



БАЛЕТ

BALLET

май—июнь
№3 (228) 2021

Премьеры

Фестивали

Юбилеи





Екатерина Байбаева, Артём Веденкин и Роман Стариков

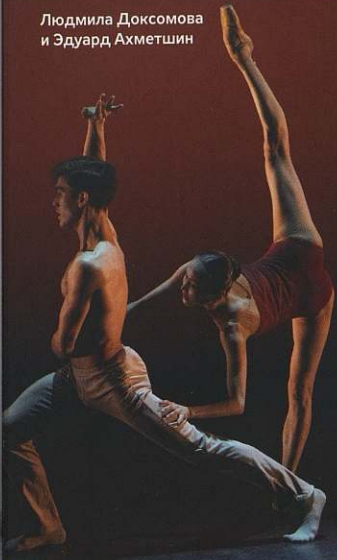
Душа

танца

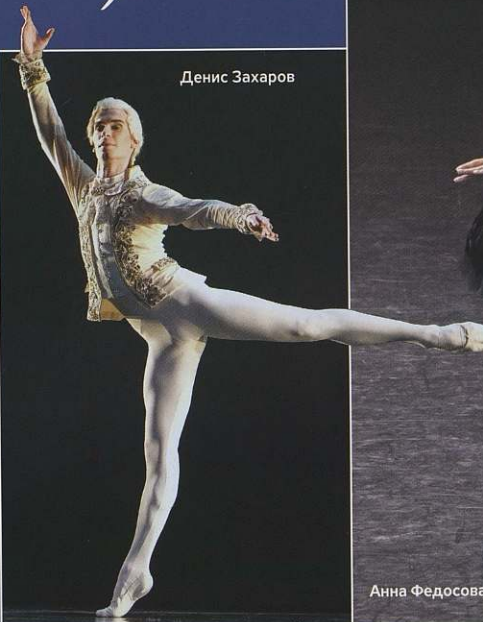
Оксана Кардаш и Иван Михалёв



Людмила Доксомова
и Эдуард Ахметшин



Денис Захаров



Анна Федосова



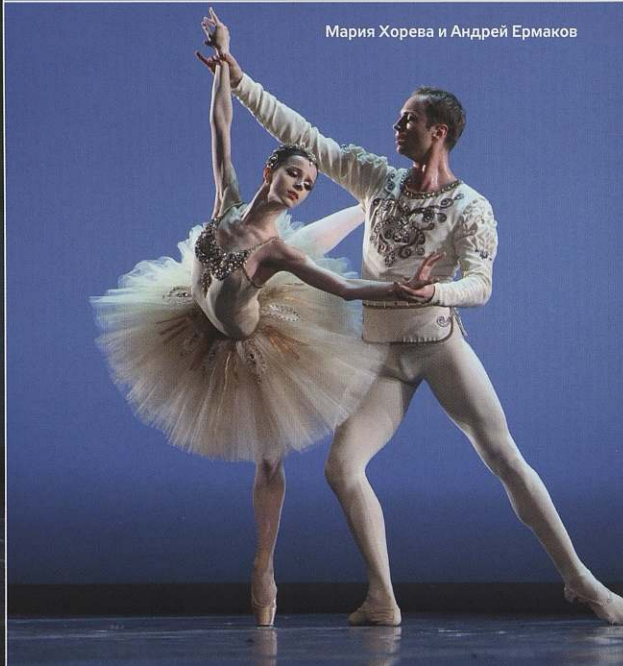
Анна Щербакова и Дмитрий Котермин



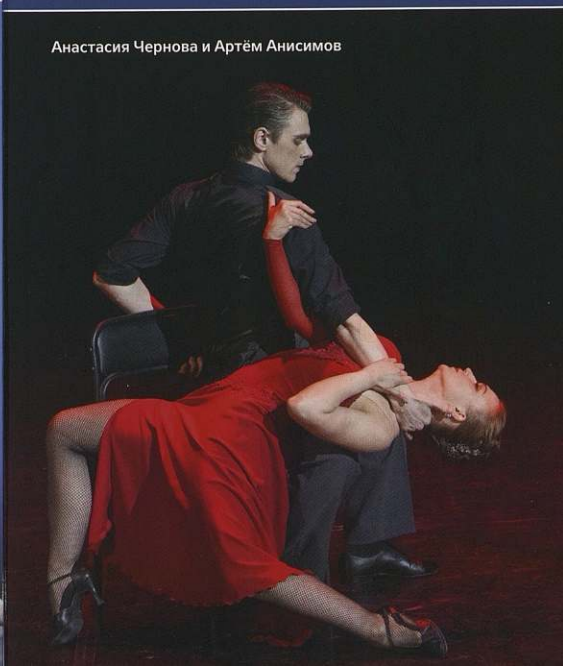
БЛАГОДАРИМ

УЧАСТНИКОВ

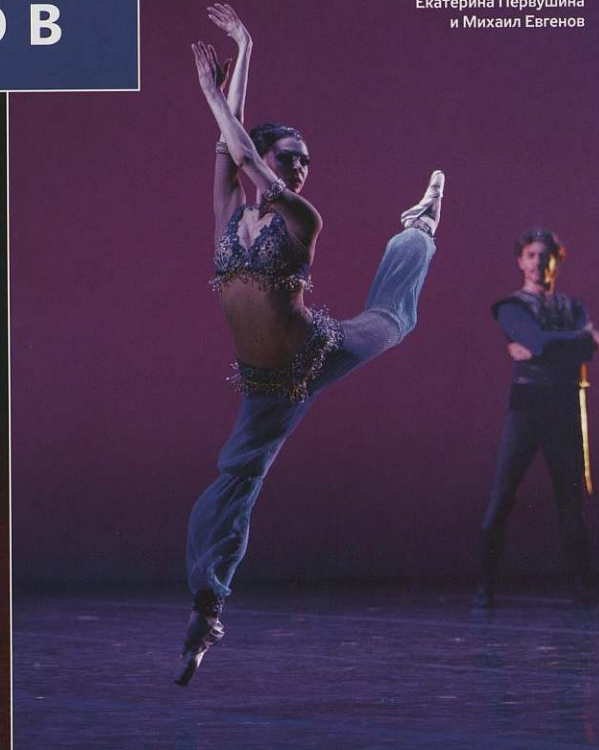
Мария Хорева и Андрей Ермаков



Анастасия Чернова и Артём Анисимов



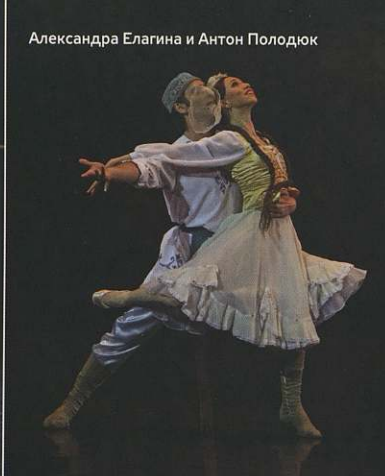
Екатерина Первушина
и Михаил Евгенов



Анастасия Винокур и Антон Домашёв



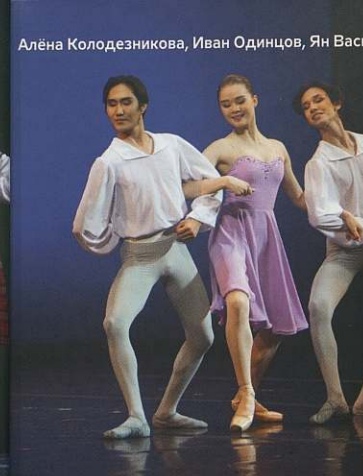
Александра Елагина и Антон Полодюк



Мargarита Шрайнер и Дмитрий Смилевски



Алёна Колодезникова, Иван Одинцов, Ян Васильев



Айсылу Мирхафизхан



Артемий и Марина Каташинские



Артисты театра танца «Гжель»



Учащиеся Московской государственной академии хореографии



Выпускники и студенты Института славянской культуры Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина



БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ

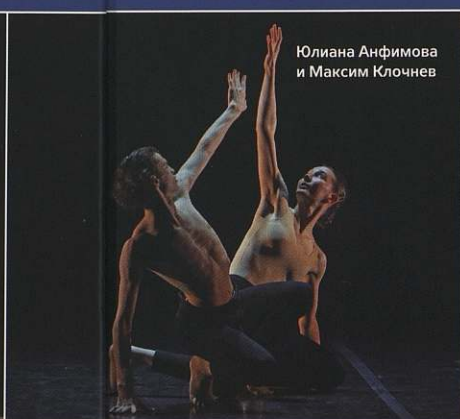
Анастасия Сорокина и Игорь Охлопков



Лариса Капитанио Даль Санта и Луиз Фернандо Да Сильва Шавьер



Юлиана Анфимова и Максим Ключнев



Артисты Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева



Учащиеся Московского хореографического училища при театре танца «Гжель»



Праздничный салют в честь участников концерта



Фоторепортаж: М.Воротникова, И.Захаркина, М.Логвинова, А.Степанова



Сания Хантимирова



Ирина Хакимова



Иван Михайлов



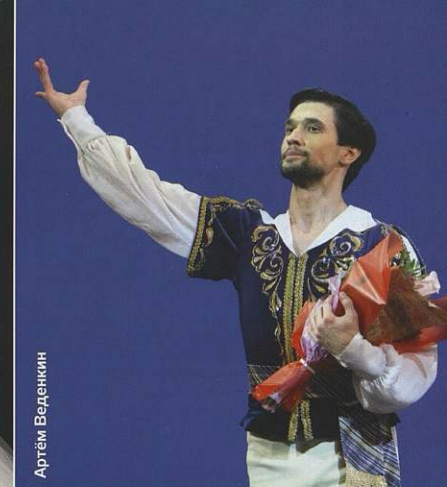
Екатерина Перушина



Анна Федосова



Мария Хорева

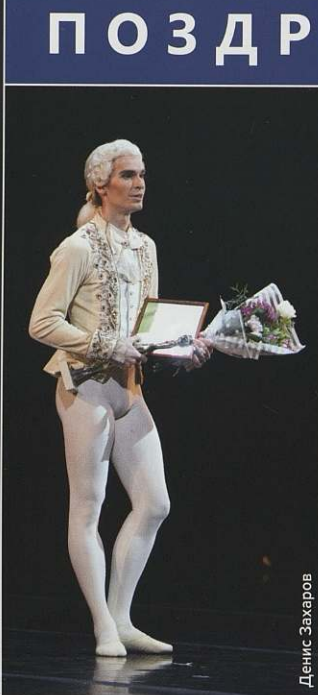


Артём Веденкин

ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ



Дмитрий Дмитриев



Денис Захаров



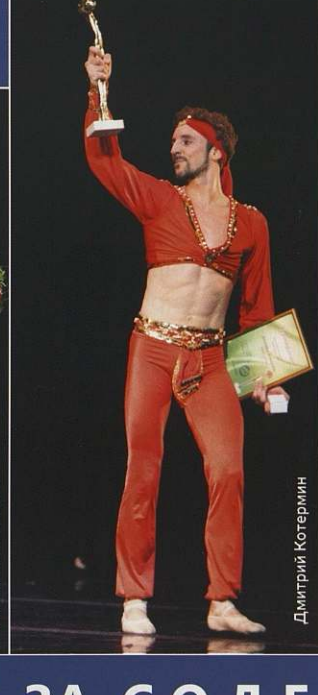
Александр Литягин



Наталья Усанова



Дмитрий Толмасов



Дмитрий Котермин



Людмила Докосомова

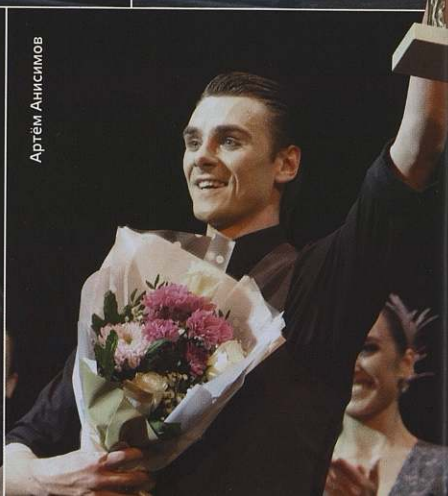
БЛАГОДАРИМ ЗА СОДЕЙСТВИЕ



Михаил Шарков



Константин Кейхель



Артём Анисимов

- генерального директора компании «Глобэк промоушен» Айдара Шайдуллина
- ведущих концерта Анастасию Винокурову и Антона Домашёва
- режиссера гала-концерта Андрея Меланьина
- режиссера видеоряда Сергея Злобина
- Елену Нецветаеву-Долгалёву



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОСКОНЦЕРТ



Grishko®

RCLASS
USSIAN



ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ
СВЯТ-ОЗЕРО



LURIT





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
май–июнь
№3 (228) 2021
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

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ
Г.М.АПАНАЕВА
С.Р.БОБРОВ
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:

Москва 119002 Арбат, дом 35
тел.: (495) 688-24-01,
(495) 688-40-47
(495) 684-33-51
e-mail: balletmagazine@mail.ru

«ДУША ТАНЦА» – 2020

Фоторепортаж М.Воротникова, И.Захаркина,
М.Логвинова, А.Степанова



8 «ДУША ТАНЦА» 2020. ВЫСТАВКА

9 Надежде Павловой – 65

А.Максов. Книга об оправдавшей надежды

ПРЕМЬЕРЫ

10 А.Фирер.

