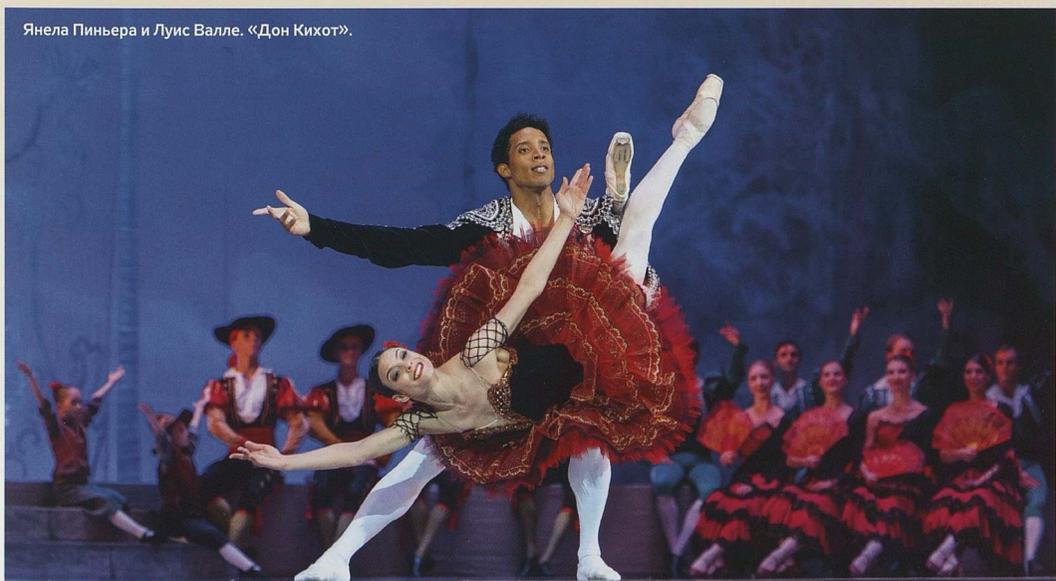
Полина Семионова и Даниэль Камарго.
«Жизель».



труппы «Кремлёвский балет». Подчас они выглядели на сцене интересней, чем иностранные звезды. Сопровождал спектакли оркестр радио «Орфей» под управлением Сергея Кондрашёва. Он – симфонический дирижер, ученик Геннадия Николаевича Рождественского, и балетная музыка под его палочкой звучит как полноценное симфоническое произведение, выходя за рамки сопроводительных функций. Сергей Кондрашёв идет по стопам своего учителя, заново открывая хорошо знакомую музыку старых балетов. Благодаря ему на спектаклях создается особая атмосфера, вдохновляющая и артистов, и зрителей.

Анна ЕЛЬЦОВА
Фото Елены ПУШКИНОЙ

Янела Пиньера и Луис Валле. «Дон Кихот».



СЮРПРИЗЫ ВОРОНЕЖСКОЙ БАЛЕТНОЙ ОСЕНИ

Пятый фестиваль «Воронежские звезды мирового балета», придуманный главным балетмейстером Воронежского театра оперы и балета Александром Литягиным, был посвящен великому реформатору балетной музыки Петру Ильичу Чайковскому.

Сразу скажу, что воронежским, да и всем российским любителям и ценителям хореографического искусства несказанно повезло, что Воронежский балет возглавляет Александр Литягин – молодой, талантливый, неравнодушный, умеющий превращать смелые творческие идеи в яркие масштабные события с привлечением звезд мирового балета.

В прошлом успешный танцовщик, он оказался не менее успешным организатором – умным, креативным, обладающим художественным вкусом и чувством реальности.

В условиях вечного безденежья и разваливающегося исторического здания театра Литягин умудряется держать в первоклассной творческой форме балетную труппу, ставить спектакли, вести большую просветительскую работу (встречи со зрителями, конференции, выставки, балетные вечера типа «Балетные шедевры в оперной классике»), организовывать фестивали, конкурсы, творческие мастерские...

Именно Александр Литягин организовал фестиваль, посвященный 60-летию творческой деятельности великого танцовщика XX века – легендарного премьера Большого театра Владимира Васильева. В знак благодарности юбиляр передал воронежцам три свои балета – «Золушку», «Анюту» и «Макбета», которые сегодня украшают афишу Воронежского театра.

Этой весной Литягин задумал и осуществил новый амбициозный проект – фестиваль современной хореографии «RE:Форма танца». И при всём этом он ежегодно проводит традиционный фестиваль «Воронежские звезды мирового балета», который восторженно принимает публика: аншлаги в зале на 1000 мест, благодарные аплодисменты, море цветов.

Вот уже несколько лет этот замечательный творческий форум объединяет в Воронеже деятелей хореографического искусства России. Он радует зрителей содержательной программой, привносит яркие краски в культурную жизнь города, области и региона.

Основу программы нынешнего фестиваля «Воронежских звезд» составили три балетных шедевра Чайковского: «Спящая красавица» с участием солистки Венгерского Национального балета Дианы Косыревой в роли Принцессы Авроры (балерина родилась в Воронеже); «Щелкунчик» с премьером Большого театра воронежцем Вячеславом Лопатиным в партии Принца; «Лебединое озеро» с солисткой Московского театра «Русский балет» Анастасией Колесниковой в роли Одетты-Одиллии (балерина родилась в Воронеже, здесь окончила хореографическое училище, здесь исполнила первые партии).

Воронежское «Лебединое» идет в постановке Константина Сергеева (1950), которую я видел в Кировском театре в Ленинграде еще в годы своего студенчества и которая сегодня на афише Мариинки. Литягин сохраняет его в приличной форме.

Принц Ивана Негрובה задумчив, полон надежд... Ему бы повелевать, но уже в первом его монологе зримо «звучит» тема душевного смятения – предвестница «лебединой темы», которая приведет его к «озеру». Юношеская стремительность танца Ивана Негрובה хорошо сочеталась с танцем Одетты в исполнении Анастасии Колесниковой, которая более интересна, на мой взгляд, в партии Одиллии. Знаменитые 32 фуаэ, уверенно выполненные балериной, стали завершением магического ри-

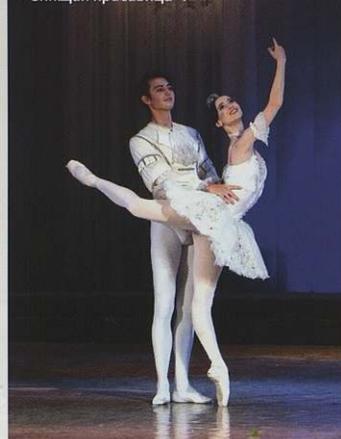
Елизавета Корнеева и Вячеслав Лопатин.
«Щелкунчик».



Нина Змиевец и Денис Климук.
«Красная Жизель».



Олеся Новикова и Эрнест Латыпов.
«Спящая красавица».



туала обольщения Принца, подчинением его власти Ротбарта, который руководил этой дьявольской феерией.

В роли Ротбарта запомнился Максим Данилов, а в роли Шута – Вадим Мануковский, виртуозные танцовщики и драматически одаренные артисты.

Слаженно и одухотворенно танцевал кордебалет, без которого, как известно, нет балета.

Завершал фестиваль «Воронежские звезды мирового балета» праздничный гала-концерт из 12 первоклассных номеров, который благодаря сценарию и талантливой режиссуре Александра Литягина получился содержательным, зрелищным и очень театральным.

Открывал концерт торжественный полонез из «Лебединого озера» в исполнении хозяев фестиваля. Затем солисты Воронежского балета Александра Аверина, Майя Филиппцова, Михаил Ветров и Ацунори Ота вдохновенно исполнили Испанский танец из «Лебединого».

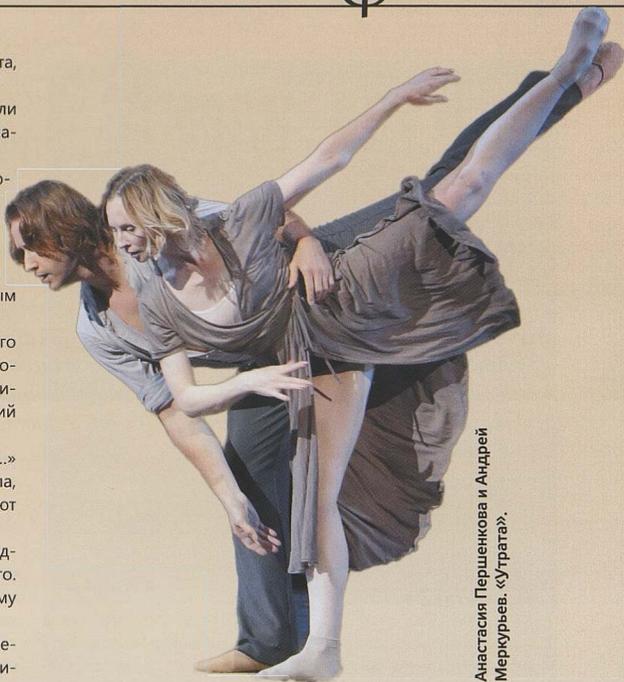
Композиция Софьи Гайдуковой «Летите, лебеди, летите...» в исполнении Елизаветы Корнеевой и Ацунори Ота показала, что в современной пластике воронежские артисты чувствуют себя столь же уверенно, как и в классике.

Ростовские солисты Мари Ито и Анатолий Устимов представили «Фантазию» Ивана Кузнецова на музыку Чайковского. Сотворить такое чудо по силам только очень одухотворенному хореографу и очень виртуозным танцовщикам.

Восторженными аплодисментами встретил зал пару из Петербурга. Солистка Театра балета Бориса Эйфмана Нина Змиевец и солист Театра Леонида Якобсона Денис Климук показали чувственное адажио из балета Эйфмана «Красная Жизель», в котором психологически точно и пластически изобретательно передали трагедию балерины, ее любовь, страх, чувство неопределенности...

К невероятной радости воронежских любителей балета солист Большого театра Андрей Меркурьев не только представил специально подготовленную к фестивалю композицию «Утра-та», но и станцевал в ней вместе Анастасией Першенковой, солисткой Московского Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

Звездные артисты из Петербурга Олеся Новикова и Эрнст Латыпов блестяще исполнили па де де из «Спящей красавицы». Они были изысканно хороши, академичны, напоминая порой фарфоровые статуэтки, а их танец – искрометным, как шампанское, лиричным, чистым и возвышенным, как великое таинство познания первой любви.



Анастасия Першенкова и Андрей Меркурьев. «Утрага».

Заключал концерт «Вальс цветов» из «Спящей красавицы» в исполнении учащихся прославленной балетной школы и артистов театра, вчерашних ее выпускников. Этот союз школы и театра важен и необходим, ибо, как говорил великий хореограф-реформатор Касьян Голейзовский, «лишь овладев профессиональными основами классического танца, можно смело экспериментировать, искать дельнейшие пути развития балетного искусства».

Нельзя не сказать еще об одном событии фестиваля – персональной фотовыставке Константина Кириакиди, которая представила уникальные страницы фотолетописи воронежского и российского хореографического искусства. При этом художник не льстит своим «героям», не стремится «сделать им красиво», а подчеркивает драматическую составляющую их сценических образов. И что особенно важно, его портреты не постановочные сделанные в студии кадры, а запечатленные мгновения живого спектакля. Каждая его фотография – это эмоциональный портрет танцовщика, позволяющий понять трактовку его образа и дающий уникальное представление о нем самом как о художнике.

На церемонии открытия фестиваля «Воронежские звезды мирового балета» его создатель и организатор Александр Литягин объявил, что в ставшем уже привычным для зрителей формате фестиваль проводится в последний раз. Впереди у проекта новый этап творческого воплощения. Не сомневаюсь, что он будет не менее интересным, содержательным и масштабным. А при заботливом отношении властей к своему сокровищу Воронежский фестиваль в любом формате может стать имиджевой визитной карточкой не только города, но и всей Воронежской области.

Валерий МОДЕСТОВ
Фото Александра Самородова
с сайта пресс-службы фестиваля

Мари Ито и Анатолий Устимов. «Фантазия».



Куда идем? Штрихи к портрету фестиваля Dance Inversion

От редакции:

В Москве закончился международный фестиваль современного танца Dance Inversion. Его программа была обширной и впечатляла именами маститых авторов, уже зарекомендовавших себя на мировом художественном олимпе. Чтобы попытаться наиболее полно проанализировать его программу, редакция обратилась сразу к нескольким балетным критикам высказать свое мнение об увиденном. И главный вопрос, который при этом был поставлен, — можно ли определить основные тенденции современного хореографического процесса за рубежом. И насколько он отличается от российского?

СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТАНЦИНВЕРСИЙ

В пасти льва

XX международный фестиваль современного танца DanceInversion эффектно начал свое юбилейное шествие по Москве, открывшись на Новой сцене Большого театра спектаклем «Весна священная» китайской компании «Павлин», руководимой хореографом Ян Липин. Эта известная дама, признанная национальным достоянием своей страны и знающая секрет молодости (будучи представительницей категории за 60, она выглядит лет на 30 моложе), развивает традиции, придерживается постулатов тибетского буддизма и пытается углубить взаимопонимание между Востоком и Западом.

Название коллектива напрямую связано со «священной птицей» народа дай павлином — символом счастья и благосклонно-

сти. Элементы «танца павлина» Ян Липин ввела в текст спектакля: гибкие пластичные движения, изящные позы, каллиграфию кистей, пальцев, запястий.

Хореограф со своей постановочной командой создали в 2018 году красочное танцтеатральное завораживающее полотно, осмысливающее природно-человеческие аспекты жизни и смерти под ритуальную церемониальность музыкального материала. Стихия ритма в неразрывной гармонии с фактурой музыкального и пластического языка философски подчеркивает диалектическую неразрывность космогенезных субстанций инь и ян — вселенной из двух противоположностей. Насыщенная музыкальная ткань Хэ Сюньтяня явно выделяет мистические начала шоу-представления, составляя значительную часть партитуры спектакля, включающую музыку Игоря Стравинского из его балета «Весна священная».

«Весна священная» (хореограф Ян Липин).

Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)



В переплетении фантазийного с мифологией художник Тим Ип замыслил пространство земли и неба как единое целое. Запоминающиеся образы, мистически проникающие в тайны мироздания, и яркие цветовые решения светодизайнера Фабианы Пиччоли и видеохудожника Тобиаса Греммера воплотили красоту созерцания природы с ее красноречивыми метафорами. В огромном фоновом шаре-чреве бесконечного космоса перерождается оттенками радуги палитра земных стихий.

Буддистский монах в течение всего спектакля несуетно выкладывает по окружности сцены магический ковер из иероглифических мантр размером с большой кирпич, «оцифровывая» пространство ритуальными смыслами. А внутри мантрического кольца, скрестив ноги, декоративно произрастают-восседают, словно на озере лотосов, прекрасными цветами женские духи, богини, чутко ловящие меняющиеся потоки энергии.

Спектакль вырубками света разделен на яркие эпизоды. В одной из самых впечатляющих сцен «дриады» в трико, подсвеченных сочным фиолетовым светом, с длинными зелеными ногами-шипами изображают изысканный шторм стройных туловищей-стеблей: ноги танцовщиц зафиксированы в спрятанных приспособлениях-зажимах, а тела с ветвистыми руками гуттаперчево гнутся в волновых шквалах с порывами музыкального вихря, превращаясь в тысячерукую защитницу всех живых существ богиню Гуаньинь.

За современный танец отвечал эпизод коллективного буйного женского пляса с резкими повторяющимися движениями рук, ритмичными судорогами корпуса и торнадо голов с длинными распушенными волосами.

Но доминировал в этом эклектичном спектакле всё-таки китайский фольклор. Впечатлил мифический лев с огромной головой, символизирующий мудрость Будды и хранящий внутри себя человеческую ипостась, помощника божества, появляющегося из ниспадающей лавины гривы. Медлительный полный эротизма дуэт этого полуголого мощного атлета с Тарой изобилует изощренными и сложными акробатическими поддержками. А затем начался ритуальный акт: этот же персонаж в ипостаси смерти с изображением черепа на затылке и скелета на спине вершил обряд инициации. Началась суматоха, и каждая из претенденток на жертву в иступлении укладывала свою голову в пасть льва, который откусил ее лишь Избраннице. На этом история не закончилась. Подвешенная на тросе пленительная девушка, иная ипостась Избранницы, виртуозно парила над планшетом сцены и над временем.

Такой самобытный парафраз «картин языческой Руси» предложила Ян Липин с ритуальной жертвой, просветлением и единением со всем окружающим.

Затерянный мир

Балет Лионской оперы показал спектакль «31, улица Ванденбранден». Лионцы впервые примерили на себя сложную технику бельгийского «театра тела» Peering Tom (что означает «чрезмерно любопытный, повсюду подглядывающий»). Интернациональный режиссерско-хореографический союз аргентинки Габриэлы Каррисо и француза Франка Шартье, когда-то объединившихся, работая в труппе исследователя пределов и возможностей человеческого тела Алана Плателя, уже двадцать лет удивляет танцтеатр парадоксальными опусами, демонстрирующими чрезвычайные пластические, мышечные, суставные, гуттаперчевые потенциалы артистов. Хореографы-постановщики Peering Tom, выходя за узкие рамки «физического театра», талантливо утрируют все характеристические черты любого явления с метафорической приставкой «гипер» – гиперреализм, гиперфизиологизм, гиперабсурд, гипернатурализм, гиперирония. Демократичный формат их опусов одновременно и глубоко обобщает философские аспекты и категории бытия. По сути мультижанровые работы авторов – некий ин-



«31, улица Ванденбранден».

Фото Елены ПУШКИНОЙ

новационный «балаган» с участием высокопрофессиональных танцовщиков, певцов, драматических актеров и емкий «сериал» с персонажами-лейтмотивами, увлекательно путешествующими из спектакля в спектакль.

При создании своего сочинения «32, улица Ванденбранден» (2009) Габриэла Каррисо и Франк Шартье черпали вдохновение из фильма Сёхея Имамуры «Легенда о Нараяме», где сын уносит свою семидесятилетнюю мать на вершину горы умирать. Спектакль, триумфально прошествовав по миру, в 2015-м получил лондонскую премию Лоренса Оливье и прекратил свое сценическое существование. По инициативе и приглашению артистического директора балета Лионской оперы Йоргоса Лукоса Франк Шартье создал новую версию для пятнадцати профессиональных артистов (вместо прежних шести) и изменил номер дома в названии. Некие изгои обитают в заброшенных трейлерах на продуваемой всеми ветрами и снежными выгами обочине в окружении горных хребтов. Они оказываются в микро- и макромире одиночества, в уникальном пространстве, где нет границы между замкнутостью и бескрайностью. Каждый персонаж проживает несколько жизненных эпизодов, испытывая и холод отношений, и страх внутренней изоляции. Тут стреляют, вынимают из любящей груди сердце, фантом зарывает в снег мертворожденного ребенка, истощно поет на крыше фатальная вещунья, бродят туристы. Абсурдистское действие спектакля «31, улица Ванденбранден» бесшовно соединяет виртуознейшие номера на грани каскадерства в сюжетной калейдоскоп суетной метафоры жизни с ее жестокостью, нищетой, одиночеством, насилием, сексом, юмором и остродефицитной любовью. Акробатическая «камасутра» как пси-

«Блюз джунглей» (хореограф Мишель Дорранс).

Фото Елены ПУШКИНОЙ



хоаналитическая схема оргазма, вывернутые суставы после супружеских побоев как ирония над выворотной природой классического танца, альпинистская сноровка покоряющих крутые склоны навьюченных гастарбайтеров как символ конформистской выносливости всего сущего, парящие над миром «приклеенные» в объятиях мужчина и женщина как формула продолжающейся жизни. Психологические и психиатрические частности, трансформированные в движенческие нюансы, придают притягательности этой театральной фреске, в которой барьеры между реальностью и ее восприятием героями размыты, натуралистичное преодоление плоти гармонирует с эмпирическим постижением жестокого мира, где маяк надежды непременно вспыхивает как перо жар-птицы.

Степ да степ кругом

Нью-йоркскую компанию Dorrance Dance основала в 2011 году американская энтузиастка – апологет ступа Мишель Дорранс. Трехчастный вечер в рамках DanceInversion, показанный на сцене Российского Молодежного театра, включал две мини-атюры – пробы пера «Три к одному» (2011) и «Блюз джунглей» (2012) и сочинение 2017 года с высокоинтеллектуальным названием «Миелинизация» (хореавтор Дорранс решила сосредоточить свои мысли на разработке «способов концептуального анализа и абстрактного воплощения и передачи элементов мозговой деятельности»), длящееся академический час. Всё творчество и язык автора основаны на четке – перкуссионном танце с его ритмичной ударной работой ног. А синкопированно блюзовая мелодика джаза служит музыкальным вдохновением и партитурой опусов.

В «Блюзе джунглей» в стиле кэжуал одетые и обутые в кожаные туфли с металлическими набойками артисты в ансамблях и соло с витальной юмористичностью демонстрируют состязание, самоутверждение, выяснение отношений, флирт, раскрепощенность подвыпивших танцующих. Проявление индивидуальных виртуозных возможностей сменяется апофеозным массовым танцем, в котором исполнение типичной лексики сте-

па с традиционными ударами носком и пяткой о пол доведено до совершенства.

В номере «Три к одному» солирующая Дорранс окружила себя двумя босоногими темнокожими танцовщиками, нарочито то заворачивавшими, то разворачивавшими свои стопы и аккомпанировавшими ей экзотическими лейтмотивами па из африканского дансатного фольклора, пока она чеканила степ. Трои, выстроившись рядом в линию, синхронно самовыражались, казалось, не сдвигаясь с места. После ухода «босоножек» Мишель Дорранс вдохновенно отбила степ за троих в полном блеске технического мастерства.

Большая медицинская энциклопедия поясняет, что «миелинизация – это процесс обложения миелином нервного волокна в период развития организма». У Дорранс одноименное название опуса равнозначно эволюционному прорыву в личном творчестве. Автор идет в ногу со степом XXI века, изобретательно объединяя стили, смело экспериментируя, развивая импровизацию. Восседающий на сцене джаз-бэнд с обязательным контрабасом и вокалистом своими зажигательными джазовыми композициями (сочиненными оркестрантами Грегори Ричардсоном и Донованом Доррансом) усиливал градус всеобщего драйва. Томный длинноруко-длинноногий аристократичный белокожий красавец Николас Ван Янг с тонкой музыкальностью растворялся в россыпях мелкой техники и суставной запредельности. Афроамериканец-сангвиник Кристофер Бротон обаял зрителя оптимистичной степ-виртуозностью. А за драматическую коллизию, оттенявшую солнечный четочный задор и кураж, отвечала ветеран хип-хопа в наколенниках и кедах, тяжело ворочавшая своими перетруженными ногами и угрожающе путавшаяся под ногами степистов. На этом фоне еще ярче высветились исполнители ступа. И каждый из них, входя в дансатный раж и импровизируя, казалось, становился создателем собственного неповторимого ступа. И в этом сама Мишель Дорранс была вне конкуренции.

Александр ФИРЕП

НЕ ТА ПРОГРАММА ЖИЗНИ

Балет «Гедда Габлер» Нильса Петтера Молвера в постановке Марит Моум Ауне на фестивале показал Национальный театр оперы и балета Норвегии. Скандинавами являются сценограф Эвен Бёрсун, художник по костюмам Ингрид Нюландер и художник по свету Кристин Бредал.

Это первый приезд единственной норвежской балетной труппы в Москву. И показала она абсолютно норвежский продукт – балет по поздней, очень мрачной, фрейдистской пьесе классика норвежской литературы Генрика Ибсена того же названия. Для норвежцев Ибсен, что для нас Толстой, Достоевский, Чехов. Его знают все, он входит в школьную программу. У нас же хорошо известен разве что его «Пер Гюнт», которого давно полюбил балетный театр. Позднего Ибсена помнят, досконально изучали разве что специалисты. Иногда сумрачная, замешанная на комплексах «Гедда Габлер» появляется на драматической сцене. Наверяд ли её читали зрители балета. Но постановщики сделали всё возможное, чтобы создать понятный, внятный полнометражный драмбалет. Ведь в балете не так уж важно, как кого зовут, кто кому родня. Всё должно быть ясно по сценическому действу. И это получилось.

Постановщики последовательно и логично рассказали трагичную историю молодой, красивой, своенравной девушки из высокопоставленной военной семьи, в которую отец, важный генерал, с детства заложил, вернее, даже «заколотил» очень опасную, противоречащую женскому естеству программу. Муштровал, дрессировал её, как своих солдат, обучал скакать на лошади, обращаться с оружием. Выбивал из маленькой хрупкой девочки-блондинки всё человеческое и доброе, превратив её в красивое, бездульное орудие, начинённое женскими комплексами, страхами, страстями. В каждом мужчине взрослая Гедда видит соперника, противника и врага, которого надо завоевать, подчинить, а то и послать на смерть, вложив в его руку пистолет... Что для других запредельно, для холодной красавицы Гедды

естественно и нормально. В детстве она запросто издевалась над нежной и доброй подругой, что продолжает делать и во взрослой жизни. Да просто так, самоутверждения ради отбивает у нее возлюбленного. Всё человеческое ей чуждо, даже материнство. Она – настоящая героиня современных боевиков, триллеров поколения «чайлдлес».

Детские воспоминания, уроки отца не отпускают Гедду. Её окружают похожие на нее девочки и размноженные копии отца. Она презирает безвольного интеллигентного мужа, занятого своими делами. Подобно своей жизни, она сжигает рукописи поклонника. Даже секс и измены не приносит ей удовлетворение. Ведь в телесных отношениях мужчины пытаются её обуздать, физически подчинить своей власти. В них она видит страшных монстров или бездушных людей-рыб с холодной кровью, для которых важно спариться и плыть дальше. Сама запредельная эгоистка, Гедда понимает, что таковы и другие. Почти все. А быт, все эти семейные кровати и столы, уютные кресла и абажуры, висящие над сценой, давят её, душат, вбивают в землю.

Обществом искажены, доведены до абсурда моральные ценности и идеалы прошлого, представленные в балете символическим гротескным образом агрессивной тётюшки, вылезавшей, подобно стражу вековых ценностей, из супружеской постели. Нет в них ничего живого, только ритуал подчинения и продолжения рода.

Гедда, безмолвно страда, только в смерти видит спасение от ужасов жизни, часть которых сознательно инициировала сама. К такому исходу приводит человека «программа войны», с рождения навязанная ей отцом. Жуткая и опасная стратегия жизни, направленная на подчинение, убийство, уничтожение. Её внушает детям и массовая культура. Фильмы об эмансипированных современных «амазонках», которые круче мужчин, убивают, калечат, уничтожают. Что на Западе – что у нас. Свыше ста лет назад Ибсен в своей поздней пьесе на излёте XIX века словно предвидел, предсказал подобный результат эмансипации и выплеска демонов подсознания.

Балет «Гедда Габлер» – очень актуальная вещь, которая предупреждает, предлагает взрослым задуматься о будущем детей. О том, что мы в них закладываем, какие идеалы, какую программу жизни предлагаем. Эта постановка убийственно современна. Она не только об абстракциях и туманных символах модернистов, но и о людях.

В балете показана чудовищная картина мира, каким его видит Гедда. Эта картина сродни полотнам Эдварда Мунка, его безмолвному «Крику», портретам одиноких, истерзанных, измученных людей. Внешне таких сдержанных и закрытых, как того



«Гедда Габлер» (хореограф Марит Моум Ауне).
Фото Елены ПУШКИНОЙ

Сцена из балета «Гедда Габлер».

Фото Елены ПУШКИНОЙ



требуют мораль и приличия общества. А внутри них кипит адский котёл, бурлит огнедышащая лава страстей. Картинам, в которых всегда незримо присутствует смерть, как в ранних фильмах Ингмара Бергмана, где есть «некто в чёрном».

Всё в балете в черных, белых, красных, холодно-голубоватых, как северное небо, тонах. Нет только солнца, его живительных лучей. Нет надежды, любви, будущего. Лишь смерть, дарующая освобождение от ужасов жизни.

Современная партитура под стать замыслу хореографа. В ней пульсирующие, рваные ритмы, бесконечные, монотонные повторы ударных музыкальных фраз, так похожих на нашу жизнь – что было, то и будет. Безысходное одиночество, тщетность надежд особо подчёркивает появление на сцене одинокого трубача-импровизатора Нильса Петтера Молвера. В его игре – убийственная ностальгия, жгучие откровения. Как правило, выражение таких чувств поручается саксофону Труба – строгий инструмент военного оркестра. Но есть в её одиноком голосе бергмановские «шепёты и крики», так западающие в душу.

В балете, естественно, нет классического и пуантного танца. Да и быть его не может в постановке, преднамеренно лишённой

духовности, духовной вертикали. На сцене – амальгама модерн-акробатики, рискованных ситуаций и поддержек. Стройное, выразительное тело Гедды то полностью обнажено и беззащитно, то им манипулируют трое мужчин, словно бездушным инструментом. Лаконичны её жесты, строго выписаны графические линии. Её безупречно танцует Грете Софии Боруд Ньюбакен, одетая то в черно-белый эlegantный костюм наездницы, то в современные платья и комбинезоны, которые мрачнеют с каждой картиной, подобно её жизни.

Менее рельефно выписаны мужские портреты. Они будто увиденны глазами Гедды. Чуть индивидуализированные, но, по сути, такие похожие в своём желании владеть её телом. Суров отец генерал – образец дисциплины и бездушия. Исполнители, как и вся труппа, очень профессиональны, идеально вписываются в предложенный режиссёрски-хореографический текст.

«Гедда Габлер» действительно визитная карточка норвежского балета. Такая скандинавская по сути, идеальной работе труппы, внешней сдержанности, лаконичности, современности и жажде солнечного неба.

Виолетта МАЙНИЦЕ

ПО ОДНОИМЕННОЙ ДРАМЕ ГЕНРИКА ИБСЕНА

В рамках Международного фестиваля современного танца «Dance Inversion» на Новой сцене Большого театра прошел показ балета Национального театра оперы и балета Норвегии. Премьера спектакля «Гедда Габлер» состоялась два года назад, в сентябре 2017 года. Тем не менее, остается в ядом актуального современного балета. Хореография Марит Моун Ауне и Калояна Бояджиева, который поставил групповые сцены в спектакле, представляет собой наилучший пример неоклассического стиля.

Особый интерес добавила спектаклю сценография. С одной стороны очень простой ход: все декорации были подвешены на штанкетном оборудовании сцены. То поднимаешь, то опускаешь они сменяли картины. Комната, улица, дом за домом. Все картины становились узнаваемыми, и зритель понимал, где в данный момент происходит действие. С другой стороны невероятно сложный – Эвен Берсум сделал из массивных предметов, например фортепиано, невесомые. Тем самым показав неважность бытовых деталей для главного персонажа пьесы. Костюмы тоже добавили интерес, акцентируя внимание на главных героях. В сцене улицы народ изображен с рыбными головами. Символизируя амёбность и безмолвность толпы, в которой Гедде тяжело существовать.

Вообще все в спектакле было понятно. Даже слишком. Отбросив привычки всматриваться в современный танец и пытаться понять, находясь в вечных поисках смысла, зритель мог расслабиться и получать удовольствие от хореографии, профессионального мастерства, музыки, сценографии – от всех составляющих спектакля. Как «Лебединое озеро» или другие образцы классического наследия просматривалась история Гедды Габлер. Не нужно читать либретто, если ты читал книгу. В этом и была цель хореографа. Сделать современный танец понятным для обывателя. И цель полностью достигнута. В финале спектакля зал аплодировал стоя.

Марит Моун Ауне не просто хореограф, прежде всего она режиссер. В 20 лет она возглавила местный театр Авант Гарден, через пять лет поставила свой первый спектакль, «Историю солдата» на музыку Игоря Стравинского. По ее словам ей всегда была близка Россия. Классика режиссуры по школе Станиславского, классическая музыка и Русские танцовщики. В послужном списке у нее режиссура короткометражных исторических сериалов, драматические спектакли и балеты. Может, именно этот синтез и дал такое твердое понимание финальной цели. Не уходя

в надуманную хореографию, ей удалось иллюстрировать книгу в пластическом образе. В образе танца. «Гедда Габлер» – второй балет, с успехом поставленный Марит Моун Ауне по драматическим произведениям. В 2014 году вместе с Синей Эспейорд она создала балет по пьесе Генрика Ибсена «Привидения». Оба спектакля стали знаковыми в репертуаре Норвежского национального балета и пользуются большой популярностью у публики во всем мире. Труппа с успехом гастролирует по всему миру. Недавно посетили Санкт-Петербург, а теперь и Москву.

В репертуаре Национального балета Норвегии есть балеты, входящие в классическое наследие, – «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» и другие, балеты хореографов разного времени – Иржи Килиана, Уильяма Форсайта, Джорджа Баланчина, Соль Леон и Пола Лайфрута. Это стандартный европейский театр балета высокого профессионального уровня. Идеальное сочетание универсальных танцовщиков Национального балета Норвегии и классического подхода хореографа принесло свои плоды. Как результат – замечательный спектакль в давно потерянном неоклассическом стиле. Созданный для массового потребления зрителем.

Фестиваль современного танца «Dance Inversion» является одним из старейших. В этом году ему исполняется двадцать лет. Его организаторы-первопроходцы в привозе иностранных спектаклей в Россию. Благодаря им на лучших площадках страны наш зритель воочию пересмотрел массу выдающихся театров и танцевальных компаний. В этом году профессиональное сообщество с головой погрузилось в обсуждения спектаклей, встречи с хореографами. За что отдельная благодарность организаторам. Возможность поговорить об увиденной работе с ее создателем, задать интересующие вопросы получили не только представители прессы, но и студенты профориентированных вузов, русские хореографы, менеджеры проектов современного танца. Создалась длительная, дружественная и творческая атмосфера осени 2020 года. В результате проделанной работы, вложенных сил фестиваль несет в себе не только просветительскую деятельность для любителей хореографии, но и создает формулу для международного сотрудничества, общения, образования нового поколения танцовщиков и хореографов современного танца в России. А это вложение в будущее нашего российского современного танца на всех площадках и уровнях хореографического искусства.

Зоя ПОЛЯКОВА

ОНИ ТАКИЕ РАЗНЫЕ

Вторая половина фестиваля Danse Inversion просто пестрела именами знаменитостей разных направлений, стилей и техник. Если только поставить рядом Акрама Хана и Соль Леон с Полом Лайффутом, уже будет достаточно, чтобы обозначить широту диапазона этого разнообразия. А были еще Уэйн МакГрегор, а еще немного менее знакомые российскому зрителю Маркос Морау и ливанец Омар Ражех. Их разнообразие проявлялось уже в самой проблематике произведений. Если Ражеха волнует война, ее последствия и смерть от разрушения, то Окрама Хана волнует смерть как проявление естественного существования человека. И тот и другой в своих повествованиях не опускаются до конкретики, а рассматривают поставленные проблемы гораздо шире, поднимая до общефилософского обобщения.