 Танцбросок на Восток

12 Н.Курюмова.

 Вариации не утратили
ощущения новизны,
а розы – аромата

14 К.Роман.

 Дух леса нового века

ФЕСТИВАЛИ

18 А.Максов.

 Фестивальные
фейерверки

22 В.Уральская.

Воронеж – платформа обновления

25 Е.Морозова.

«СЛЕПОК» Танец в музее:
история и современность

26 Т.Вольфович.

 Простенько,
но, может быть, со вкусом?

ОТРАЖЕНИЯ

28 В.Котыхов.

 Черно-белый блюз

У НАШИХ СОСЕДЕЙ

30 Д.Хасманов.

Бернара Кариева – принцесса балета



Над номером работали:

Т.В.ВОЛЬФОВИЧ (ответственный за выпуск)

Е.В.ЗИНОВЬЕВА (художественное оформление и предпочтательная подготовка)

Э.И.ВАСИЛЬЕВА (технический редактор)

А.Н.КУРБАТОВА

Редакция:
М.В.БАРАНОВА,
О.Ю.ПАНФЕРОВА, Н.Н.ЧИСТОВА

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации

Регистрационное свидетельство
ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2021

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

Учредители

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

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

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

Отпечатано в типографии:

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

Подписано в печать 27.04.2021.
Номер заказа № 01803-21.
Тираж 1000 экз.

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

На первой странице обложки:

Надежда
Павлова

- 31 Д.Хасманов.** Вся жизнь в танце
(Ибрагим Юсупов)

ЮБИЛЕИ

- 32 Л.Салмин.** Живой и настоящий

- 34 В.Уральская.** С танцем по жизни
(Валентина Слыханова)

ДЕБЮТ

- 35 Е.Емелькина.** Дебют в Большом театре

РАЗГОВОРЫ О НАСУЩНОМ

- 36 В.Уральская.**
Владимир Бурмейстер: вчера
и сегодня (интервью
с Маргаритой
Дроздовой)



КОНФЕРЕНЦИИ

- 38 С.Улановская.** Проблемы и возможности

- 39 Л.Абызова.**
Петербургский сезон С. Дягилева

- 40 Л.Абызова.**
Пандемии вопреки: Hommage à Petipa

КАФЕДРА

- 42 К.Попова.** Русская классическая
литература в истории зарубежного балета

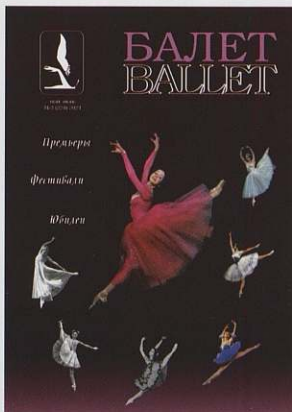
ВЕСТИ ИЗ-ЗА РУБЕЖА

- 45 Т.Ратобыльская.**
«Он берет ее за руку
и ведет в замок, остальные
следуют за ними»



POST SCRIPTUM

- 48 В.Уральская.**
К 40-летию журнала «Балет»
О самом первом номере
(выход: декабрь 1981 г.)



30 апреля 2021 года в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в рамках приза «Душа танца» состоялось награждение Юрия Мальцева и Оксаны Фёдоровой и презентация книги-каталога «Русский балет – мода навсегда» с выставочной экспозицией из коллекции Юрия Мальцева. Интересный факт – со сцены театра прозвучало заявление Юрия Мальцева, что осенью 2021 года готовится новый масштабный выставочный проект, приуроченный к 40-летию журнала «Балет», где будет максимальное количество имён, которыми восторгались художники, скульпторы, фотографы, кутюрье, а также отдельным образом предстанут лидеры по обложкам журнала за 40 лет: Майя Плисецкая, основатель журнала и гениальная балерина Раиса Стручкова, юбиляры этого года Михаил Лавровский, Марис Лиена, Александр Ветров. Много художественных сюрпризов обещает Юрий Мальцев, готовя эту выставку! И это не повторение, а продолжение балетного цикла – новые работы, новые имена и новые герои!

В фойе театра зрители с удивлением рассматривали редкие картины, скульптуры с прошедшей в прошлом году в Музее Моды выставки «Русский балет – мода навсегда» и могли познакомиться с автором альбома, посвященного теме выставки, первая краткая презентация которого прошла в антракте гала-концерта.



Специальный приз за популяризацию русского балета Оксане Фёдоровой и Юрию Мальцеву вручили президент регионального общественного фонда «Искусство танца» Наталья Родионова и главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская.



Надежде Павловой 65

Выдающийся балетный педагог Асаф Мессерер говорил о ней: «Надя Павлова загадала загадку по самому высокому счёту, какой только есть в искусстве».



Фото Ирины ЗОЛЦОВА

А начиналась ее жизнь весьма прозаически. Родилась в Чебоксарах, в многодетной, но совсем не театральной семье. Заниматься балетом начала в возрасте 7 лет в хореографическом кружке при Доме пионеров. Когда ей было 10 лет, на девочку обратила внимание комиссия из Пермского хореографического училища, приехавшая в Чебоксары в поисках одаренных детей. Павловой предложили учиться в Перми. С этого момента и начинается ее стремительное вхождение в мир балета. Со 2-го класса Павлова уже участвовала в концертах со специальными номерами, поставленными для неё М. Газиевым, такими как «Девочка и эхо», «Маленькая балерина», «Озорница». Уже тогда она исполняла все существующие детские партии в спектаклях Пермского театра оперы и балета. В 15 лет она стала лауреатом первой премии Всесоюзного конкурса балетмейстеров и артистов балета. А через год – в 1973-м – Павло-

ва завоевала Гран-при II Международного конкурса артистов балета в Москве. Она вошла в историю своим необычайно легким шагом, казавшимся абсолютно неправдоподобным, всколыхнув умы и сердца людей даже далеко за пределами балетного круга.

Она много гастролировала по стране и за рубежом, покая воздушным дыханием своего танца зрителей Италии, Японии, Китая, Австрии, Германии, Франции и США. В ее арсенале партии: Сванильда – «Коппелия», Л. Делиб; Жизель – «Жизель» А. Адан; Джульетта – «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьев; Маша – «Щелкунчик» П.И. Чайковский. С сентября 1975 года стала солисткой Большого театра. С 1983 года в ее репертуаре появляются образы Ю. Григоровича, миниатюры М. Бежара и Д. Баланчина, опусы хореографов-современников. Сегодня она педагог-репетитор Большого театра.

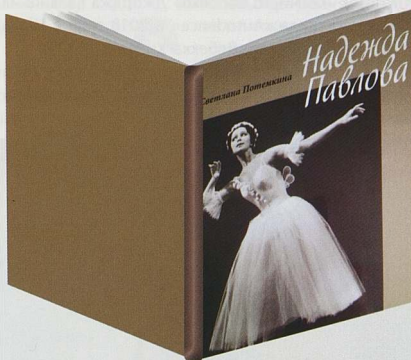
КНИГА ОБ ОПРАВДАВШЕЙ НАДЕЖДЫ

Издательство «Прогресс-Традиция» выпустило в 2020 году книгу, посвященную выдающейся танцовщице XX века Надежде Павловой.

Книга называется «Надежда Павлова. Большое интервью с балериной», однако включила в себя не только записи бесед с героиней. Автор издания Светлана Потемкина не просто сумела разговорить обычно немногословную и сторонящуюся публичности Павлову, но и собрала многочисленные отклики о ней коллег – балетмейстеров, педагогов, партнеров, учеников. В ее труде приведены эссе и высказывания Асафа Мессерера, Игоря Моисеева, Ростислава Захарова, Юрия Григоровича, Владимира Васильева, Андрея Петрова, Наталии Касаткиной...

Ролан Пети назвал Павлову «чарующим зрелищем». Николай Боярчиков, занимавший пост главного балетмейстера Пермского театра оперы и балета имени П.И. Чайковского, где выпускница местного хореографического училища, вундеркинд Павлова начинала свой блистательный творческий путь, выразился очень точно. Он высветил ее характерную особенность – «интуицию пластики».

Безусловно, особый интерес представляет разговор Потемкиной с самой Павловой о ее детстве, пути в балет, учебе в Пермском хореографическом училище и служении в Большом театре. Это был непростой путь, насыщенный каждодневным трудом, порой непониманием и даже конфликтами с наставниками, но блистательными творческими победами девочки-вундеркинда и уже зрелой артистки, в двадцать восемь лет удостоенной высшего звания страны – «Народная артистка СССР».

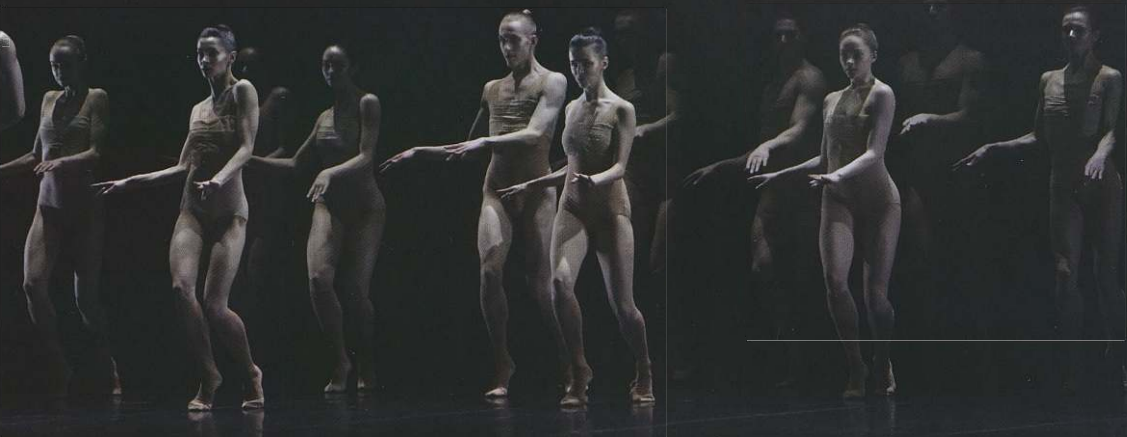


Книга разделена на пять глав («Феномен «Надя Павлова», «Надежда Павлова о том, как быть народной артисткой СССР», «Надежда Васильевна не меняет профессию»...)

Изданная с любовью, благородно оформленная книга (тираж 1000 экземпляров) украшена многочисленными сценическими и бытовыми фотографиями, снабжена солидным именной указателем и справочным аппаратом (библиография, фильмография, репертуар по годам). Она стала не только замечательным подарком поклонникам балерины, но и важным подспорьем всем, кто профессионально увлечен искусством танца – студентам хореографических училищ и театральных вузов, балетоведам и критикам.

Александр МАКОВ

Танцбросок на Восток



Сцена из спектакля «Autodance» (хореограф – Шарон Эяль)

Афишу Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко украсили балеты «Autodance» израильтянки Шарон Эяль и «Kaash» британца бангладешского происхождения Акрама Хана. На Большой Дмитровке прошла их российская премьера в одной программе с возобновленным «Концерто барокко» Джорджа Баланчина.

Шарон Эяль поставила «Autodance» в 2018 году в Швеции. В Москву спектакль перенесла Ребекка Хиттинг.

Эяль и её постоянный соавтор композитор, Ори Личтик, поистине нашли друг друга. Одна исследует новые горизонты движения, другой – новые компьютерные возможности

звуковосприятия; оба – на эстетической грани и стыке человеческого и виртуального. Трансцендентальные музыкальные «техно»-конструкции Личтика вбирают воедино спектральное безбрежие электронных скрежетов-журчаний-бряцаний, отголоски космоса, помноженные на лихорадочную тахикардичность ритма и виртуозный пасьянс композиторских техник и технологий; всё стремится к единству через бесконечное многообразие форм.

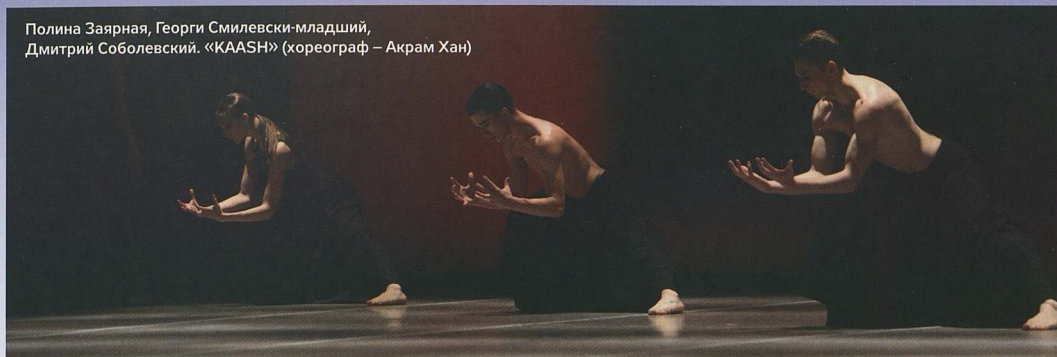
Если у нас все вышли из «Шинели», а в русском балете – из Петипа, то в дансатном Израиле – из «гаги». Танцую в ансамбле «Бат-Шева», Эяль впитала эту технику, позволяющую новым способом получать информацию, познавать себя с помощью тела, устанавливать связь между осознанным и неосознанным движением, ощущать свободу и получать удовольствие от танца соло, с партнером, с музыкой. Эяль работает в чёрном «климате» сцены, лаконично раздевает танцовщиков до облегающих купальников (зачастую – сексуально маркирующих телесность), дабы графически инкрустированно подчеркнуть мышечную биомеханику и плотское чистосердечие происходящего. Подобно искусному геометру или опытному полководцу она не проигрывает «сражения» с чёрной дырой сцены, успешно укрощая и покоря её пространство в своей бессюжетной баталии. Произведение соткано будто из самой сути движения. Четырнадцать, кажется, бесполох танцовщиков «вычерчивают» закодированные линии и схематические фигуры, базисно начиная каждый новый ансамблевый абзац с квадрата. Стенично-реактивный альянс звуков и «autodance»-па приглашают публику в будущее, на что та откликается с энтузиазмом.