В спектакле «Минарет» если не читать программку и сопровождающих информационных листов (спектакль создан как реакция на разрушение самой старой мечети в Алеппо), то выстраивается другое содержание. Над танцующими исполнителями, как дамклов меч, время от времени кружит дрон – беспилотный летательный аппарат. Танцоры передают своим танцем состояние постоянной опасности и тревоги, на этом строится основной контрапункт произведения, к концу которого возникает мысль, а зачем нужно такое изобретение человеческого разума, если от него столько тревоги и даже разрушения.

Особенность труппы Омара Ражеха заключалась еще и в особой пластике, которую они продемонстрировали. Суть ее – в ориентации на тело как носителя информации. Как говорил на встрече со зрителями сам автор, «мы можем позволить себе быть спонтанными». И он не совсем оригинален в этих рассуждениях, уже многие труппы современного танца рассматривают именно тело основным источником информации, которое интуитивно надо слушать, чтобы быть правдивым в своем творчестве.

Окрам Хан на сегодняшний день в представлениях не нуждается, так как его популярность побила уже все возможные высоты. Журнал балет давал весьма обширную рецензию на его «Жизель», представленную на Чеховском фестивале.¹ Спектакль «Перехитрить дьявола» впечатляет прежде всего своим композиционным построением. Опираясь на древнюю легенду о Гильгамеше, рискнувшем поспорить с богами и стать бессмертным, хореограф выстраивает свою композицию нелинейным образом, совмещая воедино несколько пластов сценического действия, показывая жизнь человека в разные периоды жизни от юности до старости и в различных состояниях. Это позволяет ему достичь очень высокой степени драматургического

напряжения, постоянно двигая спектакль к своему завершению. Вместе с тем антураж спектакля и фигура восточного старца создают в спектакле особую неповторимую атмосферу, что делает его бесконечно привлекательным.

Эти два произведения по своему духу принадлежат восточным культурам, три последующих как по духу, так и по принадлежности их авторов – продукт западного мира. И пожалуй, самый яркий вечер представили уже давно всем знакомые и в не меньшей степени знаменитые Соль Леон и Пол Лайффт (журнал «Балет» уже публиковал статью о юбилее и творчестве хореографов)² и труппа Нидерландского данстеатра. Он включал в себя несколько произведений: «Отключка» (Соль Леон, Пол Лайффт), «Проснулся слепым» (Марко Геке), «Заявление» (Кристал Пайт), «Несравненная Одиссея» (Леон и Лайффт). Все они в особой рекламе давно не нуждаются, и заслуживают пристального внимания, но мы остановимся на последнем. Здесь нет той многослойности смыслов и пластических мотивов, как у Омрама Хана, нет его концентрации драматургического построения. Здесь всё рационально осознанно и разложено по полочкам, но не менее интересно или более ясно и понятно нашему сознанию. На встрече со зрителями Лайффт говорил, что идея спектакля пришла ему в голову на железнодорожном вокзале в Базеле. Он увидел здесь место пересечения не-



«Несравненная Одиссея» (хореографы Соль Леон и Пол Лайффт).
Photo by Rathi Rezvani

«Автобиография» (хореография Уэйна МакГрегора).

Фото Елены ПУШКИНОЙ



скольких дорог. Так родилась идея движения, течения жизни, ее ограниченность и конечность. Таким образом, вокзал стал образом жизни вообще. Все мы на этой планете, как на вокзале, приходим и уходим, таков ее закон. И на этой вокзальной площадке выстраивается вся система человеческих отношений, страстей, желаний, как сбывшихся, так и не сбывшихся, но конец всегда один. Неслучайно поэтому дополнением к едва обозначенной декорации вокзального помещения стали падающие сверху осенние листья. С присущим этим хореографам тактом, чувством собственного уже годами выработанного стиля ведут они свое повествование. Танцовщики появляются и исчезают, словно транзитные пассажиры, и лишь один персонаж как будто

«Оскара» (хореограф Маркос Морау).

Фото Елены ПУШКИНОЙ



застывает во времени и ожидании. И в этом сплетении встреч и расставаний, пластических мотивов и композиционных перестроениях подспудно проявляется образ неопределенности как характеристики современной жизни.

И совсем иначе выглядит «Автобиография» Уэйна МакГрегора и лондонской труппы театра «Сэдлерс Уэльс» – это пример абстрактной хореографии. Здесь всё построено на движении. Можно сказать, что исполнители с самого начала передают друг другу некий пластический импульс, и таким образом выстраивается система драматургического построения.

Хореография совмещает в себе мелкие, ломанные движения корпуса с откровенно классическими аттитудами, арабесками и т.д. Причем труппа исполнителей сформирована и воспитана на классическом танце, поэтому и все остальные движения смотрятся тоже весьма гармонично, практически без диссонансов. Движения без конца меняются и перетекают одно в другое, при

этом обилие хореографического разнообразия просто потрясает, как и изобретательность хореографа. И, вместе с тем, эта пластика существует не сама по себе, она способна рассказать историю своей собственной жизни, не зря произведение называется «Автобиография». Опыт существования движущегося человеческого тела во времени и пространстве привлекает внимание хореографа на протяжении всей жизни. Он рассматривает его как огромный архив, выявляя разные стороны и аспекты. Однако его отношение к телу отлично от того, что есть в танцевальных практиках Востока и contemporary dance, где оно рассматривается с позиций энергетической концентрации. МакГрегор исследует в основном его с позиций движущихся возможностей и положения в пространстве. Но именно этим он снижал себе славу хореографа и множество престижных премий и наград.

И еще один штрих к портрету фестиваля. Танцевальная компания Kukai Dantza была создана специально, чтобы популяризировать искусство басков – народа, живущего на севере Испании. Для этого она приглашает к себе самых разнообразных хореографов, чтобы показать культуру басков с новой стороны. Эту задачу выполнил испанец Маркос Морау. Его спектакль называется «Оскара» – это древнее название языка басков, и посвящается культуре этого народа. Хореограф создал его на основе фольклорного материала, но он не просто его применяет, а пользуется им, опять рассуждает о жизни и смерти – вечной теме современного танца. И, вместе с тем, это пример того, как народный танец может идти в ногу со временем и быть средством изложения глубокого содержания. Кстати, труппа, где было создано произведение, занимается представлением культуры басков. Она и существовала первоначально как фольклорная, но впоследствии прошла обучение классическому танцу.

И последний штрих, о котором нельзя не упомянуть. В течение всего фестиваля его работу сопровождал интеллектуальный клуб «Диалог», который проводил встречи практически со всеми героями фестиваля. Посетителями клуба была в основном молодежь, которой столь близкое знакомство с именитыми гостями было весьма полезным. А интересные вопросы его ведущей Маргариты Мойжес провоцировали гостей приоткрывать завесу тайны своего творчества.

Итак, знакомство российского зрителя состоялось, будем надеяться, это поспособствует развитию отечественного нового танца.

Елизавета МОРОЗОВА

Примечания

1. Морозова Е. Эксперименты западного мира. Балет, № 6, 2019, с. 15.
2. Игнатов В. Триумфальное торжество: 30-летие творчества. Балет, № 6, с. 35.

От редакции

Вместо заключения

Так что же в итоге, похоже, что выявить какие-либо сформировавшиеся или устойчивые тенденции в зарубежном хореографическом процессе просто невозможно вследствие такого разнообразия. И как его расценивать, как период переходности, о котором сейчас много говорят. Или бесконечная изменчивость, подвижность процесса – это и есть форма новой данности, о которой сейчас тоже говорят немало? Человек перед лицом неопределенности – стратегия нового бытия? Время покажет, а пока...

Так что же у нас? Прошедшие в этом году фестивали «Контекст» («Вечер молодых хореографов») продемонстрировал, что мы не вписываемся в зарубежный процесс ни по проблематике,

так как наша хореография в основном касается лишь системы человеческих отношений на уровне «Я – Ты, Он – Она». На этом вечере лишь работа Анны Щекляевой из Екатеринбурга под названием «Свободу статуе» охватывала более широкий круг проблем, снабжая их оригинальной системой средств выразительности. Однако у нас есть еще другие фестивали, к примеру «Проба №9» Александра Могилёва, там и круг проблем пошире, и способы воплощения разнообразнее, но до зарубежных еще далеко. Скорее всего мы слишком связаны традицией и пока не в состоянии ломать ее окончательно. А может быть, это и есть наш национальный новый танец? Однако скоро состоится фестиваль «На грани» в Екатеринбурге, который называют меккой нового танца в России. Может быть, там?..

Grand dance academy



Награждение лауреатов.

Прошел четвертый выпуск ежегодного международного детского хореографического фестиваля и мастер-классов GRAND DANCE ACADEMY для детей возраста 6-19 лет, созданный благодаря доброй воле ректора Московской академии хореографии Марины Константиновны Леоновой и энергии Ованеса Мелик-Пашаева. Это мероприятие включает в себя мастер-классы, где дети, приехавшие из многих стран мира, обучаются по трем категориям – классике, народно-характерному танцу и современному танцу. В ходе мастер-классов репертуар занимает значительное место. После окончания мастер-классов проходит конкурсная программа по тем же самым категориям. Дети танцуют на профессиональной сцене во время конкурса перед публикой. Те, которые не хотят участвовать в конкурсной программе фестиваля, могут выступить на сцене вне конкурса. Победители получают разные награды. А самый желанный приз – это приглашение на обучение и стажировку в Московской государственной академии хореографии. Молодые танцовщики одновременно практически занимаются балетом, готовятся к новому учебному году и одновременно полноценно отдыхают.

Мастер-классы ведут лучшие преподаватели МГАХ. Секретам русской балетной школы обучают Ирина Сырова и Екатерина Трунина, народно-характерный танец преподает Светлана Тиглева. Такане Ямамото, известный японский современный хореограф, преподает вместе с Егором Макеевым современный танец.

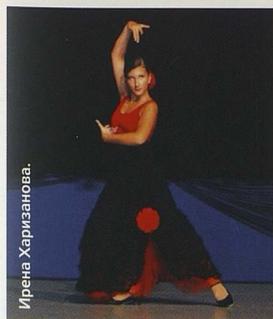
«Я счастлива, что классику здесь ведет такой профессионал, как Ирина Юрьевна Сырова, – говорит член жюри, в прошлом

известная балерина Большого театра Елена Андриенко. Я сама училась у нее и до сих пор с благодарностью вспоминаю ее уроки». Другие члены жюри тоже звезды мирового балета: Вадим Писарев (Украина), Владимир Малахов (Германия), Такане Ямамото (Япония), Мария Илиева и Сара-Нора Крыстева (Болгария). Председатель международного жюри – профессор Марина Константиновна Леонова, ректор МГАХ.

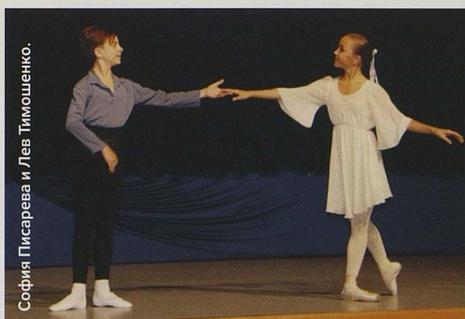
Фестиваль постоянно развивается – с 2019 года проводится спецкурс для мальчиков под руководством звезд мирового балета Владимира Малахова и Вадима Писарева.

«Дети занимаются с удовольствием, – говорит Елена Андриенко. – Уже через неделю занятий мы наблюдаем профессиональный рост: «сырые» в начале ребята начинают танцевать более правильно и уверенно, проходит страх сцены, что очень важно. Вообще фестиваль GRAND DANCE ACADEMY – это замечательная возможность для детей с любой подготовкой получить новые знания, попробовать свои силы на сцене, а главное, прикоснуться к русской балетной школе. Замечательно, что искусство балета объединяет все страны!»

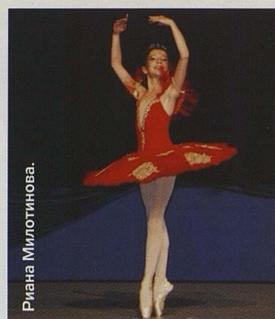
Конкурс ежегодно проходит в Болгарии, на солнечном берегу Черного моря, в устье реки Камчия, в 25 километрах от Варны. Там расположен уникальный международный спортивный культурно-образовательный комплекс «Камчия». Здесь спортивные и танцевальные залы, профессиональные сцены, амфитеатр, бассейны, трех- и четырехзвездочные отели, рестораны, один из самых просторных пляжей. Благодаря GRAND DANCE ACADEMY Камчия славится как настоящий оазис мирового балета.



Ирина Харизанова.



София Писарева и Лев Тимошенко.



Ряна Милотникова.



БАЛ СМЕРТИ ВО ИМЯ ЛЮБВИ: «Зимний путь» АНЖЕЛЕНА ПРЕЛЬЖОКАЖА



Совсем недавно 62-летний Анжелен Прельжокаж стал первым в истории Франции академиком, по достоинству выбранным на одно из четырех мест в новой секции хореографии, появившейся в этом году в престижной Академии изобразительных искусств. Несколько ранее Прельжокаж осуществил уникальный проект: впервые по заказу Миланского театра Ла Скала он поставил танцевальный спектакль, основу которого составляет «Зимний путь» – знаменитый цикл Франца Шуберта для голоса и фортепиано, опус D 911. Романтическое произведение, созданное в 1827 году, включает 24 песни, написанные на поэмы Вильгельма Мюллера: каждая из них вдохновенно отражает мир глубоких чувств, среди которых доминируют печаль и страдания, вызванные смертью. Образ смерти является центральным в этом обширном и многоликом цикле, необычайно деликатном как в психологическом, так и в вокальном плане. Не всем певцам дарованы столь высокие исполнительские способности, чтобы достойно спеть все 24 песни, чрезвычайно разные как по характеру, так и по колориту. Несмотря на масштаб и сложность цикла, Прельжокаж всё-таки осмелился его воплотить в танце. Свой пылкий и рискованный порыв Анжелен объяснил мне своим давним и неустанным восхищением шедевром Шуберта.

Концепция постановки

Рассказывая о новом спектакле, хореограф четко выразил свои идеи: «Мой подход был глобальным, так как я не анализировал индивидуально каждую из 24 песен, соблюдая их порядок. Я рассматривал их, как если бы они сформировали единую сущность, интерпретировал песни как импрессионист, потому что не хотел представлять их буквально, то есть описы-

вать содержание каждой из них. Детали меня не интересовали. Я позволил себе выразить, прежде всего, полноту ощущений, которые вызывает во мне музыка Шуберта. Именно этот аспект мне более всего интересен для передачи публике. Хореографическая идея состоит в том, чтобы создать реальный резонанс между танцем, музыкой и текстами, хотел бы выделить контрапункты, противопоставления, которые иногда существуют между музыкой и текстом. Этот выбор оправдан тем, что у Шуберта тоже никогда не существует тесного соответствия между музыкальным выражением и текстовым. Если, например, взять четвертую песню «Оцепенение», характеризующую ощущением неподвижности, музыкальная партитура, напротив, выражает очень яркий динамизм: музыка нас несет. Шуберт иногда вступает в противопоставление с текстами, как и я. Мы уже видели другие постановки «Зимнего пути», которые ограничивались слишком описательным и повествовательным отражением текста. Я этого не хочу. Для меня наиболее интересно возбуждение эмоций у зрителей, подобно тому, когда мы, не осознавая причины, поражены и очарованы, например абстрактной картиной. Это наша чувствительность вступает в игру и заставляет нас любоваться картиной».

Мировая премьера балета «Зимний путь» состоялась 24 января 2019 года на сцене Миланского театра Ла Скала. Теперь спектакль был впервые показан во Франции в рамках 39-го фестиваля Montpellier Danse. В огромном зале Оперного театра имени Берлиоза три представления проходили не только с аншлагом, но и с триумфом. Трудно было предположить, что хореограф сумеет так полноценно и проникновенно выразить языком танца великое творение Шуберта – Мюллера. В вокальном цикле отражены многие ощущения – одиночество и тоска, страх и отчаяние, безнадежность и пессимизм, депрессия и ностальгия, а чувство смерти является тотальным. Какой же аспект выделяет Прельжокаж? На этот вопрос он ответил так: «Я хотел бы разработать несколько идей с точки зрения как хореографической, так и сценической, и драматургической, следуя руководящей линии. В результате разочарования в любви молодой страдающий герой впадает в космический пессимизм, который приводит его к самоубийству. Смысл смерти присутствует от начала до конца, даже если иногда он завалирован. На самом деле в последней песне её персонаж Шарманчик осторожно символизирует медленный призыв

к смерти. Чтобы это было ясно для танцовщиков, я подчеркнул его параллелизм с другим известным романтическим самоубийством – молодого Вертера из Гёте. Разница между ними заключается в том, что у Мюллера – это путь, который ведет к смерти медленно, постепенно и продолжается на протяжении всех 24 песен, как будто мы смотрим фильм в замедленном темпе. Вместо этого Гёте обращается к теме самоубийства более жестоко и жёстким образом. Во время репетиций я пытался разъяснить это танцовщикам, чтобы они поняли данный контраст».