Хореография буквально «дышит» пульсирующим ритмом, незаметно меняющимися «засорами» между танцовщиками. Артисты же в изматывающем марафоне предельно сконцентрированы на артикуляции танцевального текста, при этом их общая слаженность и погруженность в дви-

Наталья Сомова и Ольга Сизых.
«Концерто барокко»



Полина Заярная, Георги Смилевски-младший,
Дмитрий Соболевский. «KAASH» (хореограф – Акрам Хан)



жение гипнотизируют. Отдавая должное всем танцовщикам массовых сцен, приметнее все же – высокий, естественный, броский и вольный Леонид Леонтьев, вышагивающая страусом, одержимая, длинноногая Оксана Кардаш и приковывающий внимание своим пластическим присутствием Максим Севагин.

Девятнадцать лет назад спектакль «Kaash» стал первой пробой пера, в которой Акрам Хан соединил индийский катхак и современный танец. Креативная идея положила начало авторскому стилю Акрама Хана, чье яркое самобытное творчество занимает заметную нишу в многоликом мире танца. Ассистенты хореографа Никола Монако и Мэйвин Ку адаптировали динамичный «Kaash» для Музыкального театра в Москве, осуществив новую сокращенную до получаса редакцию опуса. Кастинг до локдауна успел провести сам Акрам Хан, остановив свой выбор на семи танцовщиках. Сложнейшие ритмические узоры, выбиваемые дробью босых ступней, стремительные пируэты, экспрессивное красноречие рук катхака, нахохлившиеся кисти-клювы с соединенными первым и указательным пальцами вплетены в универсальный пластический язык современного танца с его импульсной техникой, полиритмией, элементами пантомимы, спорта, акробатики, зашкаливающими амплитудами пор де бра и прыжковых взмываний.

Композитор Нитин Соуни динамично переплетает фольклористику, стандарты традиционной индийской музыки, семплирование народных инструментов, пения и человеческого быстроречия. Разлетающиеся воланы длинных черных юбок (лейтмотивный реверанс Лои Фуллер) усиливают визуальное вос-

приятие танца. А в кажущейся бесшумности определенно присутствуют состояние, напряжение, эмоция. «Аспидная» сценографическая гамма Аниша Капура со смутными абрисами и очертаниями множит загадочную полифоничность и произведения, и сиюминутно происходящего. Ринувшиеся в свежею для себя лексику Акрама Хана солисты музтеатра с воодушевлением, с высоким исполнительским градусом, каллиграфично и рельефно произносят пластический текст о шквалах души и плоти. Блестает в спектакле неожиданно азартный и эротичный Дмитрий Соболевский, который чувствует себя комфортно в новой для него хореографии и, полностью раскрепощаясь, демонстрирует гармонию движения, безусловность и легкость в исполнении, сочетая их с внутренней, какой-то животной мощью и игрой мышц.

Весомую лепту хударука балета музтеатра парижской «эту-али» Лорана Илера в репертуарное здравие невозможно недооценивать. Пополняя афишу современными опусами известных хореографов, которые расширяют представления о возможностях танца и выразительности пластики, он сумел музтеатр с его классическим репертуаром сделать особым, редким театром Танца, не похожим ни на какой другой, который сегодня притягивает зрителя стилистически интересным многообразием.

*Александр ФИРЕР
Фото Светланы АББАКУМ
Фотографии предоставлены
пресс-службой театра*



Сцена из спектакля «KAASH»

Вариации не утратили ощущения новизны, а розы – аромата



Мики Нисигути и Алексей Селивёрстов в балете «Вариации Сальери»

В конце февраля в «Урал Опера Балет» состоялась первая постпандемийная балетная премьера. В нее вошли: сюита из балета Августа Бурнонвиля «Неаполь», двенадцатиминутный балет Михаила Фокина «Видение розы» – оба раритета в постановке художественного руководителя труппы Вячеслава Самодурова. Программу венчал возобновленный (после нескольких лет отсутствия в афише) его же авторский балет «Вариации Сальери» – тот самый, что семь лет назад принес первые в истории театра «золотые маски» и знаменовал «перезагрузку» екатеринбургской балетной труппы.

Искромный галоп Ханса Кристиана Лумбю (один из четырех композиторов «Неаполя» сочинил его по другому случаю, но посвятил именно своему выдающемуся другу, Бурнонвилю), выбранный постановочной командой в качестве увертюры и виртуозно исполненный оркестром театра под управлением Павла Клиничева, задал высокий темп и праздничный нерв первого акта. Его сценография лаконична: сияющего синевой летнего полуденного моря и неба задника да россыпи реечных ящиков на заднем плане достаточно, чтобы воссоздать реалии южного портового города. Причем вовсе не позапрошлого века: Джено и Терезина присоединяются к группе молодых людей, подъезжая на праздник на модном мотороллере. В каждой из трех композиций, выстроенных по принципу почти что сонатного аллегро, – балабиль (энергичная завязка), *pas de six* (лирическая кульминация), общая тарантелла (высший накал эмоций и телесной энергии) – артисты труппы, словно наворачивая месяцы простоя, демонстрировали поистине южный темперамент.

Большое впечатление в клас-

сических па произвел возросший уровень исполнительского мастерства труппы, в первую очередь ее мужской половины (и ансамблевого, и сольное танцевание). Особенно запомнился тандем Томохи Терада и Алексея Селиверстова (второй вечер) в *pas de six*: после серии прыжков и заносок, выполняемых с безупречным апломбом, возникло ощущение, что большую часть времени исполнители находятся в воздухе и это для них нормально. Прекрасная возможность проявить свою индивидуальность в классических па была почти у всех балерин труппы: первые два номера сюиты содержат целую россыпь прелестных женских вариаций-портретов. Каждый балеринский выход нового спектакля интригует и оборачивается большим

удовольствием для зрителя, внимающего не только тому, как каждая

из артисток справляется со всеми техническими сложностями и прихотливой игрой ракурсов «по Бурнонвилю», но и выстраивает свой неповторимый образ.

Отчетливое стремление постановщиков актуализировать старинный текст, ввести его в настоящее время не в качестве музейного раритета, но как нечто действительно живое и значимое, венчается захва-



Елена Шарипова и Иван Суродеев в балете «Видение розы»

тывающей финальной тарантеллой. В противовес двум предшествующим классическим па этот характерный номер лишен тяги к баллону и полетам. Напротив, танцовщице то по одиночке, то в парах, словно в уличных батах, соревнуются друг с другом, отбивая прихотливые ритмы «в пол». Молодые люди подхватывают партнерш в броских подержках; они вовлекают их в безостановочный пунктирный бег по замысловатым траекториям; балерины демонстрируют свой кокетливый и бойкий нрав, ловко управляясь с подолами фатиновых юбочек нежных, цветочных оттенков. Труппа (особенно во второй вечер) танцевала так азартно и от души, что в какой-то момент забылось, что это, вообще-то, старинная хореография. Тем более что автор костюмов Елена Трубецкова создала образы, уместные как для условного балетного итальянского юга времен создания балета (1842 г.), так и для буги-вуги вечеринки а/ля «стиляги».

«Видение розы», сочиненное Фокиным 110 лет назад, несмотря на свою предельную краткость и, казалось бы, сюжетную бесхитрость, волнует хореографов разных стран и поколений, вызывая к жизни самые разнообразие парафразы на тему. Стараясь воспроизвести оригинальный текст балета-мифа, не преминули оставить собственные «заметки на полях» и авторы екатеринбургской версии. Второе отделение начинается нарезкой из голливудского фильма 1938 года «Большой вальс» (с Милицей Корьюс), посвященного Иоганну Штраусу-сыну. Взятые без озвучки в нарезку черно-белые кадры (толпа, атакующая казино Доммайера, дабы попасть на концерт «короля вальсов»; заполняющие бальные залы и упоенно вальсирующие дамы в капорах и корсетных платьях, кавалеры во фраках), смотрятся как кинохроника. Как невозможный (и в этом особая магия увиденного) и, тем не менее, явленный зрителям документ европейской «вальсомании» XIX века. «Приглашение к танцу», фортепианная пьеса Карла Вебера, была создана на заре этого бума, в 1819 году. Оркестровка Гектора Берлиоза (который, кстати, первым ввел вальс в качестве третьей, традиционно танцевальной части симфонического цикла) – на двадцать с лишним лет позже, на пике явления. Фокин обращается к партитуре Вебера-Берлиоза совсем в другую эпоху: на дворе 1911 год, в моде матчиш и набирает обороты танго. И если его «Видение розы» – пассеистский диалог с европейским «золотым веком» (метафорой чему – стихия вальса и бала середины XIX века), то екатеринбургское «Видение» – это еще и диалог с близкой Фокину поэтикой символизма.

Стремление к тому, чтобы, по выражению Андрея Белого, почувствовать «не только, что видим и осязаем, но и то,

что никогда не видали глазами, не осязали органами чувств», проникает в каждый элемент спектакля. Оно в напоминающей о Дункан пластике гибкого корпуса и «тающих в воздухе», как аромат розы, рук Ивана Суродеева; в тонко подчеркнутым Еленой Шариповой состоянии вибрации на границе реальности/ иллюзии, телесности/бестелесности; в стремлении абстрагироваться от почти бытовой сценографии Бакста (нет ни двух окон с занавесами, ни сине-белых обоев, ни софы, ни туалетного столика и т. п.). В какой-то момент танец приобретает оттенок излюбленной Фокиным ваханалии, а забыть Девушки напоминает не столько отвлеченные романтические грезы, сколько то ли гипнотический, то ли опиумный сон.

Возвращение «Вариаций Сальери» (современная новопуантная лексика которого в новой редакции еще усложнилась) в первый вечер, с «блесткими», отточенными Мики Нисиуги и Алексеем Селиверстовым было принято залом с большим энтузиазмом. Во второй, когда на сцену вышла неповторимая в этой партии Елена Воробьева с энергичным и отчаянно «рвущимся в бой» Арсентием Лазаревым (добавим сюда безупречную работу еще трех пар солистов и кордебалета на обеих премьерах) – пожалуй, восторженно. Замечательный этот балет не утратил своей визуальной строгости и великолепия (художники спектакля Елена Зайцева, Альона Пикалова). Чего стоит, например, уже первая «картинка»: уплощенная светом (Кристофер Дэйви, Нина Индриксон) до черных силуэтов, отбрасывающих таинственные тени на красный задник, группа классических танцовщиков и балерин постепенно «оживает» и набирает объем...

Не утратил балет и своей содержательной многослойности. Балет бессюжетный, но каждая из 26 великолепных вариаций на тему испанской фоллии (и снова «браво!» оркестру Павла Клиничева) – маленькая сценка, где с юмором, но и с нежностью «вскрываются» пафос и штампы «большого балетного стиля», нюансы сценических и закулисных отношений балерин и премьеров. И где нет-нет, но вдруг напомнит о себе скоротечность времени и неизбежность приближения к пределам (как, например, в «зеркальной» цитате из «Серенады» Баланчина, когда балерина ведома партнером, закрывающим ей ладонью глаза). Главное, «Вариации» не утратили ощущения новизны, они по-прежнему волнуют и вдохновляют.

Наталья КУРЮМОВА
Фото Ольги КЕРЕЛЮК
предоставлены театром

Елена Кабанова в балете «Неаполь»





Анастасия Лебедик – Райда и Ринат Бикмухаметов – Туган

ДУХ ЛЕСА НОВОГО ВЕКА

Премьера балета «Яг-морт» в Государственном театре оперы и балета Республики Коми

люди блистали на подмостках лучших театров страны, и именно им суждено было создать в 1958 году Музыкально-драматический театр Коми АССР, передав все свои знания, опыт, культуру и нерастрченный талант новому детищу.