Нужно сказать, что Шуберт начал сочинять «Зимний путь» в феврале 1827 года, имея 12 первых поэм Мюллера, написанных в 1824 году. В конце лета 1827 года композитор обнаружил второй том 12 поэм и решил продолжить свой вокальный цикл. В связи с этим его первая часть выражает внутреннее состояние главного героя, а вторая часть больше связана с природой. Сохранив эту разницу в развитии балета, Прельжокаж прокомментировал её так: «Для меня первые двенадцать песен являются руководящей линией и составляют её структуру. Прослушивая музыку не реже двух раз в день – перед началом репетиций и вечером, я искал и выяснял совпадения, как бы эхо между одной песней и другой. Во время этого процесса я несколько раз вспоминал о кубике Рубика, пытаюсь организовать свои идеи, чтобы найти окончательные комбинации. Столь проблематичное обязательство является риском, но в то же время оно меня захватывало, так как это драматургический аспект моей работы. Настоящее значение моего «Зимнего пути» раскрывается в глобальной хореографической конструкции. «Зимний путь» представляет символическое путешествие души героя песен Вильгельма Мюллера».

При постановке спектакля Прельжокаж придумал не только хореографию, но и сценические костюмы, а также магистральную идею использования черного снега как метафоры смерти. Сценография балета разработала Констанс Гисе, партитуру светового оформления создал Эрик Соје.

Сценические и хореографические аспекты

Как же разворачивается спектакль? Поднимается темный занавес и взору предстает сумрачная сцена, покрытая черным снегом, символизирующим неотступную, коварную смерть. Среди



неподвижных черных фигур оживает один исполнитель. Он начинает петь и постепенно спускается в оркестровую яму, где вскоре оказывается у стоящего там рояля. Звуки песни и рояля пробуждают шесть танцовщиц: одетые в облегающие костюмы, они исполняют широкие, плавные движения и жесты, подбрасывая черный снег. При этом он красиво парит и лучезарно сверкает, словно россыпи черных бриллиантов. Парни разгребают снег, из него появляются шесть девушек в черных платьях, начинают дуэтные танцы. Так рождается первый ансамбль, который сразу же завораживает зрителей своими синхронными движениями и оригинальными композициями. Затем под бравурную песню про Флюгер, которым ветер играет, словно влюбленными сердцами, танцуют два дуэта, находясь в ромбе света. Девушки с веерами изящно и озорно заигрывают с бравыми кавалерами, красиво разбрасывающими искрящийся снег. В следующей песне меняется световое оформление и хореографическое решение. Девушки теперь танцуют в облегающих купальниках. Влюбленные пары впечатляют скульптурными позами и музыкальными движениями. Танцевальная лексика поражает обилием новаций. В четвертой миниатюре 12 артистов формируют новый синхронный ансамбль, в котором проистекают причудливые метаморфозы. Эффектные хореографические композиции в сочетании с живописными феериями искрящегося снега, разбрасываемого артистами, выглядят настолько красиво, что мне вдруг подумалось: а сможет ли Прельжокаж выдержать этот творческий марафон и в каждой миниатюре восхитить публику новой хореографией и лексикой? Ведь цикл включает 24 песни, и они все разные как по текстовому содержанию, так и по музыкальному звучанию, а также по эмоциональной палитре! Скажу сразу – по ходу представления эти сомнения развеялись. Хореограф с честью выдержал творческий вызов: он превосходно выстроил все танцевальные миниатюры, придав каждой из них специфический колорит и волнующую трепетность. В итоге предстала широкая и богатая панорама, в которой поочередно появлялись и органично развивались оригинальные ансамбли, прекрасные дуэты, трио и квартеты. Описать полноценно всё разнообразие и великолепие хореографических миниатюр достаточно трудно. Поэтому отмечу лишь некоторые моменты спектакля. Например, шестая пьеса, рассказывающая о душевном томлении «в ожидании письма от любимой», получает воплощение в романтическом видении шести дуэтов, скульптурно замерших в разных колон-

нах вертикально падающего света. Партнеры периодически изменяют красивые позы девушек, застывших, словно по волшебству, в романтической сказке. Живописную картину поэтической идиллии дополняет мерно падающий с колосников серебристый снег: попадая в колонны яркого света, он дивно искрится, как далекие, но живые звёзды. Песня затихает, и кавалеры исчезают; неподвижные девушки загадочно светятся в магической тишине и торжественной красоте! В 11-й миниатюре на темной сцене последовательно возникают и вскоре исчезают три световых прямоугольника, в которых синхронно танцуют по два дуэта в купальниках бордового и фиолетового цвета. Каждый танцевальный квартет пленяет затейливой хореографией и графической лексикой: все артисты движутся очень музыкально и ритмично. Наибольший эффект производит живописный финал, в котором синхронно танцуют сразу три квартета, восхищая фантазией хореографа и гармонией движения, музыки и пения. В 12-й миниатюре певец на время покидает оркестровую яму и медленно выходит на сцену. В её глубине появляется светящийся экран, на фоне которого горизонтально парят пять высоких рам. Структурные метаморфозы декорационного задника в сочетании с цветовыми трансформациями экрана придают последующим миниатюрам световую красочность. Сцена приобретает впечатляющий колорит, соответствуя настрою звучащих песен. В итоге на 12-й миниатюре завершается депрессивная танцевальная поэзия, которая развивалась в сумрачном оформлении с доминантой черного цвета. На смену ему приходит более богатая и яркая цветовая гамма как в сценических костюмах, так и в сценографии. Артисты меняют свои черные одежды на цветные купальники и динамично танцуют в разных световых зонах.

Теперь предстанут 12 песен из второй части вокального цикла. В хореографическом плане он состоит из разнообразных миниатюр, которые демонстрируют не только композиционные находки хореографа, но и его новую танцевальную лексику. Например, весьма своеобразно разворачивается мужской дуэт, удивительно обогранный с большой четной балкой. Интересно выглядит синхронный танцевальный ансамбль, в котором 12 его участников не только оригинально танцуют, но и периодически выкрикивают победоносный клич. Сильное впечатление производит миниатюра, в которой на фоне розового свечения задника-экрана четыре влюбленные пары плавно танцуют вокруг одинокой солистки. Все участницы миниатюры выступают





в длинных розовых платьях, широкие юбки которых похожи на развороты вееров. Это придает хореографической картине красочный колорит и радостное настроение. Вначале девушки лирически движутся с кавалерами в синхронных дуэтах, но затем танцовщиц охватывает страстный трепет. Партнеры крепко удерживают девушек в своих руках и осторожно их опускают на сцену, где они, благодаря грациозной пластике и мягкой жестикуляции, как бы расцветают, словно прекрасные розы.

Эффектно предстает миниатюра, в которой над сценой зависают три солнца – малиновое, желтое и розовое. Под звучание песни «Мнимые солнца» танцевальный ансамбль затейливо формирует скульптурные композиции, плывя текучими линиями и пластическими метаморфозами. Постепенно темнота охватывает задник, и в непрерывно уменьшающуюся его щель поочередно уходят все участники фантастического видения. Последняя миниатюра потрясает поэзией романтического танца, вдохновенно придуманного для завершения символического пути души героя. Под ностальгическое звучание грустной песни и мерное падение черного снега на темную сцену поочередно выходят шесть пар в траурно-свадебном одеянии: кавалеры – в строгих черных костюмах, девушки – в белых длинных платьях из вуали. Синхронный ансамбль магически плавно исполняет композиции мягких жестов, затем девушки красиво парят на высоких подержках, изящно проделывая замысловатые связки и акробатические трюки. При этом наполненные светом платья, словно парусники-фантомы, предвещают неизбежный траурный финал. Танцовщики ложатся на черный снег и замирают, а девушки, как бы оплакивая смерть возлюбленных, посыпают их тела серебристым снегом, который кажется леплом сгоревшей от любви души. Так трогательно и проникновенно завершается балет «Зимний путь» – творение Анжелена Прельжокажа!

В представлении каждая песня получила персональную и очень выразительную хореографию. Но песни звучат на немецком языке, и для глубокого понимания хореографических миниатюр мне порой не хватало одновременной проекции текста. Позже стало ясно, что чтение текста не только отвлекает от танцевального действия, но и погружает зрителя в реалистиче-

ский мир, от которого Прельжокаж решил полностью отказаться. В итоге спектакль воспринимается как чудесная мозаика хореографических миниатюр, в которой ощущается богатейшая гамма сильных эмоций. В этой постановке, может быть, как никогда Прельжокаж раскрыл наиболее полно и плодотворно свое феноменальное дарование. Хореографическое действие развивается органично и проистекает на едином дыхании, несмотря на паузы, необходимые для вокалиста, вынужденного поочередно исполнять все 24 песни на протяжении 75 минут спектакля.

Особое восхищение вызывает хореография и лексика танцевального представления. Замысловатые движения и экспрессивные жесты, акробатические связки и скульптурные замирания придуманы на таком творческом подъеме, к тому же все танцы настолько насыщены музыкой и вокалом, что с глубокой уверенностью и радостью можно объявить о рождении нового хореографического шедевра.

О создании балета «Зимний путь» Прельжокаж думал давно, а его постановкой в Ла Скала занимался три месяца. После мировой премьеры в Милане хореограф еще три месяца работал над балетом со своей труппой. В итоге 12 ее артистов превосходно представили «Зимний путь» на фестивале Montpellier Danse. Они блистательно продемонстрировали совершенное владение хореографическим стилем Прельжокажа и свое тщательно отточенное исполнительское мастерство. Высоких похвал заслуживает австрийский баритон-бас Томас Татэл. Его теплый, гибкий, бархатистый голос прекрасно звучал под интимное фортепианное сопровождение француза Джеймса Ваугана. Между певцом, пианистом и танцовщиками царил идеальная гармония и музыкальная кантилена.

После показа в Монпелье балет «Зимний путь» отправился в большое гастрольное турне по городам Франции, а также по Италии и Бельгии.

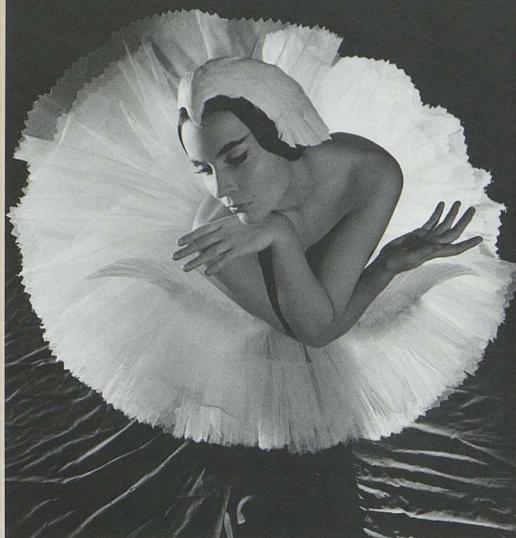
Виктор ИГНАТОВ

Сцены из балета «Зимний путь».
Фото J.C. Carbonne предоставлены пресс-службой
Фестиваля Montpellier Danse.

ПОРТРЕТЫ ТАНЦА

Мультимедиа Арт Музей представил работы легендарных мастеров фотографии Сергея Лидо и Евгения Умнова.

Людмила Черина. «Умирающий лебедь»
(Парижская опера, 1958).
Фото Сергея ЛИДО



На выставке Сергея Лидо, прошедшей в московском Мультимедиа Арт Музее, эти работы особенно не выделялись. Скромные, без художественных изысков и студийного света, показывающие прозу балетной жизни, для меня они стали, пожалуй, самыми притягательными.

На них Бронислава Нижинская и Ольга Преображенская. Красивые легенды русского балетного театра. Уже в возрасте, на уроках, репетициях с молодыми артистами балета. Бронислава Нижинская в широких брюках, с руками, взметнувшимися над головой, полна энергии и движения. Свой танец дарит зрителям и Ольга Преображенская. Ноги в балетных туфлях вонзились в пол, устремленная вверх фигура, порыв и вдохновение.

В портретной галерее Сергея Лидо (с его увлекательной биографией можно ознакомиться на сайте музея), кажется, все звезды мирового хореографического искусства.

Портреты Лидо – постановочные портреты, хотя есть и документальная фотосъемка, но в основном сделанные в студии или на пленэре фотографии. Можно говорить о некоторой сладости этих портретов, их искусственности. Но можно об этом и не говорить, а восхищаться количеством балетно-танцевальных звезд, попавших в очаровательные фотосети Сергея Лидо.

Милорад Мишкович, элегантно, по пояс обнаженный, с розой в руке, словно принц из взрослой сказки, тело которого излучает мягкий, нежный свет. Или другие портреты Мишковича. Артист в полный рост, изысканно задрапированный, предстающий в образах из трех балетов – «Поединок» (хореограф Уильям Доллар), «Авраам» (хореограф Жанин Шарра), «Летучая мышь» (хореограф Рут Пейдж). Протяженные линии и легкость силуэта. А вот Зизи Жанмер, искрометная, со сверкающей улыбкой и горячим взглядом, с ниспадающим на пол боа, звезда балета и варьете («Казино де Пари»). Еще одна легенда – индийский танцовщик Рам Гопал. Поющие руки, изнеженность силуэта. Манерный Серж Лифарь на репетициях, и тот же Лифарь в обычной жизни, в темном двубортном пиджаке, многозначительный и пафосный. Каролин Карлсон, худенькая, трепетная, с ниспадающими водопадом светлыми волосами. Конечно, Рудольф Нуреев, молодой, еще не растерявший своей привлекательности и света. Особенно запоминается его портрет, сделанный в дни

завершения гастролей балетной труппы Театра оперы и балета имени Кирова в 1961 году в Париже, когда Нуреев распрощался с СССР. Наталья Макарова – капризная, озорная Кармен...

А вот Кармен Майи Плисецкой, силуэт которой, словно написанный карандашом, резко впечатан в фотополотно. Владимир Васильев – прекрасный, восторженный, влюбленный юноша Нарцисс. Эффектно смотрятся и портреты Элеоноры Власовой, сделанные в 1957 году во время гастролей в Париже балетной труппы Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

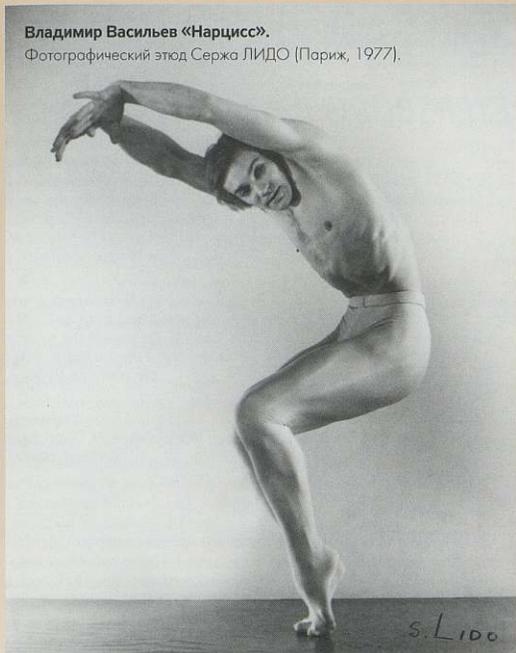
Захватывают портрет маркиза Жоржа де Кувэса, суровый, сильный по настроению, по световой насыщенности. И портрет Фредерика Аштона в партии феи Карабос. Изобретательный, насыщенный грим, орлиный профиль и крючковатые руки, напоминающие высохшие ветви дерева.

Майя Плисецкая «Кармен» (Парижская опера, 1972).
Фото Сергея ЛИДО



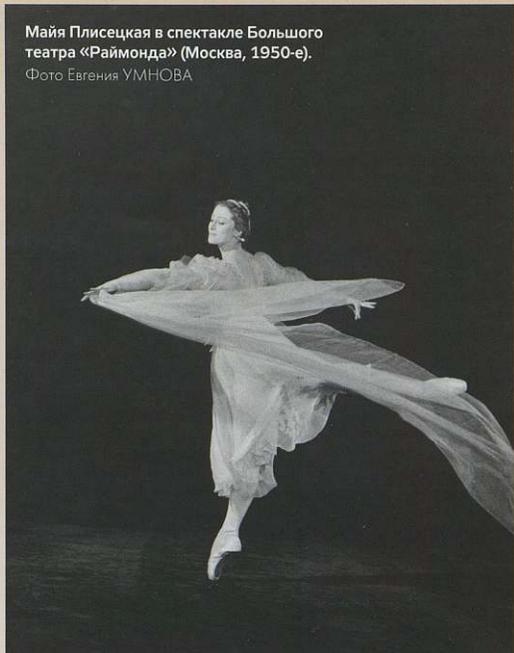
Владимир Васильев «Нарцисс».

Фотографический этюд Сержа ЛИДО (Париж, 1977).



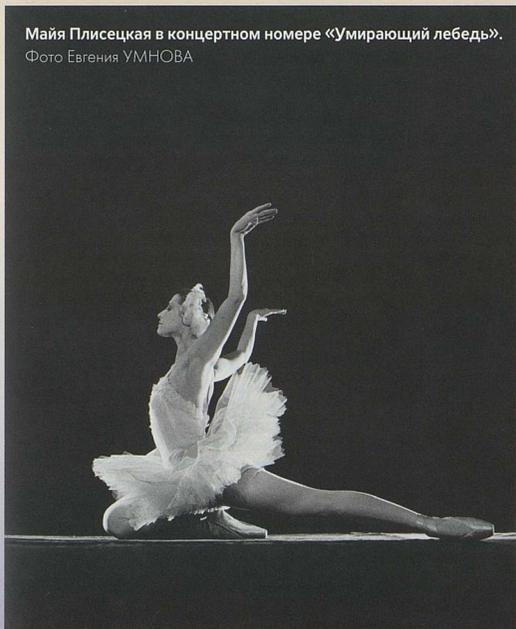
Майя Плисецкая в спектакле Большого театра «Раймонда» (Москва, 1950-е).