В 50-х и 60-х годах в стране возрождался интерес к национальной культуре и этносу молодых республик. И сыктывкарский музыкальный театр, которому в 1961 году было всего 3 года и в котором на тот момент было всего 16 артистов балета, принимает решение о постановке первого национального балета по мотивам мифологии коми – «Яг-морт» («Лесной человек»). Первые исполнители балета вспоминают, что «Яг-морт» ставился в спартанских условиях – репетировали в деревянном доме, в большом зале над магазином, на дощатом полу, у многих даже не было подходящей обуви. Балет ставили кусками, по мере написания композитором Яковом Перепелицей партитуры, но с невероятным энтузиазмом и рвением. Чтобы усилить малочисленную труппу, в балете задействовали всех – артистов оперы, хора, танцовщиков из национального ансамбля, драматических актеров. Успех спектакля надолго определил его дальнейшую судьбу. Артисты вспоминают, как танцевали трижды в день – в 12.00, 14.00 и 19.00, так много было желающих посмотреть

Балет Республики Коми, если внимательно в него взглядеться, представляет собой явление весьма необычное и уникальное. Суровая северная земля, девственные леса, в чаще которых скрывается нетронутая человеком красота, полярная ночь и северное сияние, разливающееся над знаменитым плато Маньпупунёр. Край, где от селения до селения – дни и ночи непроходимых лесов и где еще в 80-х годах прошлого столетия охотники, отправляясь на промысел, просили у леса благословения и помощи. Край, поражающий своей молчаливой красотой и печальной историей сталинских лагерей. Кто бы мог напророчить рождение здесь в середине XX века музыкального театра и собственной балетной труппы? Но «артисты ГУЛАГА», осужденные по 58 статье, покидая воркутинские бараки, «оседали» в столице Республики Коми – Сыктывкаре. В свое время эти

Сцена из спектакля



Сцена из спектакля



балет. На следующий год после премьеры «Яг-морт» привезли в Москву, и многие московские зрители удивлялись, что в «медвежьем углу», как иногда называли Коми, вдруг появился балет.

С тех пор прошло 60 лет и «Яг-морт» пережил немало редакций, но никогда не сходил со своей родной сцены, став программным спектаклем, визитной карточкой региона. В год празднования 100-летия Республики Коми сыктывкарский театр оперы и балета в рамках XXXI международного фестиваля оперного и балетного искусства «Сыктывкар сатулыс» представил зрителям пятую постановку «Яг-морт», концептуально и визуально сильно отличающуюся от его предыдущих инкарнаций.

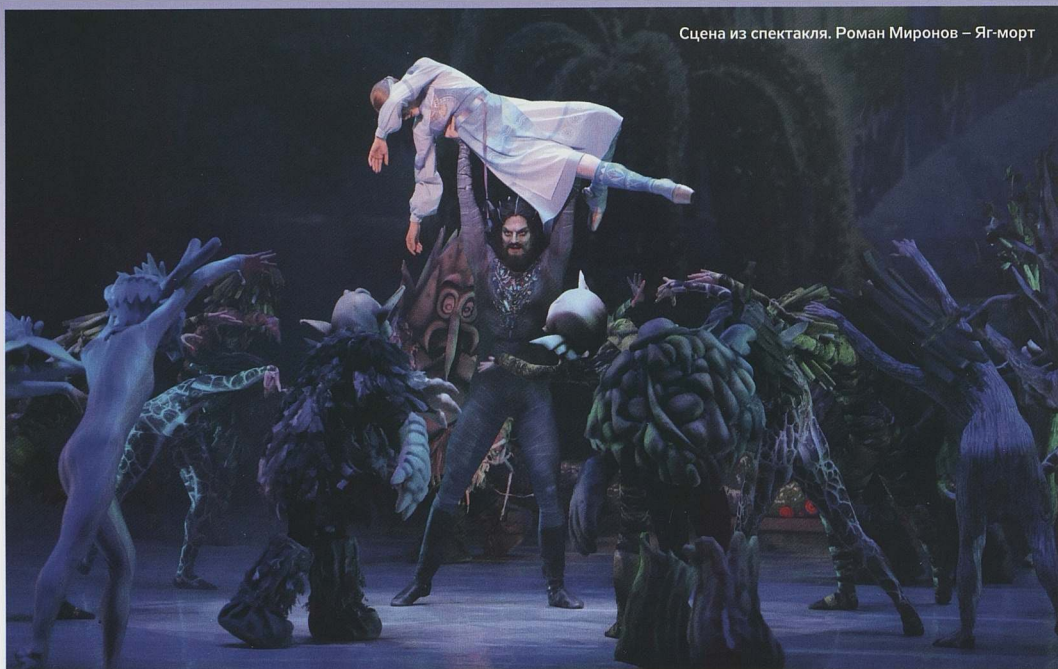
Балет, основанный на мифе о страшном лесном чудовище Яг-морте, воруящем женщин и детей, разоряющим селения и причиняющим множество бед жителям деревни, но в итоге поверженном благодаря мужеству и героизму людей, отвечал эпохе своего создания. Год 1961-й – время покорения человеком природы, освоения земных богатств, подчинения себе стихии земли и неба. Человек непросто осваивал лес, он был его завоевателем и победителем. В двадцать первом веке все кардинально изменилось: люди увидели, что природа хрупка и лес нуждается в защите. Одна из острейших проблем для эко-республики находит свое отражение в новой редакции балета.

В переработанном либретто спектакля (Е. Ширяева) изменяется полюс основного конфликта «человек и лес», меняются понятия положительного и отрицательного начала, образы ключевых персонажей. Яг-морт уже не злобное лесное чудовище, которого боятся и ненавидят люди, он – это сам лес, это парма, которая дает человеку жизнь. Образ Яг-морты как владыки леса становится многогранным, сложным, притягательным, он не перестает быть грозным и местами опасным, но также показывает свою беззащитность, свою уязвимую красоту. В «Яг-морте» в лучших традициях романтического балета сталкиваются два мира: земной, человеческий и «потусторонний» – мир леса. И если в первом акте мы разделяем радость человеческого праздника от наступления лета, то во втором мы всту-

паем в мир волшебства, прекрасный и пугающий. Здесь есть и добрые духи – волшебная свита Яг-морты и пег-гаги, лесная нечисть – неизменные спутники лукавой Емы, лесной колдуньи. Кардинально меняется и финал балета: вместо жестокого убийства лесного чудовища (так заканчивались все предыдущие редакции спектакля) происходит примирение Яг-морты и людей на пепелище лесного пожара, жители деревни заключают завет с хозяином леса о мирном сосуществовании и бережном отношении к своей земле.

«Яг-морту», порядком стилистически и характерно выхожденному за прошедшие десятилетия, было возвращено немало национальной краски – в деталях коми костюмов, пейзажах, атрибутике, пантомимных сценах и, конечно, хореографии. Оригинальный хореографический текст 1961 года не сохранился, и к работе над балетом был привлечен хореограф финно-угорского происхождения Александр Рюнтю. Александр уже несколько лет заметно присутствует в российской театральной жизни, успешно приняв участие в нескольких престижных проектах (среди них – программа «Лица» Большого театра, Международный конкурс артистов балета и хореографов в Большом театре, фестиваль «Dance-платформа» екатеринбургского Театра оперы и балета, Международный балетный конкурс «Гран-при Сибири» в Красноярске, Всероссийский конкурс хореографов и многие другие). В своем творческом подходе Рюнтю отстоит от большинства собратьев «по перу», придерживаясь ортодоксальных взглядов на балет, в котором всегда должен быть смысл, сюжет и повествование, где хореография – инструмент взаимодействия со зрителем, а не самоцель. В век бессюжетных «страданий» на экзистенциальные темы скупо одетых танцовщиков на черном фоне, Александр проповедует балет яркий, понятный и радостный, чья задача – на два часа увести своих зрителей прочь от рутины дней в сказку, где взрослые смогут отдохнуть душой, а дети – сопереживать героям.

Хореограф вдумчивый и амбициозный, Рюнтю глубоко изучил национальный культурологический и хореографический



Сцена из спектакля. Роман Миронов – Яг-морт

материал, встречался с первыми исполнителями балета, в том числе с первой исполнительницей роли Райды Ольгой Коханчук (сегодня – главный педагог-репетитор Московского областного государственного академического театра балета «Русский Балет»). В знак уважения к создателям балета хореограф включил в свою редакцию реплики оригинальной хореографии, восстановленной со слов и воспоминаний, и даже по фотографиям первого спектакля, найденным в архивах.

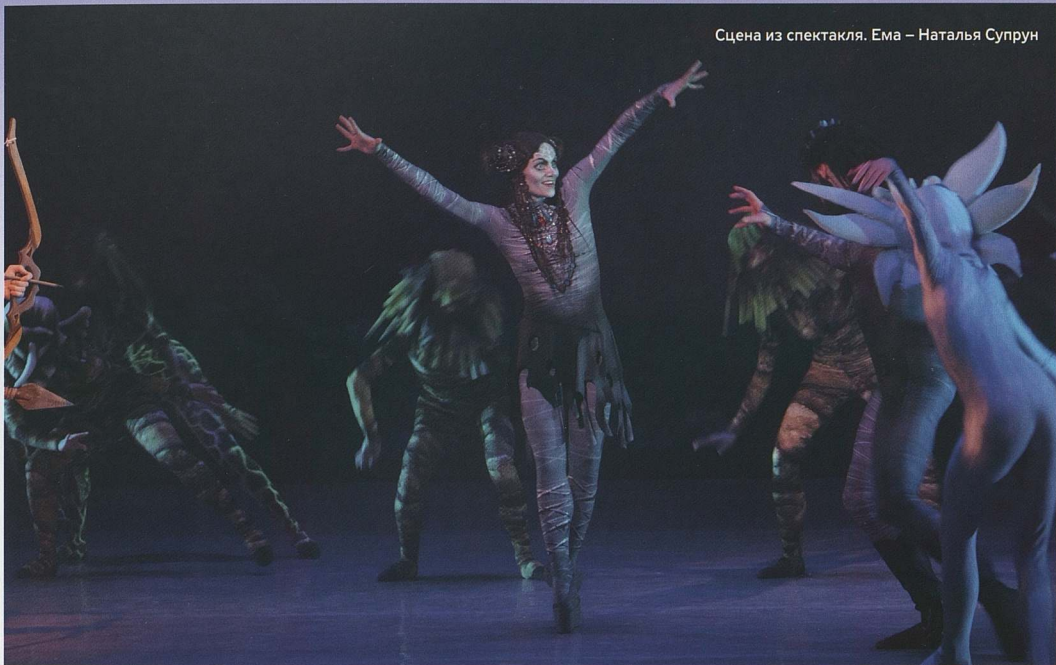
Придерживаясь «романтического» деления спектакля на два мира («человеческий» в первом акте и «лесной» – во втором) Рюнтю наделяет каждый из миров своей хореографической

речью: начиная с танцевальной пантомимы утра в зимней деревне, он переходит к летнему празднику «Луд», решенному неоклассическим балетным языком. Здесь хореография отличается изяществом, льются кружевом комбинации и рисунков. Эстетика ракурсов и поз украшает дуэты и рисунок массовых танцев, вызывая желание обобщить первый акт простым словом «красиво». Существа, с которыми зритель встречается во втором акте, говорят языком современной хореографии, и контраст contemporary и неоклассики дает нужный эффект инаковости, противопоставления двух миров. Поработав в свое время с разными направлениями в театре, Александр привнес



Сцена из спектакля

Сцена из спектакля. Ема – Наталья Супрун



в балет традиции шоу, цирка, перформанса, при этом не утратив, к своей чести, доминанту балетного жанра.

Сыктывкарская труппа, пережившая разные времена, но показывающая в последние несколько лет замечательный подъем качества и профессионализма, еще больше выросла на сложной, технически коварной хореографии балетмейстера. Замечательно умно, осознанно, исполнительски уверенно звучит партия Райды в исполнении юной Анастасии Лебедик. Ее партнер Ринат Бикмухаметов в партии жениха Райды Тугана от немного схематичного, но стабильного исполнения сложных героических вариаций первого акта разыгрывается и драматически оживает, становясь все более убедительным по мере развития конфликта. Харизматичная Ема в прочтении ведущей солистки театра Наталья Супрун предстает коварной, хитрой, но мудрой лесной ведуньей, в то время как Анна Ткаченко исполняет эту партию чуть более поверхностно, но более остро и соблазнительно. Отдельно стоит образ Яг-морта, которому ведущий солист Роман Миронов актерски и пластически сумел придать ту необходимую трагическую двойственность, глубину и красоту, которая является двигателем и основной идеей всего спектакля. Его Яг-морт непредсказуем, опасен и в то же время притягателен, суров и нежен, как самый дух северного леса. По мере того, как разворачивается действие, балет преподносит хореографические сюрпризы, такие как танец с чипсанами, ловля оленей, подношение даров или замечательный в своей простоте и силе монолог Яг-морта.

Идея поставить новый во всех отношениях балет, сохранив все лучшее от первой редакции, очень сильно отразилась на музыкальной части. Было принято решение раскрыть все купюры, привести структуру сцен в соответствие с историческим оригиналом и замыслом композитора Я. Перепелицы и отметить все многочисленные изменения, которые претерпела музыка за долгую жизнь спектакля. Главному дирижеру театра Роману Денисову потребовалось немало труда найти рукопись с правами самого композитора, и, так как некоторые страницы были склеены или сильно повреждены, часть текста приходилось читать шпионским методом – через отражение в зеркале.

Чтобы придать музыке современное звучание, была проведена большая работа по ее аранжировке, в результате которой удалось, несмотря на ряд новых акцентов, сохранить узнаваемый облик всеми любимой музыки, вдохнув в нее новую жизнь.

В новом тысячелетии «Яг-морт» обрел самое современное технологическое воплощение. Технологии с использованием качественного видеоконтента (3D-переходы, графика, анимация, подсьемка) – это большой шаг для любого театра, тем более что балетные спектакли с таким уровнем визуального оформления нечасто встречаются и в двух столицах. Известный далеко за пределами Республики талантливый художник театра Юрий Самодуров в сотворчестве с художником этно-футуристом Юрием Лисовским и московской XO Studio, работающей над контентом и спецэффектами, сумели создать на сцене удивительную по красоте картинку, при этом продемонстрировав вкус и такт в использовании техно-чудес и не перегрузив балет элементами киношоу. Современное визуальное решение балета было одним из приоритетов постановки, в том числе, чтобы показать красоту коми земли, ее природные чудеса и сделать балет привлекательным для современной молодой публики.

В итоге получилась сказка – зрелищная, сочная, свежая. Совсем не похожая на своих предшественников. Новый «Яг-морт» вырос как молодой побег от старого корня. Возможно, многим, видевшим первую редакцию балета, есть о чем ностальгировать и сожалеть. Но сегодня, в постоянно меняющемся мире, в слепой гонке за вау-эффектом и технологиями можно порадоваться, что создателям балета удалось сохранить мифологизм и содержательную основу, сделав яркий, красивый спектакль, на который придут новые зрители, и для которых этот Яг-морт XXI века станет символом их малой родины, прекрасной легендой, древней как сама природа, рассказанной сегодняшним языком, но не утратившей своего сердца.

Катя РОМАН

Фото Леонида ВОЙТЕНКО

Фотографии предоставлены Театром оперы и балета Республики Коми



Анна Серёгина и
Алексей Рюмин.
«Барокко»

Фото Сергея
МИХАЙЛОВА

ФЕСТИВАЛЬНЫЕ ФЕЙЕРВЕРКИ

Казалось бы, напрашивалась кооперация двух театров. В данных временных рамках можно было бы объединить организационно-творческие усилия и подготовить «двойные» встречи приглашенных артистов с почитателями искусства танца обеих региональных столиц. Но на деле это оказалось непросто. Каждый фестиваль имеет свой бюджет, свои художественные концепции и взгляды устроителей на их реализацию. Не станем считать это амбициями, а предоставим Марийскому государственному академическому театру оперы и балета имени Эрика Сапаева и Чувашскому государственному театру оперы и балета формировать свои балетные форумы «лица необщим выраженьем».

Итак, фестиваль в честь великой русской балерины Галины Улановой проводился в девятнадцатый раз. Если раньше у кого-то и возникал скепсис по поводу посвящения Галине Сергеевне, в Йошкар-Оле не бывавшей, то это в прошлом. Театр имени Сапаева, возглавляемый Константином Ивановым, который и придумал фестиваль, давно стал «замком красоты». Девиз Иванова «Только вперед!» стоит дополнить «И ввысь!». Это отразило бы весь активный творческий путь театра и его неформального куратора, ныне занявшего пост министра культуры, печати и по делам национальностей Республики Марий Эл. Иванов движим идеей совершенства, так что символическое имя музы русского балета – Улановой, с которой Иванову довелось работать в бытность его премьером Большого театра, вполне оправдано.

Российские театры относительно стойко перенесли период пандемии коронавируса. Постарались сократить длительность локдауна, выполнив требования раскладки публики, ограничили заполняемость залов. Тем не менее тоска артистов и зрителей друг о друге ощущалась вполне явственно. Но не менее досадно, когда художественные параллели, совпадая по времени, неизбежно приводят к потерям. Именно так случилось с традиционными уже балетными фестивалями в Йошкар-Оле и Чебоксарах. Оба значительных праздника танца начались практически в одно время, и пришлось серьезно изловчиться, чтобы побывать на спектаклях каждого. Благо два города находятся в близком соседстве.

Элеонора Севенард – Никия и Денис Родькин – Солор. «Баядерка»

Фото Евгения НИКИФОРОВА





Сцена из балета «Анюта»

Фото Евгения НИКИФОРОВА

За прошедшие годы фестиваль набрал масштаб, стал авторитетным в балетном мире. Четкая профессиональная организация и прекрасный прием, который обеспечивает театр, сделали фестиваль завидным для самых именитых российских артистов. Но и этого Иванову показалось мало. Задумавшись о дальнейшей жизни и развитии фестиваля, он предложил продюсирование Айдару Шайдуллину, который действительно занял передовые позиции в организации театральных проектов в стране. Такое доверие оправдалось вполне. В программе фестиваля помимо сценических событий оказался и научно-методический симпозиум «Культурные традиции Марий Эл в развитии балетного искусства». В нем приняли участие марийские ученые-культурологи, педагоги и артисты, критики из Москвы.

Многочисленным оказался и корпус приглашенных танцовщиков, принявших участие в фестивальных спектаклях. Афишу открыла премьера «Анюты» Валерия Гаврилина. Хореографию Владимира Васильева перенес на марийскую сцену Андрей Меланьин, в прошлом замечательный исполнитель роли Петра Леонтьевича на сцене Большого театра. Великолепный, умный артист, он сумел передать все образные нюансы марийским танцовщикам Кристине Михайловой и Елене Раськиной (Анюта), Артёму Васильеву (Пётр Леонтьевич), Роману Старикову (Модест Алексеевич), Артёму Веденкину (Студент) Ивану Мелехину (Артынов) и другим участникам спектакля.

Афишу фестиваля составили спектакли наследия, к каждому приложил редакторскую руку Константин Иванов. Глав-



Александра Хитеева – Китри и Кимин Ким – Базиль. «Дон Кихот»

Фото Евгения НИКИФОРОВА



Участники Научно-тематического симпозиума
Фото Евгения ПИКИФОРОВА

ные партии в «Жизели» исполнили милая девушка Лаура Фернандес-Громова и Закари Роджерс (Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко). Звёзд с танца она не хватало, хотя оказались добросовестными и набожными и увлеченными своими персонажами. Что ж, открытие новых имен интригует не меньше, чем ожидание встречи с прославленными мастерами, а следить за творческим ростом артистов так увлекательно! Ну не только же великих смотреть, и всегда ждать лишь идеального танца.

На «Баядерку» пригласили Элеонору Севенард и Дениса Родькина (Большой театр России). Опыта у них побольше. Денис так вообще давно числится в премьерях, а Элеонора стремительно расширяет серьезный репертуар, оттачивая свое дарование на крупных афишных партиях. Их дуэт отличается особой чуткостью партнеров. Севенард интонировала танец от самоуглубленной лиричности до экзотического fortissimo эмоций. Родькин брал динамикой прыжков и вращений, премьерской подачей каждого движения.

Главные партии в «Корсаре» танцевали любимцы марийской публики Ольга Челпанова (Медора), Константин Коротков (Конрад). Однако в ансамбль с великолепными марийскими солистами Кириллом Паршиным (Бирбанто), Анной Григорьевой (Танец пиратов), Владимиром Шабалиным (Исаак Ланкедем) включились и гости из Московского театра «Кремлевский балет». В образе Гольярны предстала изысканная Александра Криса, а Раба – brutальный Дмитрий Прусаков. Артисты исполнили также pas d'esclave.

«Дон Кихот» сулил особые впечатления, и надежды вполне оправдались. Да и могло ли быть иначе, если в роли Базиля артистичнейший и абсолютно свободный в технике премьер Мариинского театра Кимин Ким? Кимин – огонь! Его возлюбленной Китри стала Александра Хитеева – танцовщица думающая, с прекрасной школой и разносторонним обаянием. Быть может, в ней нет бравуры партнера, но и в отсутствии темперамента не упрекнешь. Спектакль расцвели яркими красками Алина Каичева из «Кремлевского балета», исполнившая две роли – Уличной танцовщицы и Цыганки с её шквалом эмоций (картина «В таборе»), Кирилл Паршин (Эспада), Екатерина Байбаева (Повелительница дриад), Владимир Шабалин, чей добряк и весельчак Санчо Панса – абсолютный интерпретаторский chef-d'œuvre.

Итог напряженной фестивальной недели подвели «Лебединым озером» с Екатериной Борченко и Павлом Савиным (Михайловский театр). Это нельзя было пропустить, ибо балерина подарила публике живые эмоции, особенно в образе белого лебедя. Ее танец был чистым в кантилене adagio и сольных brío. Актерского инструментария для портрета лирического принца Савину хватило вполне.

Совершая челночные поездки между Йошкар-Олой и Чебоксарами, удалось получить впечатления и от проходящего в Чувашии XXV международного балетного фестиваля. Собственно, «международность» юбилейного праздника танца обозначили лишь Роман Михалёв, приехавший из Бордо на мастер-классы для здешних артистов, да японка Харука Ямада, работающая в Улан-Удэ (в заключительном гала-концерте она вместе с Эрдэмом Сандаковым исполнила «A Rosa» бразильца Касси Абраншеса на музыку Эйтора Вилла-Лобоса и pas de deux из балета «Талисман» Рикардо Дриго в постановке Александра Мишустина). Можно посчитать еще и французов – Кристина Ассид и Пьера Буассери, осуществивших постановку в Екатеринбурге, также оказавшуюся в фестивальной афише.

В Чебоксарах, как и в Йошкар-Оле, начали с премьеры. Точнее, с двух одноактников «Вечера современного балета». Андрей Меркурьев представил «Не дай мне уйти» на музыку Нильса Фрама, а Данил Салимбаев – «Барокко» на музыку И.С. Баха. Оба балетмейстера пустились в философские размышления, впрочем, как и их коллеги – Эрнест Нуртали, упомянутая Ассид и Сергей Райник, о которых разговор впереди.

Каждый предпослал своим опусам текст. «Мне надоело искать все заново – остановите меня. Боже, как я боюсь одиночества», – вопиет Меркурьев вслед за А. Астаховым. Его спектакль – каскад неоклассических поддержек, а дуэт, который лег в основу, теперь разросся до многофигурной композиции.

Салимбаев взял эпиграфом слова Бродского:

...Каждый пред Богом наг.

Жалок, нас и убог.

В каждой музыке Бах,

В каждом из нас Бог.

Музыка Баха (I часть Клавирного концерта №5 f-moll, French Suite No.3 in h-moll, allegro Концерта №7 для фортепиано с оркестром G-dur) стала для балетмейстера источником

вдохновения при сочинении абстрактных и выразительных танцевальных эволюций.

Создатели данс-спектаклей «Лабиринты» и «Шопен. Carte blanche» в екатеринбургском «ТанцТеатре» в философских эскападах не отставали. Музыка Генри Пёрселла натолкнула автора «Лабиринтов» Эрнеста Нургали на сентенцию: «В спектакле известная для искусства тема лабиринтов раскрывается по-новому, когда запутанной структурой и преградой становятся сами люди, окружающие нас. Лабиринт становится пространством из людей, ограничивающих наш путь к цели, создающих тупики, не дающие нам найти выход».

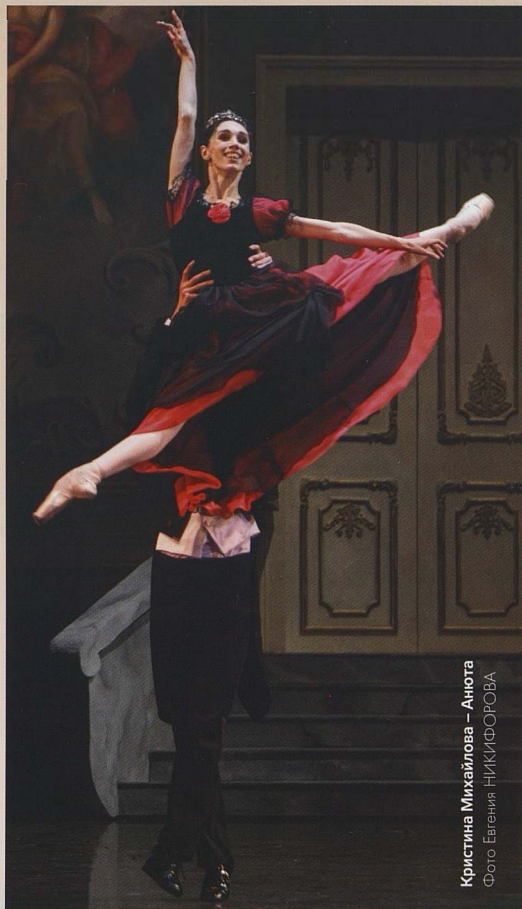
Вторит ему и Кристин Ассид: «Во времена, когда кризисы, насилие, техногенные и экологические катастрофы становятся повседневностью, разговоры о Красоте продолжают существовать, несмотря на то, что потребность в ней сегодня не сразу очевидна». Оба спектакля мрачновато заключены в черный кабинет сцены, да и костюмы решены в той же тональности. Так что «красоту и надежду» принес в этот вечер лишь Шопен и его *Larghetto* фортепианного Концерта № 2. f-moll.

Сергей Райник, выступивший в ипостасях автора хореографии, режиссуры и сценографии спектакля «Ich bin Фауст» (пермский «Балет Евгения Панфилова»), оказался более цветистым в оформлении сцены. На помощь ему пришли автор замысловатых костюмов Валерий Кунгуров и художник по свету Михаил Веденеев. Свою задачу «создать мистическую атмосферу многофункциональными декорациями и свето-звуковым решением» (использованы произведения Бетховена, Листа, Шнитке, Генриха Шютца и даже рок-группы «Трактор») Райник выполнил. А вот передал ли «борьбу возвышенного и низменного движением тел»? Уверенности не возникло, прежде всего потому, что пришлось отвлекаться от сюжетной линии и ломать голову, идентифицируя всех действующих лиц.