Фото Евгения УМНОВА



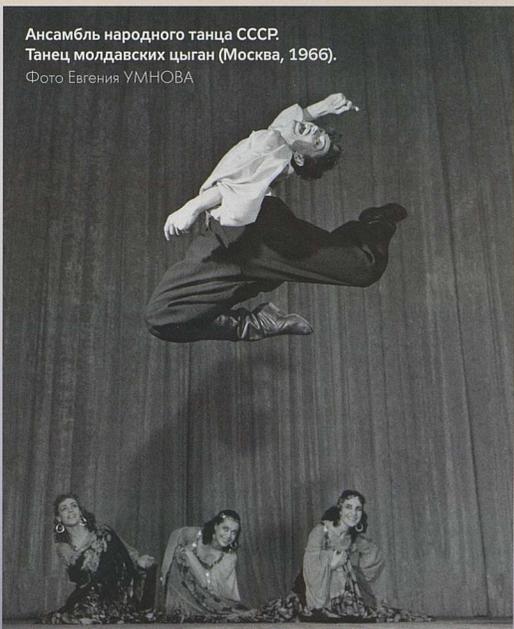
Майя Плисецкая в концертном номере «Умиравший лебедь».

Фото Евгения УМНОВА



Ансамбль народного танца СССР. Танец молдавских цыган (Москва, 1966).

Фото Евгения УМНОВА



Одновременно с выставкой Сержа Лидо в Мультимедиа Арт Музее проходила и выставка Евгения Умнова, приуроченная к 100-летию со дня рождения признанного мастера советской фотографии. Были на ней и фотографии танцевальной тематики, уже ставшие классикой, не раз публиковавшиеся, поражающие красотой и танцевальной динамикой. Ансамбль народного танца СССР (Ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева). «Русская сюита» со Львом Головановым, «Полька через ножку» – солисты Тамара Зейферт и Борис Березин, «Та-

нец молдавских цыган» – вихрь, восторг, энергия. И конечно, сам Игорь Моисеев, взлетевший в невероятном, полетном прыжке во время репетиции. И вновь прыжок – это летит Ярослав Сех в балете «Паганини». А вот Майя Плисецкая – Китри, вихрь юбок, огненная улыбка, веер в руках, пролетает над сценой в «Дон Кихоте». И неумирающий «Умиравший лебедь» Майи Плисецкой.

Владимир КОТЫХОВ
Фотографии предоставлены Мультимедиа Арт Музеем.

ТРИ АВРОРЫ ПЕТЕРБУРГСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЫ

THREE AURORS OF THE ST. PETERSBURG BALLET STAGE

Коротко об авторе

Игнатьева Анна Александровна – старший преподаватель кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского гуманитарного университета Профсоюз, аспирантка СПбГУП (научный руководитель доктор искусствоведения, профессор Д.Н. Катышева).
E-mail: ignatyeva66@mail.ru

About the author
Ignatieva Anna Alexandrovna – Senior Lecturer, Department of Choreographic Art, St. Petersburg University of the humanities and social sciences, postgraduate student of St. Petersburg State Unitary Enterprise (scientific director, Doctor of lawsuit, professor D. N. Katsysheva).
E-mail: ignatyeva66@mail.ru

Краткая аннотация на статью

В статье проведен анализ партии Авроры в исполнении трех ведущих балерин 1960-70 гг. А. Сизовой, И. Колпаковой, Г. Комлевой в концепции проявления индивидуальности и создания неповторимого образа в рамках академической традиции.

Summary of article

The article analyzes the role of Aurora performed by three leading ballerinas of 1960-70 A. Sizova, I. Kolpakova, G. Komleva in the concept of manifestation of individuality and creation of a unique image within the academic tradition.

Ключевые слова:

Г. Комлева, А. Сизова, И. Колпакова, Мариус Петипа, Н. Дудинская, академическая классика.

Key words:

G. Komleva, A. Sizova, I. Kolpakova, Marius Petipa, N. Dudinskaya, academic classics.

Сценическая история «Спящей красавицы» – шедевра Чайковского – Петипа немыслима без искусства исполнительниц заглавной роли.

Это искусство особого рода, подразумевающее, помимо совершенного владения классическим танцем, безупречное чувство стиля и чуткость к образной сути хореографии, выявляемой через продуманную, художественно выверенную нюансировку танца. Примером такого высокого искусства может служить интерпретация партии Авроры тремя выдающимися балеринами Мариинского театра – Ириной Колпаковой, Аллой Сизовой и Габриэлой Комлевой, блиставших в «Спящей красавице» в 1960-1970-е годы.

Экспозиция роли – Entrée (выход) юной Принцессы Авроры. Удивительно, что для балерины это едва ли не самое трудное место в спектакле. Здесь всё работает на создание образа резвой, шаловливой девочки-подростка. Нетерпеливо сбегая по ступенькам лестницы на сцену, героиня сверкает отрывистыми pas de chats. Темп allegro giusto, заданный П.И. Чайковским, сложен для исполнения этих pas. Появление Авроры – это солнечный свет, это жизнь, это радость бытия. Это то, что выбирает впоследствии Зло для утверждения своего могущества. По словам летописца истории «Спящей красавицы» М. Константиновой, «Чайковский и Петипа дали очень точную характеристику принцессы-девочки. Музыкальный ритм, динамика движений – всё полно детской неустойчивости, безудержности».¹

Петипа мастерски преподнес выход Авроры, с одной стороны, подчеркнув избранность принцессы, с другой – дав характеристику юной шаловливой девочке, которая врывается в чопорную атмосферу дворца. Балетовед М. Ильичева писала о сути хореографии спектакля: «Здесь образны не только па, но и «хореографическая» композиция танца».²

Рассматривая особенности исполнения Ирины Колпаковой, надо отметить, что внешние данные балерины идеально подошли к образу принцессы из французской сказки: маленькая аккуратная голова, длинная изящная шея, горделивая осанка, удлиненные пропорции тела, изящно выпооченные ноги, нежные тонкие руки. Нерешительность и смущение сообщила балерина своему первому появлению на сцене, спускаясь по ступенькам дворцовой лестницы. Далее, постепенно раскрываясь в образе светлой юности, Колпакова демонстрировала безукоризненно чистый танец. Ученическая правильность в исполнении классических па соответствовали образу. Воздушный танец балерины отличался изяществом форм и прозрачностью рисунка.

Рецензент И. Михайлова, очевидец дебюта Колпаковой в роли Авроры, писала: «Никакой ложной эффектности, никаких ухищрений женского кокетства нет и в помине в танце Колпаковой. Нет в нем и той немного раздражающей уверенности в себе, того равнодушия, которое отличает исполнение этой партии у многих наших ведущих балерин. А потому танец Колпаковой воспринимается не только как демонстрация очень отточенной техники актрисы. Ведь именно так ученически строго и чисто, слегка неуверенно от непривычности новой роли и, вместе с тем, торжественно, сосредоточенно и упорно (наконец-то она «взрослея») – именно так и может танцевать на своем первом балу шестнадцатилетняя девочка».³

Совсем иной подход к созданию образа Авроры в первом акте демонстрировала Габриэлла Комлева. В ее танце не было той изысканности и утонченности, изящества и удлиненности пропорций, которые отличали Колпакову. Но мягкие, податливые ноги балерины, неприкрытая пластика и выразительность рук, инструментальная виртуозность, позволяли с ювелирной точностью подойти к исполнению сложнейших танцевальных па и гармонично их интерпретировать.

Процесс работы Комлевой над спектаклем – это творческий тандем с великим мастером Н.М. Дудинской, которая буквально из ног в ноги передавала ученице материал. Восторженно писала об этом балетный критик В. Прохорова: «Выдающаяся балерина подарила ей ключ к постижению сложнейшей роли принцессы Авроры. Вероятно, с нее началась балерина Комлева, а партия стала лучшей в ее классическом репертуаре. Высокий академизм хореографии М. Петипа с ее классически завершенными формами определили стиль Комлевой, которая выросла в превосходную балерину – подлинную представительницу ленинградской балетной школы».⁴

Постижение нюансов и стилистических тонкостей великой танцевальной партитуры заняло у Комлевой годы. Мнения критиков не всегда были восторженны и однозначны. Так, В. Красовская, в будущем поклонница таланта Комлевой, писала: «Танцовщице одинаково важно воспроизвести и главное и второстепенное в танцевальном тексте. Такая деловитая добросовестность подкупает в классе, а на сцене может и помешать. Она мешает в партии Авроры, чей танец естественно чередует остроту движений с распевной их главностью. Ведь самая виртуозность рассчитана тут у хореографа на впечатление непосредственности и свободы».⁵ Здесь можно не вполне согласиться с В. Красовской, потому что за «деловитой добросовестностью» стояла чистота классического танца, которая прослеживалась не только в основных па, но и в связующих движениях. А кроме того Комлева покорила волевым подачей и живостью танца, присущими ее индивидуальности.

Строгость формы, энергичная манера исполнения, привитая Верой Костровицкой (педагог выпускал Комлеву из Ленинградского хореографического училища) и получившая развитие в творческом тандеме с Дудинской, позволили Комлевой найти свой индивидуальный подход к роли Авроры. Так, в entrée героиня быстро, но с достоинством сбегала по ступенькам и с первых же движений уверенно заявляла о себе как о принцессе, сверкая дотянутыми стопами в отрывистых pas de chat.

Особенно хороша была в исполнении балерины вторая часть entrée. Там, при сохранении музыкального темпа менялся размер с 2/4 на 6/8, что давало ощущение замедления. Увеличивалась амплитуда движений. Диагональ jete pas de chats сообщала танцу Авроры широту и полноту, что было близко природным данным Комлевой. Ее героиня словно завоевывала пространство, определяя свое место в этом мире. Но сохраняла ян и детские черты: шаловливость, резвость, подвижность. Доброжелательность, искренность были присущи ее Авроре, что делало партию живой, лишенной сухости и пафоса.

Аврора Аллы Сизовой – это особый случай в истории балетного театра. Она подготовила эту партию, как и Комлева, под руководством Натальи Михайловны Дудинской, но за две недели – срочно потребова-

лась замена заболевшей исполнительнице. Юная двадцатидвулетняя Сизова произвела фурор в Америке и Англии на гастролях Кировского театра в 1961 году. Балетный критик Вадим Киселев писал о ее танце: «Свежесть и непосредственность чувств, сердечность обаяния, выразительная фразировка танца увлекли избалованную публику».⁶

У балерины были редкие физические данные – красивые линии, огромный шаг, легкий высокий прыжок, красивая стопа с большим подъемом. Безусловно, это работало на скульптурность пластики, на классическую завершенность поз, на утверждение апломба, на широту линий. И созданные мастером па в интерпретации Сизовой приобрели новое, доселе невиданное звучание, «гармония форм как бы свидетельствовала и о возвышенности духовных стремлений».⁷

Аврора Сизовой – удивительно чистая и юная – появляется на сцене, наполненная теми качествами, которыми одарили ее в прологе феи щедрости, резвости, беззаботности. Сизова словно разрушала чопорную атмосферу, царившую во дворце, своим лучезарным танцем. Критики отмечали умение балерины радоваться каждому движению и получать настоящее наслаждение от самого танца. Это был особый дар и редкая, яркая индивидуальность. По словам Татьяны Кузовлевой, «строгие линии ее танца удивляли сочетанием упругости и мягкости, в них будто материализовывалось сияние лучей утренней зари. Пассажи стройных комбинаций возникали как гимн радости бытия».⁸ Так ленинградские балерины, лучшие представительницы своего поколения, которому мы обязаны сохранением классического наследия, демонстрировали единственно верный подход к образцам классического наследия, как к живому организму, когда сохранение спектра определяется конкретными условиями его сценического существования.

В адажио Авроры с четырьмя кавалерами Петипа блестяще завершил те поиски, которые вел многие годы и осуществил лишь благодаря музыке П. Чайковского. Адажио строится в виде ансамбля инструменталистов: «танец как бы расходялся от центра концентрическими кругами. Этим центром была партия балерины, подобно партии солирующей инструмента в оркестре или вокальной партии в опере. Танец балерины обобщенно выражал главную мысль. Опираясь в прямом и переносном смысле на аккомпанирующие партии принцев и составляя уже вместе с ними основной массив адажио, который, в свою очередь, был окружен менее подвижным фоном».⁹

Адажио с четырьмя кавалерами – танцевальное ядро первого акта, а балерина здесь – центр хореографического действия. По сценарию Аврора во время торжественного танцевального действия должна выбрать себе жениха, но этого нет ни в музыке, ни в хореографии. В книге о «Спящей красавице» М. Константинова отмечала: «Музыка здесь по своему значению шире и глубже прямого, фактального смысла эпизода – это не просто знакомство Авроры с предполагаемыми женихами, это как бы начало ее первой свадьбы, которая не состоится и будет отложена на сто лет. Это начало праздника, обреченного на катастрофу, на незаконченности».¹⁰

В музыке слышится незримое присутствие высших сил, которые должны сойтись в схватке, возобновляя спор о судьбе принцессы. Трубач, как вестник беды, своим холодным звучанием в оркестре перекрывает светлую тему струнных. Хореография Петипа воспринимается как гимн величественной женственности, лейтмотивом которой выступает поза аттитуда. По словам В. Красовской, «мотив аттитуда становится как бы танцевальной характеристикой принцессы Авроры... В плавной округлости устремленных вверх линий аттитуда Авроры всё завершено в своей безмятежной и счастливой уверенности, даже колебание корпуса при смене поддержки говорит о законченности танцевального периода».¹¹

В адажио с четырьмя кавалерами каждая из трех балерин вносила собственные краски, по-своему интонируя канонический текст театрального действия.

Комлева демонстрировала балеринское достоинство и безупречную элегантность. Танцевальные фразы были у нее логичны и закончены. Отношения с принцами сдержаны, без излишней непосредственности. Танец свободно выливался из музыки, утверждая ее первооснову. Торжественная медлительность четырех поворотов в позе аттитуда Комлева наполняла уверенностью, балеринским апломбом и величием.

У Колпаковой – это пример архитектурности в танце. Балерина демонстрирует совершенно иной подход, существующий в тех же жестких рамках академической традиции. М. Константинова так характеризовала эту Аврору: «Танец Колпаковой рационалистичен. Она обнажает конструктивную, логическую суть классических па, чему способствует сама структура тала балерины – длинные формовые руки и ноги при достаточно жестком корпусе. Мимика ее функциональна и сведена к минимуму, игра как таковая ее мало интересует, так что весь образ создается только танцем. При этом пластика Колпаковой достаточно изысканна и тонка, но лишена живописной сочности, это строгая графика, иногда прозрачных тонов пастель. Танец Колпаковой лишен дерзкого само-

утверждения, это интеллигентная классика, словно стыдящаяся своего пафоса и чурающаяся громких, торжественных возгласов. Чувство меры здесь всегда на страже...».¹²

Знаток и исследователь «Спящей красавицы» Ленинградского театра Аврору Колпакову наивысшим достижением константиновской школы в послевоенный период, образцом современного прочтения академической классики. Безупречный вкус и чувство меры – вот основные критерии, на которые опиралась балерина, создавая классический образ великого произведения.

Аврора Сизовой в адажио с четырьмя кавалерами была чистой, юной натурой с ясным восприятием мира. В ее воплощении «каждому с четырьмя кавалерами звучит как ликующей гимн бытию. В величавых и гармоничных, совершенных по форме аттитудах, в уверенных смелых турах царит безмятежное упоение жизнью, спокойная доброжелательность».¹³ Безусловно, редкие природные данные Сизовой играли здесь на усиление хореографической образности. Линии танца балерины удивляли сочетанием упругости и мягкости, придавая ее героине особое «пластическое обаяние».

Петипа наделяет свою героиню определенными характеристиками – грацией, живостью, нежностью и дает ей соответствующие пластические высказывания. В вариации Авроры в первом акте живописно рисуется портрет юной и прекрасной героини. Начало – сливанное, распевное – стелющиеся движения растекаются по сцене в переходах из одной позы в другую. Позы «допеваются» корпусом и руками. Все заложенные Петипа детали и элементы художественного образа обгрызаются и передаются каждой исполнительницей, с теми или иными акцентами, но суть сохраняется.

Вариация имеет свое развитие – от плавности и скользящих в первой части, через диагональ изящных, немного кокетливых *gond de jantes*, к шаловливым интонациям третьей части, с отчетливой фиксацией вытянутой ноги в малых прыжках *emboité* и вслед за тем – бисерное *pas de bourrée*. Далее следуют туры из четвертой позиции с уверенной остановкой в позе, сообщающие героине изысканный каприз и резвость. И наконец, завершается вариация браваурными турами *ricqué* по кругу, порывающими с задумчивой мечтательностью начала. У Константиновой читаем об этой части партии Авроры: «Здесь своя, чисто танцевальная, драматургия переходов от одной части к другой, и в самих повторах необходимо подчеркнуть не строгую конструктивную основу движения, а его изменяющуюся живописную окраску. Хореография словно провоцирует на непосредственную игру с движениями, механическое повторение которых убивает живую душу вариации, ее образное начало».¹⁴

Вариация в исполнении Колпаковой обрела многозначность и образность не сразу. В первых выступлениях балерины ее Принцесса была застенчивой, робкой девочкой, которая как будто стеснялась танцевать перед гостями, что совершенно не соответствовало идейной концепции Петипа и Чайковского, которые создавали образ ликующей юности. И безупречности танцевальной формы было мало для воплощения образа, наделенного обобщенным смыслом.