Достоин поощрения идея Салимбаева отметить артистов, посвятивших всю свою жизнь чувашской сцене. Творческий вечер Татьяны Альпидовской стал не только признательною балерине, но и позволил еще раз убедиться в ее широком актерском диапазоне. Альпидовская танцевала много, представ во фрагментах шедевров наследия (*pas de deux* Петра и Марии из «Привала Кавалерии» Ивана Армсгеймера – Марюса Петипа), национального балета («Сарпиге» Фёдора Васильева – Елены Лемешевской), в современных постановках («Иные. Право на любовь», хореография Айдара Хисамутдинова на музыку Моцарта и «Звуки танго» Данила Салимбаева на музыку Астора Пьяццоллы). Партнёры – Дмитрий Поляков, Карим Мубаракшин и другие.

Второй аналогичный вечер посвятили педагогу-репетитору театра Ольге Серёгиной. Художественную часть составили не только творческие приношения артистов юбиляре. Сама Ольга Витальевна выступила в привычной для себя ныне роли педагога. В небольшой мизансцене «Балетный станок» она, показывая движение в «полную ногу», задавала комбинации, которые повторяла её дочь Анна Серёгина. А сама Анна исполнила заглавную партию в *Grand pas* из балета «Пахита» с Дмитрием Поляковым. В дивертисменте запомнилась премьера новеллы «Времена года», умело поставленная Алексеем Рюминым на музыку фуги *Es-dur* И.С. Баха и исполненная Татьяной Альпидовской, Анастасией Матвеевой, Дмитрием Ведерниковым и Каримом Мубаракшиным.

Фестивали позволяют артистам некоторый эксперимент. Так, прима-балерина Большого театра Евгения Образцова дерзнула примерить на себя образ Кармен («Кармен-сюита» в хореографии Альберто Алонсо). Балерине, вряд ли рождённой для этого спектакля, пришлось изрядно напрячься, заявляя о себе как о владычице рокового образа. Кто же осудит балерину за желание попробовать разное? Впрочем, чувашская публика благосклонно приняла её Кармен, а спектакль в целом



Кристина Михайлова – Анюта
Фото Евгения НИКИФОРОВА

состоялся не только благодаря желанию и опыту артистки, но и участию двух великолепных партнёров: Дениса Родькина (Хозе) и Михаила Лобухина (Тореро). «Кармен-сюит» показали вместе с «Вальпургиевой ночью» Шарля Гуно в постановке Салимбаева.

Значительный пласт фестивальной программы составила классика. Чебоксарцы знакомились с новыми для себя артистами. В «Лебедином озере» это были опытные мастера Оксана Кардаш и Иван Михалёв (Московский музыкальный театр), и они произвели ожидаемое впечатление своим искусством. А в главных партиях «Жизели» на сцену вышли Елена Чернова и Андрей Сорокин (Санкт-петербургский государственный театр балета имени Леониды Якобсона). Если поначалу артисты скорее следовали сюжетной канве, не слишком раскрывая свои индивидуальности, то в мистическом акте дали волю эмоциям и прорезали ночную тьму безысходности расставания своих героев.

Беспорно, фестиваль – это не только приглашенные танцовщики. Как и в Йошкар-Оле, в Чебоксарах интенсивно трудились солисты и артисты кордебалета. За дирижерский пульт вставали Григорий Архипов, Александр Андрианов (Йошкар-Ола), Ольга Нестерова, Дмитрий Банаев, Никита Удочкин (Чебоксары).

Завершил чувашский фестиваль большой гала-концерт.

Александр МАКОВ

Воронеж – платформа обновления

Re: Форма – только игра слов или нечто большее? Попробуем ответить на основе впечатлений, полученных от встреч с труппой Воронежского театра оперы и балета.

На II фестивале с таким названием вспоминаю прошлую встречу на премьере классического балета. Сам факт исполнения труппой «Спящей красавицы», многомасштабного действия, называемого классическим наследием, представляется возможным далеко не для каждого театра оперы и балета. Труппа, постоянно пополняемая выпускниками школы, ее состав, как говорится, позволяет «развести» даже такие многолюдные спектакли. Прошла премьера, хлопали зрители, появились в меру хвалебные рецензии. Что же не так? А не так потому, что все исполнялось, а не «жило»; не так потому, что было скучно. Артисты не «горели», от них в зал не лился поток увлечения и эмоциональной активности. Они делали свою профессиональную работу. Об этом мы говорили с молодым руководителем тогда балета (ныне всего театра) Александром Литягиным. Здесь нужно сделать отступление. Воронеж театральный – это не только академическое искусство. Вот уже ряд лет с большим успехом здесь проводятся Платоновские фестивали, и поиск современных путей сценического искусства городу не чужд. И зрителю подвластно восприятие и новых форм, и новых тем. Несколько лет назад свою мастерскую хореографов провел на Платоновском фестивале Владимир Васи-

льев. А в год пандемии мы сумели присутствовать на творческом вечере хореографических миниатюр по поэзии О. Мандельштама. Иными словами, атмосфера поиска для города в последние годы характерна, а поскольку мы хорошо знаем, что в искусстве существует взаимодействие, то и оперный театр сделал свой шаг к расширению репертуарной политики. Видимо, это нашло понимание на уровне руководства, от которого зависят административно-финансовые ресурсы. И родилась «RE: Форма танца». Скажем сразу, что это не реформация академической сцены, это расширение понятия театрально-сценического, хореографического репертуара. В этом сезоне «RE: Форма танца» проводилась второй раз. Напомним, что первый опыт дал театру



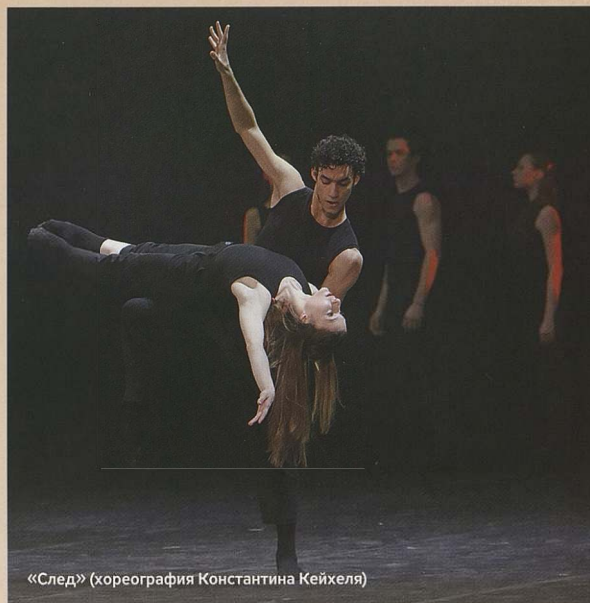
«Шут» (постановка Никиты Высоцкого)

«Donem incognitum» (хореография Дениса Постоева и Александра Литягина)



знакомство с работами 9 хореографов разного почерка, три вечера по 3 спектакля, созданных на труппу театра и для театра. Что вошло в постоянный репертуар, спросили мы у художественного руководителя, автора – инициатора фестиваля Реформа: «Я считаю, что все показанные спектакли могли бы стать репертуарными для театра, но загруженность нашей афиши пока позволила показать лишь один вечер, но надеюсь, зритель увидит и другие спектакли».

Такова история и атмосфера, предшествующая второму фестивалю. Он также занял три вечера в афише театра. Первый включал девять композиций разных хореографов: «Gentle Hearts», хор. Эрнест Нургали, муз. Philip Glass; «Астматический этюд», хор. Игорь Булыцын, муз. Дж. Россини; «LAST», хор. Марианна Рыжкина, муз. Б. Бриттен; «Клетка», хор. Ольга Рыжкова, муз. Mhole, Kek:et; «Сумерки свободы», хор. Константин Матулевский, муз. Johann Johansson, Two Fingers; «Арлекинда. New», хор. Софья Гайдукова, муз. Алексей Айги; «Women», хор. Павел Глухов, муз. Nils Frahm; «Тени прошлого», хор. Эрнест Нургали, муз. Henry Purcell; «Больше меня», хор. Мария Яшникова, муз. Philip Glass, Gidon Kremer, Son Lux. Не могу проанализировать этот вечер, так как не имела возможности видеть воочию, но основное количество включенных в программу композиций мы уже видели на прошедшем Платоновском фестивале и фестивале «Контекст», потому они, скорее, знакомы зрителям театра с другими артистами и с другими хореографами. Второй и третий вечера принадлежали самому театру, его труппа с пятью хореографами подготовила и исполнила пять спектаклей-миниатюр разных авторов. О них и пойдет речь. И мой вопрос художественному руководителю театра Александру Литягину. Что вы планируете сохранить в афише театра? «Мне ближе театральные произведения. Так я и решил наш спектакль «Donem Incognotum». Не могу не отметить все поставленные на наш коллектив композиции и то, с какой отдачей работали артисты театра (особенно отмечу артистов хора). Как экспериментальные, так и традиционные для театра балеты найдут место в нашем репертуаре, и зрители Воронежа смогут их увидеть. С. Гайдукова и К. Матулевский не новички

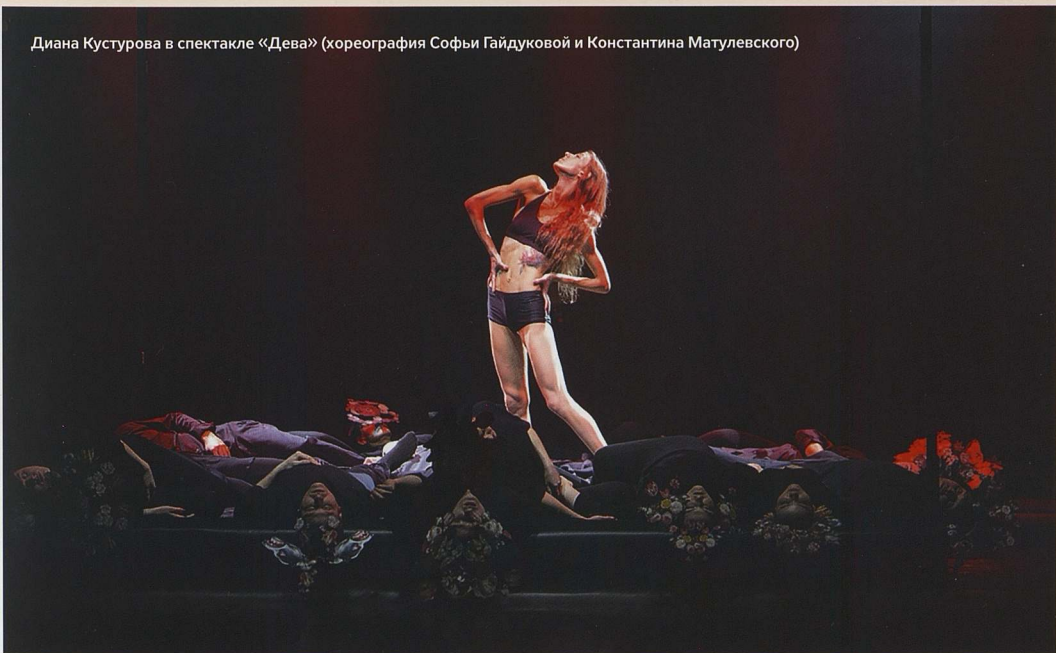


«След» (хореография Константина Кейхеля)

в создании совместных композиций. Они – участники и первого фестиваля «RE: Форма танца», представили свою композицию и на Платоновском фестивале.

Новая работа «Дева» – их совместное произведение. Как определить жанр этого спектакля? Право, не знаю. Скажем только о профессиональной оценке прекрасного звучания хора, яркой индивидуальности балерины Дианы Кустуровой и красоте ее поз и движений. Скажем также добрые слова о стремящихся к экспериментам в своем творчестве хореографам – Гайдуковой и Матулевскому и деятельности руководства

Диана Кустурова в спектакле «Дева» (хореография Софьи Гайдуковой и Константина Матулевского)



театра, создающей атмосферу для поисков, экспериментов в развитии современного искусства.

Итак, обратим внимание на тему не для критики. Обращение к античной образности Артемиды и ее образа, как отмечают авторы Константин Матулевский и Софья Гайдуква, потому, что за два дня фестиваля хореографы, представлявшие себя, как современные, и даже экспериментаторы трижды обращались к образам глубокой давности, кроме Девы были еще Лёта (авторы Ольга Рыжова и Олег Петров), рассказ также мифологический. Итак, Лёта – это спектакль, сочетающий в себе технические приемы ряда современных стилей со стремлением авторов придать всему собственное восприятие, как смысла, так и выразительных средств. Всегда ли это удается? Пожалуй, нет. Думается, что это требует более длительной работы с исполнителями, постоянно связанными с поисками данных авторов. Сценическое решение, световое пространство создали атмосферу, которая передавалась зрителю, предполагая его (зрителя) желание стать соучастником восприятия замысла хореографа и воспроизведения его исполнителем.

Лёта – это река, струящаяся в подземном царстве Аида. Сделавшие глоток из ее вод навсегда забудут о тяготах и радостях былой жизни.