С годами продолжало расти исполнительское мастерство, появлялось новое отношение к классике, менялось восприятие хореографического произведения. Мягкость, нежность, женственность добавляла балерина игре восходящих и ниспадающих линий первой части вариации, плела кружева *gonds* на пальцах в диагонали. Остротой исполнения *emboité* в третьей части вариации балеринаставляла акценты, идентичные музыкальным. Ровными турами охватывала большой сценический круг, демонстрируя смелость и уверенность. М. Ильичева так характеризовала Колпакову-Аврору: «Разнообразие душевных состояний балерина выявила ненавязчиво, но отчетливо. К звучанию оркестра она добавила еще один голос – зримый, наполненный поэзией юности».¹⁵

Исполнение вариации Комлевой покоряло тончайшей музыкальностью, богатством танцевальных красок. Она буквально пропевала скользящие движения первой части, уверенно чеканила виртуозные па диагонали, наполняя танец образностью через чистоту академического танца. Шаловливые интонации третьей части выглядели естественно и непринужденно. Стремительный темп, широта охвата сцены в последней части сообщали исполнению блестящую виртуозность и звучали как гимн безудержному порыву юности.

У Сизовой в вариации первого акта переливы и оттенки чувств – от полудетской мечтательности к «открытости» миру и сияющей жизнерадостности. В скользящих движениях вальса открывается чистое, детское восприятие мира этой Авроры. Чистота линий, законченность формы, лиригранная отделка каждого движения в сочетании с открытой искренней подачей помогли Сизовой глубоко раскрыть внутренний мир героини. Ее Аврора в первой вариации весела и бесхитростна, но за этим стоит крепкий внутренний стержень, формирующий ярко выраженную волю к жизни.

Так три ленинградские балерины Габриэла Комлева, Ирина Колпакова и Алла Сизова в первой вариации Авроры рисовали портрет героини, находясь в рамках академической традиции, но демонстрируя индивидуальный подход, используя разнообразие доступных им выразительных средств. Каждая из них танцевала свою Аврору, но во всех трех случаях это был танец светлой девичьей души, воспеание прекрасной юности.

Петипа поставил и развил партию Авроры со свойственным этому великому балетмейстеру талантом сочинять хореографические композиции – красивые, логичные, наполненные внутренней гармонией и необыкновенно музыкальные. К.М.Сергеев, обладая тонким знанием классического танца и пониманием эстетики балетов Петипа, отредактировал танцевальную ткань спектакля в духе времени, но суть он стремился сохранить. Во втором акте образ шаловливой и немного застенчивой Авроры первого акта получает новое преломление. В сцене нереид Аврора является Дезире как видение, возвышенный образ красоты и юности. И танец ее в этих эпизодах существенно отличается от первого акта. Спокойная лирическая музыка, постепенно наполняясь сдержанной страстностью, задает тон адажио героев. В этой сцене Аврора напоминает изящную фарфоровую статуэтку, которую принц рассматривает со всех сторон, любуясь ею, и дает ее рассмотреть зрителям – в самых красивых позах дуэтного танца, обводках и аттитодах. Вариация Авроры второго акта (в редакции К.М.Сергеева) построена на медленных, слигованных рас, для исполнения которых необходимы прекрасный апломб, крепкие «пальцы» и безупречная координация. Правда, и здесь гений Петипа дал о себе знать – в вариации изящно влетены *pas de chats*, напоминающие об Авроре первого акта. В целом сцена нереид крайне насыщена пластически и рассчитана на танцовщицу с прекрасными линиями, имеющую чувство вкуса, отлично стоящую на пальцах и обладающую прекрасной техникой вращения.

Партия Авроры состоит из нескольких ключевых элементов, а именно вариаций и адажио. Каждое «адажио Петипа – сказочная конструкция, совмещающая романтический порыв и классическую структуру».16 Действительно, во всех трех адажио при участии Авроры – с четырьмя кавалерами, в сцене нереид, в сцене свадьбы – мы видим классический танец в его самом чистом, кристаллизованном виде, со всеми свойственными дуэту переходами, позыровками, вращениями и т.д. Но есть во всех этих дуэтных эпизодах и менее очевидное содержание – представление возвышенной картины мира, прекрасного, как версальские дворцы, и совершенного. У кого-то из трех интересующих нас исполнительниц хореография выглядит более энергичной, у кого-то – лирической, но все они живут в архитектонике созданного Петипа мира и по его законам.

Что касается свадьбы Авроры, то в этой сцене Петипа придал героине черты *ballerina assoluta*. Образ от начала к концу спектакля становится всё менее обывательным и реалистичным, приобретает всё больше обобщенных черт. Лекаря Авроры от начала и до конца балета – это чистый классический танец, но в третьем акте им «говорит» уже не милая девочка, а прекрасная принцесса. Даже в адажио с четырьмя кавалерами она была несмелой и совсем невинной. В адажио и вариации третьего акта Аврора уже полностью осознает свою силу, власть и величие. И хореография четко нам об этом говорит. Здесь балерине необходимо не только преодолеть новую череду дуэтных и сольных сложностей, но и преподнести себя, подняться на пьедестал и заставить собой восхищаться. Все три исполнительницы достигали этой цели, но внутри самого танца производили несколько различное впечатление, используя тонкую нюансировку, создавая особые отношения с партнером и свои акценты в рамках строгого хореографического рисунка.

В па де третье акта, в сцене свадьбы, образ Авроры обретает логическую завершенность. В адажио, вариации и коде собраны воедино черты Авроры-девочки и Видения из нереид, которые проявляются в ее новой ипостаси – молодой счастливой женщины. При этом закономерно, что каждая из трех балерин эту часть партии интерпретирует по-разному при единообразии хореографического текста. По ощущению и эмоциональному наполнению роли в третьем акте можно сравнить балерин с феями: Комлева – Смелость, Колпакова – Резвость, Сизова – Нежность.

Индивидуальность и талант Сизовой ярко проявляются во всем балете. Недаром именно при ее участии в 1964 году был создан фильм-балет «Спящая красавица», так как она была признанным мастером исполнения этой роли. Но, возможно, наиболее показательен для интерпретации Сизовой акт нереид. В медленном адажио видно, как уверенно балерина владеет техникой танца, какие сильные у нее стопы, как устойчиво она держит позы. Одновременно сохраняется ощущение внутренней мягкости, трепетности, хрупкости. Сочетать эти две ипостаси и так внешне непринужденно делать серьезную физическую работу, которую выполняет балерина в танце такой сложности

и насыщенности – признак высшего мастерства. Кажется, что Аврора полностью отдается рукам Дезире, что она легка и невесома, хотя мы прекрасно понимаем, что она напрягает и контролирует каждый свой мускул. Балерина соблюдает академический канон в позициях рук, но делает их при этом очень нежными и кантиленными. В третьем акте Сизова прибавляет своему танцу блеска, но сохраняет общую нежную и трогательную манеру при абсолютном техническом совершенстве.

У Колпаковой в третьем акте чувствуются внутреннее торжество, сила и уверенность молодой принцессы, которая празднует свой триумф. Каждый пируэт, аттитод, завершение комбинации резкой остановкой в позе с гордо вскинутыми руками – всё академично и при этом не похоже на то, что делали и делают в этой роли другие балерины. Каждая улыбка балерины выглядит знаком уверенности и радостной свободы. В адажио в исполнении Комлевой с Сергеем Викуловым видна внутренняя мощь танцовщицы – с таким форсом и таким мощным энергетическим посылом исполняет пируэты только настолько победительница. Можно иногда заметить, что танцовщица немного пренебрегает абсолютной чистотой позиций, но зато она наполняет танец яркостью и светом, соответствующим ее имени – Утренней звезды. Отличают Коллеву также положения рук – широкие, смелые, царственные. Думается, что такая трактовка имеет точки соприкосновения с первоначальной стилистикой балета Петипа (хотя сегодня мы и не имеем достоверных сведений о том, как выглядел оригинальный спектакль). Балерина обладает тем самым «стальным носком», который отсылает нас к истории балета, итальянским виртуозам, Матильде Кшесинской и ее современникам, и представляет высший расцвет техники классического танца, не превзойденный и поныне.

Наверное, самой символической, философской наполненной получается партия Авроры у Колпаковой, потому что она чуждалась конкретизации образа и привнесения в него чего-либо бытового и характерного. Как писала исследователь М. Константинова, «...в сущности, сюжет об Авроре отступает у Колпаковой на второй план, а вперед выдвигается три акта классического танца. В него-то балерина верит несуетно, и его переплетит для нее и драматичны, и полны ликования».17 Такой подход, судя по всему, вполне отвечал замыслу Петипа и тому содержанию, которое он включал в изначальный текст партии Авроры. При этом Колпакова смогла привнести в хореографию ощущение юношеской шаловливости и непосредственности. Во втором акте она не становится нереидой, а как будто играет в этот волшебный образ, вовлекая принца в свою игру. В па де третье акта она превращается из девочки в женщину, обретает некий внутренний апломб, но не теряет изначально присущий ей в роли принцессы Авроры естественности и непосредственности – признаков невинной юности.

По-разному раскрылись талантливые исполнительницы в «Спящей красавице», явив разные ипостаси образа главной героини балета. Колпакова была наиболее близка к образу юной Авроры-девочки, Сизова – к романтизированной героине второго акта, Комлева – к балеринской сути образа Авроры-невесты. Светлая юность звучала у Колпаковой, поэтическая – у Сизовой, лучезарная – у Комлевой. При этом каждая из этих выдающихся танцовщиц вышла за рамки своей личности и сумела создать полноценную разноплановую партию.

Шедьеры классического балета существуют, как живые организмы, благодаря тому, что через них прошли самобытные индивидуальности талантливых артистов, которые продоместрировали тонкий, бережный, высокоинтеллектуальный подход к авторским идеям и традициям, сохранив и не разрушив созданное, но вдохнув в него новую жизнь.

Анна ИГНАТЬЕВА

Примечания

1. Ильичева М. Ирина Колпакова. Л.: Искусство. 1986. С. 86.
2. Ильичева М. Ирина Колпакова. Л.: Искусство. 1986. С. 86.
3. Михайлова И. И. Колпакова – Аврора. // Театр. – 1957. – № 2. – С. 143.
4. Прохорова В. Храня и приумножая традиции. // Советский балет. 1983, №3, С. 45.
5. Красовская В. Габриэла Комлева / Ленинградский балет сегодня. Л. – М.: Искусство. 1968. С. 105.
6. Киселев В. Алла Сизова. / Ленинградский балет сегодня. Л. – М.: Искусство. 1968. С. 176.
7. Киселев В. Алла Сизова. / Ленинградский балет сегодня. Л. – М.: Искусство. 1968. С. 177.
8. Кузовлева Т. Алла Сизова. Буклет. Л.: Музыка, 1984. С. 6.
9. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XX века. Л. – М.: Искусство. 1983. С. 304.
10. Константинова М. Спящая красавица. М.: Искусство. 1990. С. 82.
11. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л. – М.: Искусство. 1963. С. 305.
12. Константинова М. Спящая красавица. М.: Искусство. 1990. С. 208-209.
13. Киселев В. Алла Сизова. Сборник // Л.-М.: Искусство. 1968. – С. 183.
14. Константинова М. Спящая красавица. // М.: Искусство. 1990. – С. 85.
15. Ильичева М. Ирина Колпакова // Л.: Искусство. 1986. – С.93.
16. Гавеский В. Дивертисмент. С. 94.
17. Константинова М. Спящая красавица. С. 209-210.

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

С юбилеем

ТОМИЛИНА ДМИТРИЯ ВАЛЕНТИНОВИЧА, ректора Института театрального искусства имени народного артиста СССР И.Д. Кобзона

Широкий и многообразный его жизненный путь, от солиста Ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева до ректора вуза. Однако его творческая деятельность проявилась не только в исполнительстве, пусть и в прославленном на весь мир ансамбле. Она продолжалась в театральном-концертном ангажементе «Русская кавалькада», в канадском «Арт-Ливинг центре» и др.

Обладая неумолимой энергией, Дмитрий Валентинович проявлял ее как организатор художественных проектов, к примеру став учредителем профессиональной школы современной хореографии и спорта «Арабеск» в Москве.

Дмитрий Валентинович закончил аспирантуру Института театрального искусства имени А.В. Луначарского. Широка и его общественная деятельность. Большой послужной список наград свидетельствует об успешности деятельности.

Наши поздравления юбиляру!



С наградой



ЛЮДМИЛУ ИВАНОВНУ СЕМЕНЯКУ, народную артистку России
С присуждением премии «Легенда», учрежденной фестивалем «Видеть музыку». Премия вручается за выдающийся вклад в историю музыкального театра, за многолетний и плодотворный труд на благо развития отечественного искусства.

Дальнейших творческих успехов!

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР БАЛЕТА ИМЕНИ ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА

С получением специального приза экспертного совета высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит» сезона 2018-2019 «За сохранение творческого наследия Леонида Якобсона».

Эксперты музыкального театра оценили программу «Хореографические миниатюры», которая была возобновлена силами театра.

Присоединяемся к поздравлениям!

И вновь платформа «Гжели»



Денис Охотников.



Юлия Репицына.



Артём Рудниченко.

Наше время — это время перемен, когда пересматриваются многие ориентиры человеческой жизни. И как нельзя лучше это отражается, а может быть, и во-первых, проявляется в современном художественном процессе, который всегда был индикатором происходящих в обществе и в общественном сознании изменений.

А вот как обстоят дела в народном танце, который по сути своей должен являться хранилищем традиций. Есть ли здесь какие-либо заметные процессы. Может ли здесь что-то меняться, и обозначились ли какие-нибудь тенденции. Все эти вопросы можно проследить через одно мероприятие, прошедшее под занавес уходящего года в Государственном академическом театре танца «Гжель» совместно с Российским государственным Домом народного творчества имени В.Д. Поленова и при поддержке Министерства культуры Российской Федерации. И называлось оно «Платформа по народному танцу».

«Платформа» — это новый формат создания репертуара для сценической хореографии. Получив начало на базе театров балета, он распространился и на ведущие ансамбли народно-сценического танца. Два года назад первый такой конкурс прошел в театре танца «Гжель», а годом позже — в Красноярском ансамбле танца Сибири имени М.С. Годенко. Этими коллективами многие годы руководили их основатели — хореографы Владимир Захаров и Михаил Годенко. И естественно, их видение и хореографический дар создали оригинальный художественный стиль этих своеобразных театров народного танца, который сейчас трудно повторить.

Верность традиции не только в обязательном сохранении или создании композиций, но и в развитии, что невозможно без новых сценических концепций. Причем создатели нового — хореографы должны понимать, чувствовать творческое лицо коллектива и современное развитие сценического искусства одновременно. Задача трудная.

«Просту без коклюшек» (хореограф Юлия Репицына).



«Павловские замочки» (хореограф Денис Охотников).

Фото О.Грачева



По условиям проходящих платформ-конкурсов коллектив представляет для подготовки композиций не только помещение, но и артистов, на которых хореограф осуществляет свой замысел. Жюри определяет три наиболее яркие работы, а руководство театра кому-то из лауреатов предоставляет право включить свое произведение в репертуарную афишу коллектива.

«Свадьба лукавого» (хореограф Артём Рудниченко).

Фото О.Грачева



В конце 2019 года театр танца «Гжель» вновь создал платформу для молодых хореографов, на которую поступило более 30 заявок со всех уголков страны, жюри отобрало семь. Среди представленных работ были, безусловно, профессиональные номера.

Так, хореограф из города Добрянка Пермского края Дмитрий Савченко на основе уральской традиции «Восьмёра» представил свою композицию «Уральская восьмёра» Перевернутая восьмёрка – знак бесконечности, бесконечности танца, как считает сам хореограф. Он – художественный руководитель ансамбля «Жемчужины Прикамья». А хореограф из подмосковной Электростали Ярослав Жильцов – хореографически выстроенный номер «Ракульская роспись». Оба номера, как и другие, созданы в традициях ансамблей народного танца.

Но если понимать будущее ансамблей как театров танца, то

выбор и жюри, и театра «Гжель» пал на такие работы, как «Просту без коклюшек» Юлии Репицыной из Челябинска. По ее мнению, она хотела представить не сам процесс плетения кружева, а показать взаимоотношения кружевниц между собой. А также Дениса Охотникова, уроженца Нижегородской области, ныне проходящего стажировку в Академии Русского балета

имени Вагановой, под названием «Павловские замочки», созданного на традиционном фольклоре Нижегородской области.

Работу молодого хореографа из Санкт-Петербурга Артема Рудниченко – отрывок из спектакля «Свадьба лукавого» жюри отметило особо, дав возможность поработать в качестве постановщика в театре танца «Гжель». Конечно, для осуществления этой композиции потребуется значительная доработка материала, но то, что артисты приняли этот эксперимент, вселяет надежду на появление работ молодого хореографа в постоянном репертуаре театра.

Поиск – девиз «Платформы». Задача – выявление талантливых авторов. И всё это – забота о будущем нашего сценического искусства.

· *Материал подготовлен редакцией журнала*



После гала-концерта.

Конкурс в Ярославле

Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов в 2019 году, объявленном в нашей стране Годом театра, прошел в Ярославле — городе, который по праву считается родиной русского национального театра. В его четырехгодичном цикле он состоялся в номинации «Современный танец в музыкальном театре», которая проводилась уже второй раз. В этом году конкурс проходил по двум возрастным группам: младшая — с 14 до 18 лет и старшая — с 19 до 26. Здесь соревновались исполнители современной хореографии в разделе «Соллисты и дуэты». Первый тур являлся отборочным и осуществлялся заочно через видеоматериалы, второй и третий проходили в Ярославле.