Возникает невольный вопрос: почему для воплощения современных танцев темы выбираются из давнего прошлого мировой культуры? Хотя ли подчеркнуть вечность проблем или несостоятельность восприятия действительности? А режиссеры опер и ряда драматических спектаклей пропагандируют сейчас обратный процесс, переводя сюжеты из прежних лет в сегодняшний день, объясняя, что движущим импульсом к творчеству создателей современной хореографии (перформансов и contemporary) является стремление подчеркнуть свое «Я», стремление к самовыражению, желание понять внутреннее состояние человеческой природы, чувства и эмоции. Где же логика в выборе исходных тем? Что-то одно противоречит другому. Где декларация, а где реальные действия? Может быть, просто желание удивить или неумение профессиональное, но факт есть факт, потому и оценивается то, что показывают, но так ли это?

За работами хореографа Константина Кейхеля я наблюдаю не первый год. Еще на Красноярском форуме он зацепил мое внимание. Его развитие поочередно приближается к театру, то отделяется от него в поисках «другого» театра. В данном случае обращение к античности. «След» был представлен как «хореографический спектакль». В основу автор положил «Теэтет» – один из диалогов Платона, посвященный природе знания. Фактически звучит вопрос: что мы знаем? и что забываем? Решение хореографа воплощает несколько нейтрально одетых танцовщиков, из среды которых возникают несколько пластических решенных дуэтов. Если говорить о языке, он с моей точки зрения близок стилю Мерса Каннингема, когда происходит пластическая кантилена – «перекатывание капли из тела в тело» со сложной партитурой движений, и в этом плане много удачных находок и выразительного воплощения, но насколько это связано с заданной мыслью, трудно расшифровывается. В групповых же моментах есть прямолинейность, возможно, задуманная автором. Еще раз позволю себе задать вопрос: почему античность? Когда-то в век Просвещения (тоже достаточно давно) идеологи провозглашали: «Зажжем наши фанари от факелов античного мира». Есть ли у наших современников подобная задача, и почему молодым людям, создавая новое, не искать и образы для дня нынешнего, с его чувствами, вызванными сложнейшими катаклизмами времени, и в то же время, красоте жизни и творчества, тогда, наверное, и свет бы появился на сцене, сменив вечную давящую темноту и движущихся в ней фигур танцовщиков.

Два других увиденных на фестивале спектакля принадлежат театру, и с этих позиций мы постараемся осмыслить увиденное. Авторы первого – руководитель фестиваля и Воронежского театра Александр Литягин и участник французских проектов Денис Пастоев. Мы попытались найти перевод с каталонского названия «Donem Incognitum» и не поняли, зачем мучить желающих понять иной смысл слова инкогнито? Известное высказывание о произведении Гоголя «Смех через невидимые миру слезы» как бы стало темой ряда картин по мотивам творчества писателя. Первый из них «Невский проспект» – своеобразное краткое вступление, знакомящее зрителей с приемом будущих хореографических картин. Сценический прием (перестановка фрагментов декораций), группа, символизирующая народ и проявляющая на ее фоне гоголевские образы основных героев с их пластической образной характеристикой. Это и получил развитие в следующей картине.

Следующая картина «Женитьба». Тема женской мечты о свадьбе, поисках суженого читается ясно и передает радость надежды и боль разочарования. Исполнителям (Лиза Литягина, Евгений Ермаков) и авторам удалось достичь средствами танца и театральных приемов передачи главного стержня гоголевского сюжета. Скажем только, что несколько скромно выглядел финал картины. Наиболее удавшейся из следующих сцен: «Русалка», «Шинель» и «Плюшкин», с нашей точки зрения, стал «Плюшкин» (Ольга Негрובה). Миниатюра, а именно так может быть определен этот номер, напоминает приемы Леонида Яковсона (к примеру, знаменитый «Подхалим») и по краскам, найденным хореографами и исполнителем, вполне самостоятельное произведение. Все отдельные картины в спектакле объединяет тема народа. Это также хореографический образ и приемы построения самих танцевальных сцен и фрагментов, и условных театральных декораций. Но, возможно, несколько затянута.

Завершил фестиваль дебютный спектакль Никиты Высоцкого «Шут». История этого балета, написанного Сергеем Прокофьевым для и при участии Сергея Дягилева, достаточно длинная. Тема русской старины позволяет воссоздать на сцене тему Руси. Шутки, веселье и отношения героев заключены уже в чем-то в мягко-ироничной партитуре композитора. Во всяком случае, это требует некоторого отношения, как бы со стороны. Это хорошо почувствовал хореограф, решая спектакль в жанре комедийном с элементами русского балагана, вместе с тем шемящим чувством поиска справедливости и человечности. Хореографический язык спектакля сочетает в себе элементы классического, народного танца и акробатики. Он достаточно многообразен, но пока не стал собственным авторским. Со слогностями текста свободно справлялась и труппа Воронежского театра, и выступившие на премьерные гости – Игорь Цвирик и Екатерина Первушина, придавшие спектаклю завершенное звучание истинного мастерства. В целом же этот спектакль – веселый театральный проект (продюсер – А. Шайдуллин) внес светлое улыбочное начало, в чем-то напоминающее место известного балета «Привал кавалерии» в репертуаре классического наследия.

В конце подведем некоторые итоги и ответим на заданные в начале статьи вопросы. С радостью отмечаем явно прогрессирующие успехи балета Воронежского театра, энтузиазм и профессионализм труппы, наращивание репертуара, как традиционного для театра оперы и балета, так и новых авторских работ. Это и есть RE: Форма танца. Не в игре слов, ставшей удачным названием фестиваля, а в живом процессе руководства и понимания концепции развития театра.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Фото Константина КИРИАКИДИ

«СЛЕПОК» Танец в музее: история и современность

Международный фестиваль современной хореографии «Kontext» Диана Вишнева и Aksenov Family Foundation совместно с Государственным музеем изобразительных искусств имени А.С. Пушкина осуществили премьерный показ фильма «Слепок» – кросс-медийное произведение, объединяющее изобразительное искусство, современный танец, музыку и кино. Авторами музыки стали: Марк Булошников, Дарья Звездина, Василий Пешков, Алексей Ретинский, Александр Хубеев. Срежиссировал это действие Андрей Сильверстов.

Весь фильм состоит из эпизодов, связанных с определенными залами музея, относящимся к 5 эпохам. Хореографы, привлеченные к созданию фильма, – финалисты конкурса фестиваля «Kontext» разных лет. Константин Семёнов, его пластический эпизод был посвящен искусству Древней Греции. В трех номерах, придуманных им для фильма, угадываются образы богов и героев олимпийского пантеона, и подчас это происходит слишком явно. Андрей Короленко переводил в пластический язык эпоху Древнего Рима.

В греческом дворике среди слепков афинского Парфенона Анна Щеклеина и Александр Фролов отражали в танце период гибели античного мира.

Лилия Бурдинская в зале европейского искусства постаралась воплотить образ средневековой женщины – не то ведьмы, не то монахини. Путешествие заканчивается дуэтом, созданным Анной Щеклеиной, в зале скульптуры Микеланджело. Он посвящен эпохе Возрождения. Все это объединяет Диана Вишнева – главная героиня всего действия, представляющая все показанные залы и эпохи.

Пять хореографов – пять эпох, естественно, все они не равнозначны по своему уровню. Хотя не сказать, что уж так сильно отличаются друг от друга и по лексическому наполнению, и по своему композиционному решению. Однако этот фильм вызывает вопрос о том, что перенос хореографии из театра в музей меняет ли что-то в способах его создания? Требуется ли это другого подхода к хореографическому материалу или достаточно



Диана Вишнева и съёмочная группа фильма

простого переноса, а тогда что дает такой перенос? Только ли фон, когда вместо нарисованного театрального задника появляется музейный зал.

Хореографы уже давно используют музейное пространство для своих выступлений. На сегодняшний день имеется достаточно серьезный мировой опыт подобной практики. Существуют даже целые исследования. К примеру, «Танец в музейном пространстве: идеи и реальность» Татьяны Портновой. Она, в частности, рассматривает это соединение как интегральное произведение искусства. При этом задача хореографа-постановщика видится в том, чтобы смоделировать танец и через его посредство освоить музейное пространство как целостную, сложную, многоуровневую систему. Современный музей в своей экспозиционной практике все дальше уходит от «музея-коллекции» и все больше приближается к «музею-событию».

Однако соединение этих двух видов искусств в фильме «Слепок» прозвучало не очень явно. Хореография существовала в большинстве случаев сама по себе, разве что на тему, обозначенную залом. Из всех выделялся только эпизод «Гибель Античности», созданный Анной Щеклеиной и Александром Фроловым. Их эпизод действительно отражал окружение статуи без головы. Они своим произведением эмоционально ее иллюстрировали, тем самым обнаруживая с ней внутреннюю связь.

Очевидно, эта практика требует другой режиссуры и другого способа организации хореографического материала.

Елизавета МОРОЗОВА
Фото Петра СИЛЬВЕСТРОВА



Александр Фролов и Светлана Макаренко

Простенько, но, может быть, со вкусом?

В этом году «Золотая маска» прошла в обычное время и в обычном режиме. Блок классического балета включал московские премьеры, о которых наш журнал уже писал, и один-единственный провинциальный спектакль «Бахчисарайский фонтан» из Самары, который сильно бледнеет на фоне уже упомянутых. Количественно блок классического балета в значительной мере проигрывал блоку современной хореографии. Поэтому, в основном, речь будет идти о современном искусстве танца.

Принято считать, что каждый фестиваль подобного формата демонстрирует срез художественного процесса в стране. Что же показал он на этот раз? К сожалению, особых открытий, особых неожиданностей, разве что кроме решения жюри, он не продемонстрировал. Но новые имена все же были.

Начинался этот блок спектаклями «Провинциальных танцев»: «Сердце на его руке» (хореографы Дариуш Новак (Польша), Дор Мамалия (Израиль)), «Личность» (хореограф Йозеф Трефели (Швейцария)). На одном вечере с ними было еще произведение отечественных авторов «Свободу статуе» Анны Щеклеиной и Александра Фролова, но оно шло вне конкурса, так как не было отобрано экспертным советом, несмотря на то, что театр выдвигал и его тоже. Спектакль входил в программу проекта «345», объединивший три произведения пяти приглашенных хореографов из четырех стран.

А теперь о самих произведениях. «Сердце на его руке» — философское размышление на тему человеческих отношений. Собственно, любое произведение современной хореографии так или иначе будет касаться этой темы. А если более конкретно, то оно касается проблемы того, как, общаясь, люди часто причиняют друг другу боль, и еще оно о реакции на эту боль. Тема, безусловно, интересная и актуальная во все време-



«Свободу статуе» (хореографы Анна Щеклеина и Александр Фролов)

на. Однако выражена она была в незамысловатой драматургии, в не совсем новой и не совсем интересной хореографии, все просто и ясно как божий день. Танцоры группировались в постоянно меняющиеся ансамбли, где буквально кто-то один был изгоем, к нему прикасались другие, а потом он выражал свою реакцию на причиненную ему боль в своем соло. И так несколько раз. Все простенько, но тем не менее со вкусом.

Второй спектакль «Личность» также не отличался оригинальностью проблематики. Обозначенная здесь тема толпы и личности неоднократно звучала во многих произведениях, но в спектакле было оригинальное композиционное построение, вернее, выделялась одна часть, где два танцора как бы соревновались друг с другом в собственной неповторимости, значительности, пытались вырвать себе победу или продемонстрировать свое превосходство перед соперником с помощью обращения к зрителям. Оригинальность этого эпизода заключалась в том, что он был совсем не танцевальным, свое соперничество они излагали больше простым бытовым жестом. Но танец здесь был и тоже не совсем приятзательный, наиболее интересными были соло каждого исполнителя.

Самым ярким впечатлением этого вечера был спектакль-вербатим «Свободу статуе» — срез размышлений о свободе как таковой вообще и в частности в Америке и у нас. Насыщенный частой сменой эпизодов, метафор, пластических сцен и при этом сдержанно ироничный, он по сравнению с двумя предыдущими выглядит масштабнее как по замыслу, так и по глуби-

Сцена из спектакля труппы «Провинциальные танцы»



не осмысления поставленной проблемы. Однако экспертный совет это не привлекало.

Следующий спектакль конкурсной программы «Иваново детство» – совместный проект театра танца В. Лопаева «PROдвижение» и иркутской филармонии. Он создан на музыку Яна Круля и идет в сопровождении камерного оркестра иркутской филармонии. Никакой особой пластической или композиционной кодировки спектакль не содержит. Здесь тоже все ясно и понятно. Хотя в программке сказано, что построен он на противопоставлении снов о погибшей матери и сестре главного героя, мальчика Ивана, и его реальной жизни в оккупированном неприятелем городе.

К слову сказать, здесь не в пример другим, ранее показанным спектаклям, много танца. Танец здесь – основное выразительное средство, но вот эпизоды снов и жизни реальной разницей хореографического языка не отличаются. Идет простое чередование сцен, в которых этот мальчик участвует. Да и сам язык танца особой оригинальностью не отличается. Он содержит набор движений, уже ставших обыденностью современного танца, а потому выглядит как среднестатистический. Не совсем явно видна пластическая индивидуализация персонажей. Однако стоит отметить, в спектакле танцует вся семья хореографа В. Лопаева. Танцуют они примерно все в одном ключе, но их искренность и самоотдача, бесспорно, заслуживают признания.