Жюри состояло из видных деятелей профессионального хореографического искусства и представителей современного танца, уже успевших зарекомендовать себя на общероссийском пространстве.

До второго тура были допущены 18 участников младшей группы и 29 старшей. Кроме конкурсной в программу входила и большая образовательная программа (мастер-классы и теоретический лекторий). По окончании был проведен круглый стол «Другой театр», на котором обсуждались проблемы существования музыкального театра сегодня и перспективы его развития в будущем.

Фото Александра ПАНКОВА

Круглый стол «Другой театр»



С.А. Усанов, генеральный директор Международной федерации балетных конкурсов:

Добрый день, уважаемые дамы и господа. Спасибо, что вы посетили наш круглый стол, организованный журналом «Балет». Надеюсь, что все, кто здесь присутствуют, смогут поделиться своими мыслями и поучаствовать в дискуссии. Итак, я хочу предоставить слово главному редактору журнала «Балет», профессору, заслуженному деятелю искусств Валерии Иосифовне Уральской.

В.И. Уральская:

Я хотела бы назвать тему нашего круглого стола, которая вызвана самой жизнью наших конкурсов, наших театров. Тема — «Другой театр». Вопрос развития направления современного танца театрального — как театра или не театра и судьба развития хореографического искусства музыкального театра, в частности балетного театра, это то, что мы сегодня видим на конкурсах и в действительности. Смешение и путаница мешают развитию и того, и того. Мы собрались здесь в профессиональном кругу, не ставя вопроса вос-

приятия зрителем нашего разговора, а для того, чтобы нам самим понять, что нам помогает, а что нам мешает, в том числе и на конкурсах, правильному пониманию хореографического искусства в целом. Поэтому мы пригласили представителей и современных техник танца, и классического академического балетного театра. Мы пригласили руководителей оперно-балетных, музыкальных театров, а также руководителей театров народного танца, который входит в поиск современных форм жизни, а также представителей искусства, имеющего место на сцене современных театров танца.

Андрей Борисович Петров:

Я всех приветствую, уважаемые друзья. Должен сказать, что все виды танца хороши, когда они все развиваются, не входят в жесткое противоречие друг с другом и создается атмосфера творчества между поклонниками различных течений. Думаю, что сейчас благоприятное время, когда развивается классический балет, благодаря, в частности, тенденциям современного танца, который включает в свои композиции. То же самое происходит с современным танцем. На мой взгляд, он становится более профессиональным. Оттачиваются техники, оттачивается посыл, который раньше был не столь определен в разных группах современного танца, но сейчас всё это движется. Это радостное явление, потому что мы делаем это не для себя, а для зрителей. Зрителю нужна какая-то новая мысль, новая тенденция. Я думаю, что рождение этих новых ростков сейчас наблюдается. Пусть их и не очень хорошо видно, но, тем не менее, каждый театр, где появляется художественный лидер, стремится двигаться в своем направлении, хочет иметь свое собственное лицо. Наш классический театр балета переживал много. Сейчас еще не закончились перемены. Такие отрицательные тенденции, как лишение театров своего художественного лидера и замена его приглашенным художественным руководителем, – это тяжелый удар по классическому балетному театру. К счастью, этого нет в современном балете, потому что современный балет без лидера в каждой компании просто не может существовать.

Валерия Иосифовна Уральская:

Я думаю, что прежде всего чтобы понять направление разговора, нам нужно понимать, что такое театр. Какие законы выставляет театр, чтобы то, что происходит, было театральным искусством. Поэтому кадры для тех, кто определяет судьбу театров, хореографов создают учебные заведения высшей школы. Я попрошу заведующего кафедрой Консерватории Полубенцева продолжить разговор.

Полубенцев А.М., заведующий кафедрой балетоведения Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова:

Я думаю, что всем, и нам, интересно, как будет развиваться балетный театр. Сейчас мы говорим об ином театре. Об искусстве современного танца. Это очень популярная разновидность танца, которая охватила весь мир и, конечно, и наша страна, и другие страны не могут оставаться в изоляции. Кому-то это может нравиться, кому-то не нравится, но, несомненно, современный танец – это расширение возможностей человеческого тела, это расширение возможностей человеческого духа, это поиск нового. Иногда эти поиски никуда не приводят, а иногда они приводят к каким-то дальнейшим свершениям, которые еще будут впереди. Я хочу сказать, что конкурс, который сейчас проводится, выявил ряд проблем. Одна из первых – это дефицит интересных постановочных решений. Большинство работ, которые мы увидели,

ли, не соответствуют тому названию, которое им дают авторы. Их очень много. Название произведения должно соответствовать тому, что показано, чтобы зритель понимал идею, чтобы она раскрывалась в хореографическом прочтении. Этого не было. Иногда возникало какое-то однообразие, например жюри отметило, что в мужском современном танце, представленном артистами, почти отсутствовала прыжковая техника. А современный танец не исключает прыжковую технику. Это надо развивать. Мне кажется, что многие артисты-участники обладают яркой индивидуальностью и хорошей подготовкой, но выявилась проблема того, что профессиональных артистов современного танца не хватает.

Валерия Иосифовна Уральская:

Спасибо. Мне бы хотелось, чтобы в сегодняшнем разговоре попробовали поучаствовать хореографы современного танца. Попрошу Екатерину Кислову начать этот разговор. Учитывая то, что последняя ее работа в театре вызвала интерес и положительные отклики.

Кислова Екатерина, хореограф современного танца:

Я представляю Центр драматургии и режиссуры. Тема нашей сегодняшней дискуссии «Другой театр». Для меня в этом словосочетании всё-таки главное слово – театр. Что я вкладываю в это слово. Это атмосфера, это образность, это духовность, и для меня это вертикаль. Мне кажется, что на сегодняшний день современный танец развивается по горизонтали, мы очень много внимания уделяем телу, и тело развито очень хорошо. Вы, наверное, увидели по этому конкурсу, что человеческое тело не имеет границы, может практически всё, но в то же время, мне кажется, что дух и мысль и идея отстают. Но я надеюсь, что придет время баланса между телом, мыслью и идеей. В чем я вижу перспективу и как работаю. Перспективу развития я вижу в синтезе жанров, видов искусства. Возможно, мы обратили внимание на то, что современный танец активно развивается. В него попало очень много движений, импульсов, ритмов из уличного танца, поп-культуры. Это мы наблюдали на нашем конкурсе. В ЦДР есть хореографическая лаборатория, куда мы приглашаем хореографов для работы с драматическими актерами в течение месяца. Казалось бы, драматический актер в нашем балетном понимании – это ограниченный в физическом плане человек. Мои наблюдения показали, что опыт работы хореографа с драматическими актерами позволяет им задавать хореографам правильные вопросы. Например, «что значит предлагаемое движение?»; «что я здесь делаю, кто я здесь?». Когда хореограф



отвечает на эти вопросы, движение становится осмысленным. Хореографу приходится вкладывать смысл в это движение. Для меня это очень важное наблюдение и важный опыт.

Валерия Иосифовна Уральская:

Спасибо. Я думаю, что эту тему мы продолжим. Сейчас я попрошу выступить одного из ранних лидеров современного танца у нас в стране и за рубежом, в прошлом драматического артиста, ныне ставящего свои спектакли как режиссер-постановщик и хореограф, Пепеляева Александра.

Александр Пепеляев, режиссер-постановщик, хореограф:

Мне кажется, что в такой дискуссии я пока ни на что не могу опереться. Бесконечное множество предложений. Как-то ускользает точка отсчета дискуссии, но это нормальное явление, так как современный танец неопределяем. У нас есть пример классического балета, в котором все давно разложено по полочкам, есть ясная система, с помощью которой люди могут предметно общаться между собой. В современном танце общаться очень тяжело. Во время подготовки мной российского фестиваля «10 лет Цех» у меня было бесконечное множество заявок, которые не имели ничего общего с заявленной тематикой, но все хотели участвовать. С одной стороны, это была эстрада, с другой – перформативные практики. Я понимаю, что это не вина тех, кто посылает заявки, а отсутствие критерия и определения того, что есть современный танец. Определить его можно только практически, на мой взгляд. Только смотря спектакли, мы можем понять, что есть современный танец, что это эстрадный танец, это «America Got Talent», а это перформативные практики. В этом смысле теоретической основы для определения современного танца найти невозможно. Он возник сам, как индивидуальное высказывание. В этом смысле огромная разница между балетом и современным танцем. Для современного танца в репертуарном театре это вредно. Модель репертуарного театра, выглядит так: у вас есть штат, художественный руководитель, директор. В современном танце более продуктивна, на мой взгляд, проектная модель. Это мы видим очень часто. Многие современные русские и зарубежные коллективы сделаны как проект. Если этот проект собирает интересных людей, они открывают новую дорогу. Так было с Пиной Бауш.

Валерия Иосифовна Уральская:

Я хотела бы привести какие-то примеры того, как профессиональные балетные театры сейчас пытаются найти пути решения современного танца на сценах театров традиционного клас-

и что дальше будет с театром. Пять лет назад театр и государство возложили на меня большую честь и, самое главное, большую ответственность – возглавить балетную труппу. Как должен развиваться балетный репертуарный театр. Для меня очень важно то, что когда я приглашал хореографов (Екатерина Кислова тоже участвовала в этом проекте), я знал, что мы танцуем на сцене театра оперы и балета. На «намоленной» сцене, где зритель привык видеть спектакли классического наследия. Для меня хочется, чтобы театр развивался, чтобы зритель, приходя, находил для себя какие-то новые жанры не только в классических направлениях оперы и балета, но и в современных. На мой взгляд, это дает приток нового зрителя, так как прежде всего мы работаем для зрителя. Мне нужно, чтобы развивались артисты балета, а чем больше они танцуют в жанре современной хореографии, тем спокойнее они чувствуют себя в классике, свободнее и танцуют классику лучше, по моему наблюдению. Много примеров артистов на Западе, танцующих в жанре современной хореографии, которые качественно лучше танцуют классику благодаря современной хореографии. На мой взгляд, самый главный вопрос: что мы должны показывать на сцене репертуарного театра, который содержит государство? Мы должны привлечь нового зрителя, заинтересовать артистов балета. Это должен быть высококачественный продукт. Но что мы должны показывать? Это самые главные вопросы для меня и хореографов, которых я приглашал и буду приглашать. Этот проект будет продолжаться. На мой взгляд, Екатерина абсолютно правильно говорит о том, что за каждым спектаклем, даже не всегда важно, в какой жанр мы уведим постановку (это может быть стилистика классического балета, неоклассического балета или contemporary dance, вплоть до брейк-данса), должна стоять какая-то мысль. Не во всех балетах есть сюжет, но должна быть духовность, то, что хореограф хочет донести до зрителя. Когда вы говорите о том, что современной хореографии будет лучше в проектной ориентации, тогда следует сказать, что будет ряд последствий такой модели.



Валерия Иосифовна Уральская:

Спасибо. Я бы хотела, чтобы сегодня еще сказали о двух проектных работах. Но на базе профессиональной действительности. Проект, часто называемый сейчас «платформа». Лидером платформ на базе театров танца стал Театр танца «Гжель». Я бы попросила Марину Фёдоровну Куклину рассказать об этом опыте, включая Красноярский опыт, поскольку у нас нет представителя из Красноярска.

М.Ф. Куклина, директор МГАТТ «Гжель»:

Вопрос сегодняшнего круглого стола: что такое «Другой театр»? Хотелось бы высказать некоторые свои мысли по этому поводу. Это, скорее всего, поиск новых форм существования. Несмотря на то что, как сказал мой коллега, нужно сохранять традиции и тот авторский театр, в который ты пришел, поиск новых форм существования – это требование современности, действительности. Все театры: репертуарные, не репертуарные, частные театральные труппы современного танца работают для зрителя. Это наша с вами святая обязанность. Поиск новых форм существования – это борьба за зрителя и желание либо создать новую зрительскую аудиторию, либо расширить уже существующую. Современные театральные компании не смогут существовать без государственной поддержки, создания «платформ». Они не выживут в современном жестком мире финансового интереса. Они выживут только в случае поддержки, напри-

Литягин А.А., художественный руководитель балетной труппы Воронежского театра оперы и балета:

То, о чем мы сегодня говорим, другой театр – это та тема, которая живет у меня в голове, которая живет у меня в душе, и что дает для меня и всех нас большой вопрос открытие этой темы

мер такой, о какой было сказано на примере Дюссельдорфа. Что могу сказать о нас. Театр народно-сценического танца «Гель». Для меня поиск новых форм существования сводился к трем направлениям: репертуар, школа, поиск новых методов для поиска новых форм существования. В этой части мы много пытались сделать. Также логически пришли к форме платформы, потому что нам тоже необходимо развитие. Проект платформы проходил и в драматических, и в академических театрах. По итогам первого тура приглашаются балетмейстеры, которые работают в коллективе какое-то время, давая, как результат работы, эскизы новых постановок. Это не обязательно законченная работа. За такой короткий период она не может стать законченной, это работа-эскиз, которая может иметь или не иметь по решению жюри право на доработку. Либо осуществляется только как лабораторный проект.

Валерия Иосифовна Уральская:

Спасибо. Хочу сказать что существует ряд интересных проектов, например у Владимира Васильева. Мастерские, которые перемещаются из города в город, объединяя хореографов. В сюжете того или иного авторского текста. Кроме того, осуществляется поиск путей, определение места современных хореографов и артистов в рамках конкурсов. В этом отношении Пермь имеет интересный опыт. Поэтому попрошу выступить арт-директора конкурса «Арабеск» Завершинскую Елену Борисовну.

Арт-директор конкурса «Арабеск» Завершинская Е.Б.:

Очень долго современный танец существовал у нас только как современный номер во втором туре. Мы отмечали балетмейстеров, которые ставили номера специально для конкурса знаками. Через некоторое время мы поняли, что мы теряем очень большой контингент. Мы не можем просматривать только тех, кто занимается современным танцем. То есть раньше, чтобы участвовать в нашем конкурсе, надо было участвовать сначала в классической программе, первый, второй, третий тур. Па де де, вариации и очень интересное направление, связанное с современным танцем, мы теряли. В 2012 году мы решили принимать заявки от тех, кто хотел бы участвовать только в конкурсе современного танца. То есть показать себя как балетмейстер или как исполнитель. Опыт оказался очень интересным. Поступило огромное количество заявок от людей, которые занимаются только современным танцем. Мы выделили специальный конкурсный день, посвященный только современной хореографии. Получилась очень интересная география. Участники приезжали не только из России: японцы, корейцы. Достаточно большое количество стран. Этот опыт существует с 2012 года, и с каждым годом заявок все больше. У нас был брейк-данс, были работы джазовые. Я не говорю о contemporary dance, которого, конечно, очень много. Таким образом, возник наш «другой театр». Балетмейстер, получив премию на конкурсе, первую, вторую, третью, как правило, не имеет своей труппы, ему не на кого ставить, а ему хотелось бы что-то делать. Мы подумали и сделали васильевскую мастерскую.

Валерия Иосифовна Уральская:

Спасибо. Я хотела бы попросить выступить наших коллег из Латвии и пояснить сегодняшнее смешение стилей в рамках тех фестивалей и конкурсов, которые они проводят у себя.

Лита Бейрис, Латвия:

В нашем театре тоже пытаются делать классику, классический репертуар и пытаются приглашать современных хореографов из Европы, из Скандинавии и т.д. Но абсолютно идти на contemporary профессиональным балетным артистам очень сложно. Это я проверила на себе. Это главное, что я бы хотела сказать. Вам нужен свой стиль. Найти через высокий профессионализм свой путь в хореографии.

Валерия Иосифовна Уральская:

В Москве есть театр, который носит название «Новый балет», направление этого театра – поиск лексикой современного театра. Я прошу рассказать Павла Нестратова, как руководителя этого театра, ваше понимание явления.

Павел Нестратов, директор театра «Новый балет»:

Мы ставим спектакли, объединенные общей драматической идеей, хорошей драматургией, сюжетные спектакли, рассказанные языком современной хореографии, то есть могут быть любым стилем, любой лексикой рассказаны. Мне кажется, что для нашего и для зарубежного зрителя более ясна и понятна какая-то история. Для нас очень важна эстетика. Каким языком, как показано. Мы можем не иллюстрировать произведение, но духовность и эстетика должны присутствовать. Мы работаем для зрителя, мы не работаем ради себя. Искусство – ради зрителя. Мы даем возможность молодому российскому хореографу поставить что-то. Саша Могилёв поставил замечательный детский спектакль, который мы прокатывали во всем мире, все его понимают, он добрый, интересный. Здорово, что существуют конкурсы, что сейчас какие-то учебные заведения начинают задумываться о том, кого выпустить, но я, как практик, могу сказать, что мы наткнемся на стену в репертуарном театре. Артисты, проработав какое-то время, начинают искать, где лучше. Это люди молодые, у них нет тех традиций, которые существуют в больших академических театрах. Артист начинает ходить и искать, где ему интереснее. В репертуарном театре с небольшим количеством танцовщиц очень сложно иметь вторые составы, невозможно просто. Поэтому мы трясемся за каждого артиста. Это здорово, что современная хореография развивается, но надо воспитывать артистов, тех, кто будет делать это с душой, понимать, что он делает.

Валерия Иосифовна Уральская:

Определенный опыт поисков направления балетного театра и его развития в современном мире есть у Константина Уральского, я попрошу его выступить. Тем более что последнее время очень много проблем такого авторского театра озвучивал Эйфман. Мне кажется, что человек, создавший свой театр по времени начала его деятельности, современный по тому времени. Сегодня он уже принят и в нем есть академичность. Сдвиг, говорящий о смешении понятий двух направлений. От имени такого мастера это принципиально. Я не знаю, разделяете ли вы его, но говоря о балетном театре, я хотела бы, чтобы вы высказались.

Константин Семёнович Уральский, художественный руководитель балета, главный балетмейстер Астраханского театра оперы и балета:

Я начну немножко с другого. В последнее время я вижу многие спектакли, еду на многие конкурсы, и в современной хореографии я очень часто попадаю в такую ситуацию, когда я в антракте или после спектакля с кем-то беседую и говорю: «мне не понравилось, мне было не интересно». Я слышу в ответ: «как? Нам сказали – это замечательно». Или: «это же то, что сегодня модно и надо смотреть». Когда мы говорим «другой театр», я не понимаю эту фразу. Я сразу вспоминаю Булгакова, что рыба бывает одной свежести. Театр либо есть, либо его нет. Есть Бежар, есть театр. Есть Пина Бауш, есть театр. Давайте немного вернемся к конкурсу, мы по этой причине собрались. Мне кажется, что одна из проблем, которая сегодня есть, – это то, что есть театр, то, что выходит на контакт со зрителем, есть человек, который и ставит, и исполняет. Если мне скучно, то контакт не произошел. Для меня в основе существуют две вещи: хореографическая фраза и хореографическая мысль. Мы редко употребляем эти выражения, больше их употребляют на Западе, но если они есть, то кому-то может не понравиться, кому-то понравиться, но есть какой-то контакт, есть коммуникационная энергия между тем, что



происходит в театре, какой бы он ни был, порталный или непортальный, и зрителем. Последнее время я вижу очень много работ как коротких конкурсных номеров или спектаклей, в которых нет мысли, но есть много движения. Извините, это хореографическое словоблудие. Мы сидим на конкурсе современной хореографии. А почему нет современных спектаклей. Мы говорим, что классика себя изжила. Она себя не изжила. Она точно так же развивается. Есть интереснейшие хореографы в мире, которые базово получили образование классического танцовщика и развивают именно это направление. Балетный театр всегда впитывал в себя энергию и какие-то стилистические вещи от всех форм. Он и сейчас развивается, этому очень помогают различные хореографы, задающие направление в contemporary. Поэтому давайте не ставить границы, а понимать, что это современный театр, но театр либо есть, либо его нет. Есть проблемы с педагогами в школах. Могу порекомендовать то, что мы делаем в нашем училище. Мы делаем все по блокам. Мы привыкли к тому, что в школе должны быть блоки раз в неделю в течение всего учебного года. Не будет. И результата не будет, и толка не будет, и часы не найдете. Пригласите педагога на три недели, на месяц, дайте ему учеников, сделайте блок. Пригласите хорошего педагога. Дайте им понять философию, увлечься этим. Еще момент. Об этом уже говорилась. Очень много современных номеров на конкурсе – сам танцую, сам ставлю. Между танцовщиком и хореографом происходит процесс передачи мысли. Смотря на исполнителя, можно понять, что не дотянул, не сделал. В данном случае это был конкурс исполнителей. Ребятам надо рекомендовать брать хореографа, чтобы был какой-то контакт. Последнее, что я хочу сказать. Это замечательный конкурс. Мне кажется, что для развития конкурса надо подумать, как точнее прописать условия. У нас происходит смешение до такой степени, что трудно работать в жюри. Спасибо.

Валерия Иосифовна Уральская:

Я хотела бы сейчас на последнем этапе нашего круглого стола попросить выступить трех критиков или теоретиков балета. Начнем мы с Васениной, поскольку она «коллекционер» наших театров и в России, и в СНГ, и точно знает, сколько у нас театров современного танца существует, а также проблемы их «жизни» и понимания их существа.

Екатерина Васенина:

Я, наверное, сейчас не смогу углубиться даже в краткие характеристики государственных и муниципальных театров современного танца в России. Они все были названы в основной своей массе. Можно только добавить, что компания Вадима и Натальи Каспаровых более-менее регулярно получает ежегодную субсидию от правительства Санкт-Петербурга, то есть у них нет ставок в театре, тем более что он менял название. Теперь это не «Канон-данс», а «Танцевальная компания Натальи Каспаровой», и там ставят больше мольеровские хореографы. Это в Санкт-Петербурге. И до того, как Ваня Евстегнеев и Женя Кулагин стали больше работать в Москве, их станция, их мероприятия в Костроме

тоже более или менее регулярно какое-то время, по крайней мере, получали ежегодную субсидию от правительства города Костромы. Это то, что я вкратце могу добавить по поводу какого-то финансового взаимодействия коллективов современного танца и государства. По поводу определений, что такое «современный танец». Очень короткая реплика, но выстраданная при участии моих наставников в Институте искусствознания, где я окончила аспирантуру, и не без участия Валерии Иосифовны Уральской, с которой я не первый год дискутирую на тему свободных форм танца. Современный

танец в первую очередь, это не классический танец или танец постклассической эпохи. Это просто мой вариант определения, если нужна хоть какая-то теория. Мне хотелось бы не моноmanifest озвучить, а вступить в подобие диалога с тем, что было уже сказано. Особенно меня воодушевило сказанное вначале Андреем Борисовичем Петровым. Не вижу серьезных проблем дать возможность всем стилям развиваться и в классическом, и в современном танце. Всем дать как можно больше свободы, чтобы само произошло или слияние, или полное размежевание. Вот когда Александр Ефимович Пепеляев заговорил о каких-то практических вопросах, Валерия Иосифовна, как человек строгий по отношению к искусству и его качеству, все-таки попробовала сфокусировать нас на том, что такое театр, как суть, как взгляд художника, а не здание. Это действительно важно. Самое главное, на мой взгляд, сегодня российский современный танец в большей степени определяет себя как часть современного искусства contemporary visual art, а не как часть государственного музыкального театра. И то, что государственный музыкальный театр хочет сотрудничать с современными танцхудожниками, это здорово, но очень часто современные танцхудожники к этому не готовы, потому что экономика определяет жанровую сегрегацию. Он всегда как ИП, физическое лицо, индивидуальный предприниматель, ходит как фриланс, и он сам по себе. Его экономика определяет его жанр. Когда он приходит на время в государственный театр, он не успевает достаточно качественно войти во все условия и в весь протокол государственной машины, поэтому такие лаборатории, как в Воронеже, Перми, дают возможность, как и здесь. Но конкурс в том виде, в каком он существует для современных хореографов, сейчас имеет недостаточно хорошо прописанные критерии участия и взаимодействия. Спасибо.

Валерия Иосифовна Уральская:

Из присутствующих таким активным критиком, выступающим в прессе по тому, что происходит в хореографии страны сегодня, является Александр Максов, тоже участник нашего конкурса.

Александр Максов, балетный критик:

Сегодня было уже много сказано и была попытка определить contemporary dance, было сказано много того, с чем я абсолютно согласен, но было сказано и то, что вызывает некоторое сопротивление и желание поспорить. Сейчас уже не будем останавливаться на этом тезисе подробно. Я только хочу сказать о том, что совершенно не претендую на звание эксперта в области contemporary dance или современного танца, скорее поделюсь личными впечатлениями от просмотрев, в том числе и того, что мы называем современной хореографией. Первое, что я для себя уяснил. Подняв тезис об абсолютной эмоции, о чувстве, о том, что пришло из Европы, хочу сказать, что Европа уже где-то отказывается от этих парадигм, а мы пытаемся ее догнать. В contemporary хлынула огромное количество непрофессионалов, которые выдают вот эту плещущую через край энергию за

некий художественный результат, подменяя этим знание законов восприятия театра, законов сцены, всех законов, связанных с искусством, высшей формы ремесла. Что касается современного танца, я написал для себя цитату видного руководителя одного из современных коллективов: «Это потрясающее чувство, когда не думаешь ни о времени, ни о пространстве, а по-тихому сходишь с ума от счастья от того, что происходит с тобой на сцене, не понимая, не подозревая, что будет дальше». По-моему, это повод пойти к психиатру. Тут говорили о смыслах, о лексике, передающей помимо эмоций какой-то интеллектуальный посыл. Я для себя с удивлением открыл, что «художественному» продукту не нужна программа, что иллюстративность музыки не нужна, можно танцевать под скрипы, под скрежет. Звуки, конечно, когда это звук биения сердца или водопада, или капель дождя – это одно, а когда это торможение поезда, где-то это можно, наверное, допустить, но танцевать под это и воспринимать такой танец лично мне очень сложно. Но я для себя понял следующее: мы все живем на двух разных «планетах», и диффузия каких-то движенческих и стилистических моментов как-то происходит, но у меня такое впечатление, что представители ака-



демического направления и представители современного танца как будто ведут разговор землян и гуманоидов. Мой опыт на заседаниях экспертного совета «Маски» я все время оказывался в сложной ситуации. Мне нравилось то, что ставили обладатели базовых знаний и представлений о балетном театре, так как это было понимание драматургии, понимание законов сцены, понимание зрительского восприятия, а то, что нравилось мне, не нравилось тем, кто считает себя представителями и знатоками современного танца, а то, что не нравилось им, нравилось мне. Поэтому я думаю, раз мы поставили правильный вопрос, поставив рамки нашего круглого стола, это две абсолютно не пересекающиеся планеты, линии развития, каждая живет в своем мире. Мы стараемся оценивать произведения по тем законам, в которых мы находим какой-то смысл, это упрощенная формула: сделать сложное легким, а легкое – красивым. И вопросы гармонии. А критики современной хореографии, которые тоже должны как-то объяснять или теоретизировать, продвигая свою апологию, имеют другие рамки, другие оценки. Поэтому у нас не очень получается диалог. Спасибо.

Валерия Иосифовна Уральская:

Татьяна Владимировна, я смотрю на вас, ваше известное приращение к современной хореографии, и как сотрудница журнала «Балет».

Татьяна Владимировна Вольфович, редактор журнала «Балет»:

Конечно, мне трудно молчать, потому что Александр Игоревич как раз мой постоянный оппонент, и у нас все происходит дискус-

сии на тему, что должно быть сегодня и что лучше, что хорошо, какой театр должен развиваться, что такое «Другой театр». Я не буду вдаваться во все эти подробности, потому что совершенно понятно, что мы живем в особое время. Это эпоха перемен. Поэтому у нас есть одно и другое, и если подняться немного выше на уровень обобщения современного художественного процесса и сравнить его с теми изменениями, которые происходят вообще в обществе, то можно обнаружить, об этом уже говорили социологи и философы, что основная характеристика нового общества – дробность. Поэтому я думаю, что и художественный процесс не может избежать этого и на следующем этапе существования театрального искусства оно не будет универсальным, унифицированным, оно будет разным. Наш вопрос «Другой театр» я бы перевела немного в другой ракурс – «другие театры», и это, наверное, наше будущее, которое нас ждет. В этом нет ничего плохого. Каждый найдет свое место в этом театре.

Валерия Иосифовна Уральская:

В заключение я хотела бы сказать, завершая этот круглый стол, мы не имели наивной надежды на решение или какие-то четкие выводы из того, что здесь произойдет. Круглый стол – это форма общения профессионалов, это сложившийся формат, который часто завершает и конкурсы, и фестивали или собирается по специальной проблематике. Такую задачу ставили мы перед собой. Мы хотели, чтобы вы услышали друг друга, чтобы каждый поделился своим пониманием, остротой или не остротой событий, потому что, действительно, «другие театры» или «другой театр» – это характеристика времени. Разные проблемы на круглом столе наш журнал поднимает не первый год, и мы публикуем их в номерах, сегодня есть идея с организатором этого конкурса и круглого стола, Росконцертом, попробовать объединить круглые столы последнего периода для отдельного издания, чтобы все могли еще раз профессионально пообщаться в рамках этой задачи. Что же касается сути вопроса, я бы тоже хотела сказать несколько слов. Появилась формулировка философии телесности. Сейчас она существует и в философии, и в искусствоведении западного мира. Ее взяли на себя и представители современного танца. Движение по природе своей содержательно, поскольку оно диктуется, как и все у нас, не только чувствами, но и головным мозгом. Поэтому движение имеет смысл, и поэтому суть того, есть человеку, создателю танца, хореографу или сосоздателю исполнителю, что сказать – будет смысл. Если задача – только двигаться и показывать, блестящую часто, координацию, развитую современными стилями и движение, то мы путаем некоторые направления. Есть искусство цирка. В искусстве цирка трюк, движение – это образ. Есть спорт, где трюк и силовое движение – это цель. Есть театр, где движение – это средство выражения образа. Это выразительные средства. Мне кажется, что в каком бы стиле ни работал хореограф, исполнитель, если ему есть что сказать, то это театр. И мне хотелось бы, чтобы мы закончили наш разговор тем, что театр вечен во всех разных направлениях и потому он жив и нужен зрителю, нужен людям. Спасибо за внимание.

С.А. Усанов:

В заключение мне хотелось бы поблагодарить редакцию журнала «Балет» и лично Валерию Иосифовну Уральскую за организацию такого стола, всех, кто сегодня принял участие в дискуссии, кто выступал, и всех, кто терпеливо и с интересом слушал, поэтому я хочу всем пожелать здоровья, удачи. Сегодня вечером у нас завершается конкурс. Ждем на вручении призов и званий лауреатов конкурса и гала-концерте. Итак, всего доброго, спасибо.

Материал подготовила Ольга ПАНФЕРОВА.
Фото Александра ПАНКОВА



Наш постоянный читатель, безусловно, обратил внимание, что обложки журнала за 2019 год мы посвящали юбилеям выдающихся деятелей нашего искусства. Наступивший 2020 год всё так же богат юбилейными датами. Считаем своим долгом рассказать новому поколению читателей-зрителей, да и молодым артистам, о тех, кто в разные годы искусством танца радовал своих современников, вложил бесспорный вклад в развитие нашего искусства. Этот номер открывают материалы о великой Галине Улановой, в следующем нас ждет поздравление с юбилеем Владимира Викторовича Васильева. Нам не удастся дать развернутые материалы о его исполнительской, авторской и общественной деятельности, но рассказать о его жизни прежде всего с позиций творчества в наших силах.

Мы постараемся также познакомить наших читателей с юбилярами года. Будем рады вместе с вами еще раз окунуться в их творчество и поздравить всех нас с теми, кто вписан в историю нашего жизнеутверждающего и хрупкого искусства.

С Новым годом вас, дорогие читатели, чей интерес к искусству танца неиссякаем и приносит радость жизни!

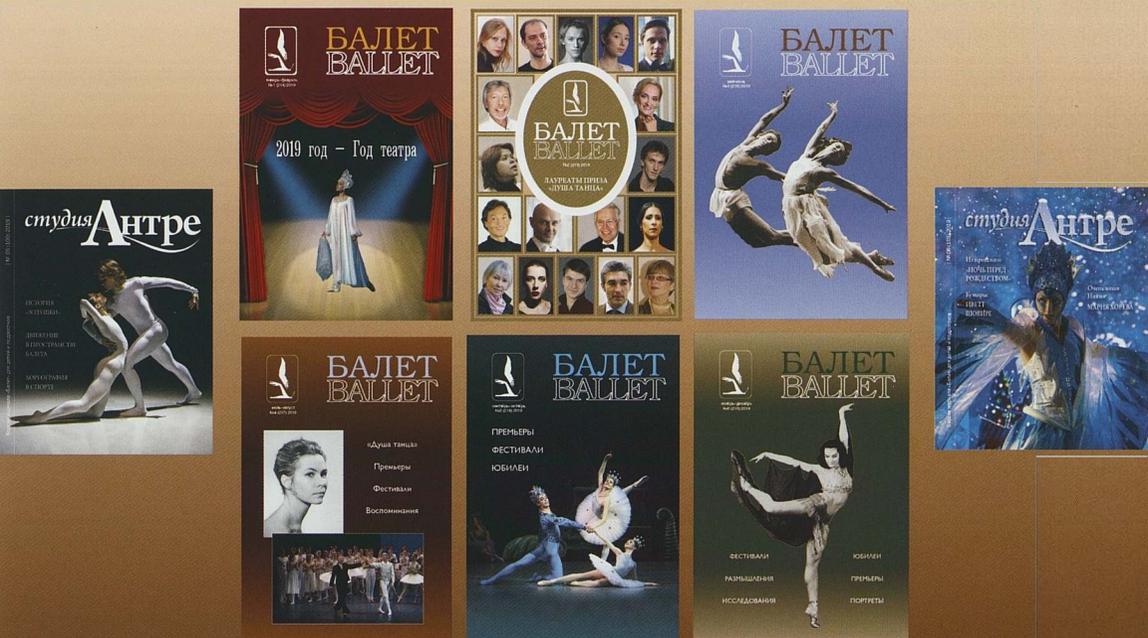
Валерия УРАЛЬСКАЯ

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

**Информация о всех важных
событиях в хореографии**

6 номеров в год



Внимание читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2020 год в любом почтовом отделении России

по Объединённому каталогу «Подписка на 2020 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

Grishko®

GRISHKO® АКАДЕМИЯ

ОДЕЖДА ДЛЯ СТУДЕНТОВ БАЛЕТНЫХ ШКОЛ И АКАДЕМИЙ

И

CANDY BAR

НОВЫЕ ЦВЕТА РАЗОГРЕВОЧНЫХ САПОГ

Цвет леотарда
ЛЁД

И

Цвет сапог
СВЕЖАЯ МЯТА

Цвет леотарда
РОЗОВЫЙ

И

Цвет сапог
БАБЛГАМ

Цвет леотарда
ГОЛУБОЙ

И

Цвет сапог
ГОЛУБАЯ ВАТА