Принципиально изменил уже сложившуюся простоту или простоватость спектакль «Последнее чаепитие» – проект Ксении Михеевой (Санкт-Петербург). Здесь точно все было совсем непросто: все закодировано, зашифровано всеми возможными выразительными средствами от пластики до оформления, поэтому узнать, что спектакль вдохновлен А.П. Чеховым и жизнью, можно было только из программки. Как и все другие произведения современного искусства, он состоял из отдельных эпизодов, безусловно, поражающих эффектом неожиданности. Само обозначенное пространство уже не предполагало традиционного спектакля, так как действие разворачивалось отнюдь не на сцене, а в центре зрительного зала, где находился большой аквариум, в котором до начала спектакля находились некоторые персонажи. Но спектакль начи-

нается с появлением мужчин снаружи этого аквариума. Двое мужчин, очень странно одетых, некоторое время ходят вокруг него, иногда выполняя движения, затем они перемещаются внутрь аквариума, и действие продолжается там. Спектакль развивается через сцены бытового действия и танцевальные. Все это разворачивается примерно в одном ритме. Но время от времени прерывается ярко-красным светом или громким хлопком. Все это, наверное, очень занимательно, даже в каком-то смысле оригинально, но...

Спектакль – это не просто набор движений, перемежающихся с эпизодами бытового действия или с чем-то еще. Спектакль – это драматургия, то есть сочетания этих эпизодов должны рождать внутреннее драматургическое напряжение. Только тогда спектакль интересно смотреть, независимо от его содер-

жания. Вот этого в описываемом произведении как раз и не наблюдалось. А иначе смысл этой экстравагантности не совсем понятен или даже вообще непонятен, а потому не трогает ни сердце, ни разум.

Так случилось, что именно последний спектакль принес больше всего удовлетворения от увиденного. Воронежский камерный театр и его труппа современного танца представили на суд зрителя спектакль «Зеркало» в постановке уже известного в нашей стране хореографа Павла Глухова. Основной идеей произведения является все та же проблема человека в горизонте его бытия. Воронежцы решили представить ее при помощи зеркала, которое свешивается с колосников в виде огромного диска, затянутого фольгой. Итак, человек перед зеркалом, каким он себя видит, как воспринимает себя в окружении других людей. Не сказать, что эта мысль была представлена оригинально или глубоко, но она четко читалась и проявлялась на протяжении всего спектакля. Эпизоды следуют один за другим. Одни из них более яркие и привлекательные, как, например, лирическая сцена, где главные герои стремятся друг к другу, но три другие девушки постоянно отодвигают героя, мешая им встретиться. Или другой эпизод, когда из-за кулис появляются и исчезают все новые встречные, но есть и менее запоминающиеся моменты.

«Зеркало» (хореограф Павел Глухов, труппа современного танца Воронежского камерного театра)



Специально написанная для этого произведения музыка Василия Пешкова также способствовала восприятию заданной хореографом мысли, и, по всей вероятности, служила тем цементирующим материалом, сохраняющим спектакль в целостности, несмотря на эпизодическую структуру.

Хореография спектакля не изобилует открытиями, но обнаруживает собственный почерк П. Глухова. Словом, это целостный, внутренне выстроенный, со своей четко проявляющейся идеей, добротный спектакль. Непонятно только, почему он не привлёк внимание членов жюри фестивалей.

И все же не стоит, наверное, уповать на относительную бедность программы – год был все-таки совсем не простой.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ
Фото Дмитрия ДУБИНСКОГО

ЧЕРНО-БЕЛЫЙ БЛЮЗ



Карл ван Вехтен. Автопортрет

«Не думаю, что можно переоценить кошек как источник вдохновения для писателя. В них столько изящества, силы, красоты, движения, мистики. Я не удивлен тем, что многие писатели любят кошек; удивлен, что не все», – отмечал американский писатель Карл ван Вехтен, посвятивший кошкам роман «Тигр в доме» (1920). Еще один роман Вехтена, вызвавший множество противоречивых отзывов, «Чернокожий рай» (1926), повествует о жизни Гарлема. Но Вехтен не только писатель, театралный критик, композитор, но еще и фотограф.

«Я фотографировал всех – от Матисса до Исаму Ногучи», – вспоминал ван Вехтен. В этой портретной галерее есть множество фотографий, запечатлевших артистов балета, имена которых легко найти в академических балетных энциклопедиях, а также тех, кто выступал в бродвейских мюзиклах, кабаре. И строчки о красоте, изяществе, силе, мистике соотносятся и с танцевальными фотографиями Вехтена.

Вехтен был одним из тех, кто поддерживал возникшее в двадцатые годы прошлого века культурное движение Гарлемский ренессанс, возглавляемое ведущими афроамериканскими писателями и деятелями искусства. Возможно, поэтому так много в фотоархиве Вехтена темнокожих. Но не менее притягательны на его портретах и белые артисты, писатели, известные деятели культуры своего времени. Танцовщик, актер, режиссер, художник Джоффри Холдер на фото Вехтена экзотичен

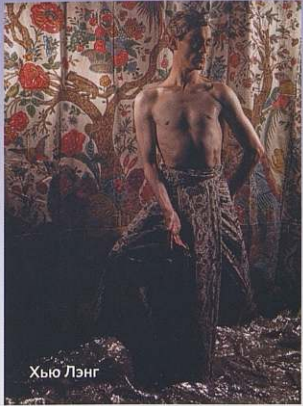
и выразителен. Горячий облик и удивительные, удлинённые руки, поющие руки. Холдер родился в Port-of-Spain, (Тринидад). В семь лет уже танцевал в труппе своего старшего брата. Когда тот уехал в Лондон, вместо него возглавил коллектив. В 1954 году Джоффри переехал в США, и сразу же началась его успешная карьера. Он выступал на Бродвее, снимался в кино, ставил мюзиклы, участвовал в постановках танцев для различных компаний, среди них для труппы «American Dance Theater» Алвина Эйли, Гарлемский театр танца. Удостоился в 1975 году премии «Топу» за лучшую режиссуру мюзикла и лучший дизайн костюма (мюзикл «Wiz»).

Интересно видеть на фото разные характеры, образы, типаж. Но следует отметить и еще что-то. Это драпировки, на фоне которых запечатлены артисты. Очень редко фон нейтральный. Но чаще всего фотограф использует ткани с ярким, красочным рисунком, могут быть и золотые ткани, а порой фольга. На таком цветастом заднике Вехтен снимал и Холдера, и его супругу – танцовщицу Кармен де Лавальеде, и многих других. Подобный фон придает облику артистов некоторую театральность. Если говорить о портретах артиста балета Хью Лэнг, это уже не театральность, а маленький танц-театр. Во всяком случае, на тех фотографиях, где Лэнг в яванских шальварах, с красочным головным убором, обнаженной грудью, замер в восточной композиции. А за его спиной какой-то красочный разгул. Ткань, украшенная экзотическими цветами и деревьями. И все это буйство дополняет ткань под ногами, светящаяся серебристым светом. Есть и другое фото, где Лэнг уже почти голый, на нем лишь скромный белый лоскуток, напоминающий современный бандаж. Но вновь – сколько красок и экзотики! На груди золотится массивное кольцо, коралловые браслеты на запястьях, а в руках – две половинки граната. Он сидит в мечтательной позе на фоне, конечно, ярко, красно-коралловом. Все это несколько неожиданно. Поскольку Хью Лэнг был артистом, выступавшем в балетных постановках, а не танцовщиком мюзиклов или варьете. Он танцевал в Лондоне в труппе Мари Рамбер, в Нью-Йорк сити балле у Джорджа Баланчина, долго сотрудничал с хореографом Энтони Тюдором. Но на фото Вехтена никаких строгостей классического танца, а восточная нега и чувственность. И даже некоторый эротизм.

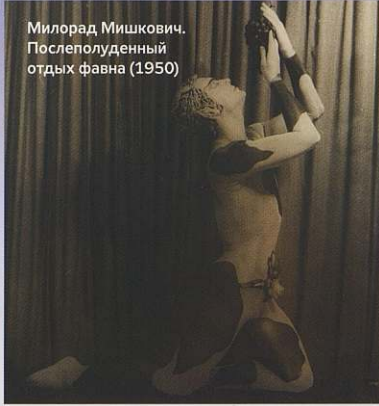
Другой участник портретной галереи Вехтена, Пол Меерс по прозвищу «коричневый Валентино», или «сепия Валентино», получил известность как танцовщик варьете. Пол родился на Багамах, но ему удалось переехать в США, где вскоре после приезда началась его танцевальная карьера. Пол выступал вместе со своей женой. Их дуэт «Meeres & Meeres» пользовался популярностью в танцевальных клубах Нью-Йорка, на Бродвее. Затем у Меерса началась европейская клубная жизнь. Среди



Алисия Маркова.
Умиравший лебедь (1948)



Милорад Мишкович.
Послеполуденный
отдых фавна (1950)



Франсиско Монсьен. Себастьян

знаменитых сценических площадок, где танцевал Меерс, было и кабаре Фоли-Бержер. Здесь он выступал вместе с Жозефиной Бейкер. В 1939 году Меерс вернулся на Багамы и открыл свой собственный ночной клуб, театр и отель Chez Paul Meeres. На фотографиях Вехтена Меерс предстает и в строгом костюме, и по пояс обнаженным, уютно разбросавшимся на газетах, или с барабаном в руках, демонстрируя темный бархат кожи, татуировки и белозубую улыбку.

Теперь немного о самом Карле ван Вехтене (Carl van Vechten, 1880–1964). Он родился в городе Сидар-Рапидс (штат Айова). Карл с детства увлекся музыкой и театром, в середине 1890-х годов начал заниматься фотографией. Во время обучения в Чикагском университете ван Вехтен начал писать статьи для университетского журнала, а после получения диплома работал журналистом сначала в «Chicago American», потом в «New York Times». После переезда в Нью-Йорк сосредоточился на театральной и музыкальной критике. Причем не только писал статьи, но и сопровождал их фотографиями, сделанными во время репетиций или премьерных показов.

Портретная фотогалерея Вехтена – не только артисты балета и танцовщики, но и выдающиеся писатели, кинозвезды, художники, фотографы. Юджин О'Нил, Сальвадор Дали, Ман Рей, Сесил Битон, Элла Фитцджеральд, Гертруда Стайн, Уильям Сомерсет Моэм, Фрэнсис Скотт Фицджеральд, Трумен Капоте, Гор Видал, Лоуренс Оливье, Лилиан Гиш, Жан Маре, Пол Кадмус, Марлон Брандо... Из перечисленных имен остановлюсь на трех. Фотограф, дизайнер интерьеров, художник по костюмам и декорациям сэр Сесил Битон. Битон был не только выдающимся фотографом, яркой личностью, но необыкновенно стильным человеком. В 1970 году он был включен в Международный список Зала славы самых стильных людей. Его облик на фотографии, сделанной в 1930 году, в пору юности Битона, ему двадцать шесть лет, околдовывает. Хрустально-хрупкий, с чуть откинутой назад головой, высокомерным взглядом, мягкими руками, тонко очерченным овалом лица. Юноша-девушка, напоминающий Орландо из романа Вирджинии Вулф. Кстати, Битон любил фотографироваться не только в элегантных мужских нарядах – двубортных костюмах или вычурных камзолах, но и в дамских одеждах.

От элегантности перейду к строгости. К писательнице, коллекционеру картин, сильной женщине, Гертруде Стайн. С ней Вехтен познакомился в 1913 году в Париже. Их дружба (а Стайн была женщиной, которая умела дружить с мужчинами) продолжалась до конца жизни Стайн. После ее смерти, согласно завещанию писательницы, Вехтен стал ее литературным душеприказчиком, занимался публикацией ее произведений и даже написал статью «Как читать Гертруду Стайн». На фото Вехтена

Стайн – это спокойствие и в то же время сила и энергия, почти мужские. И стрижка у нее мужская. А взгляд задумчивый, тихий. А вот и Марлон Брандо... Вспоминаются строчки из мемуаров кинорежиссера Роже Вадима. Он пишет, что как-то утром они с Брижит Бардо возвращались с вечеринки. Париж просыпался, открывались кафе, парижане спешили на работу. «Но что это?» – удивляется Роже Вадим. Около одного из кафе собралась небольшая толпа. Он и Брижит подошли поближе, парижане, которых ничем нельзя удивить, замороженно смотрели на молодого парня, который что-то перед ними разыгрывал. Вскоре они с ним познакомились, этим парнем был Марлон Брандо, а играл он отрывок из спектакля «Трамвай Желание» Теннесси Уильямса. На фотографии Вехтена Брандо в роли Стэнли Ковальски из «Трамвая» – наглый и сладкий зверь. И этот зверь завораживает.

И вновь к теме танца в фотогалерее Вехтена. Одни артисты здесь предстают без какой-либо связи с балетным театром, просто портреты в студии. Другие – в театральных костюмах, демонстрируя фрагменты тех или иных постановок на фоне задников, о которых я уже говорил. Гранд-дама танца модерн Марта Грэм и ее многолетний партнер Бертрам Росс в спектакле «Клитемнестра», поставленном Грэм в 1958 году и ставшем одним из ярчайших спектаклей ее труппы. На фото выразительные объятия Клитемнестры и ее сына Ореста. Пожалуй, даже слишком нежные прикосновения друг к другу, напоминающие любовные объятия, а не объятия матери и сына, который ее убьет.

Британская балерина Алисия Маркова замерла на стальных пуантах в образе «Умиряющего лебедя». Американский танцовщик, хореограф, художник Франсиско Монсьен предстает в фотосессии в облике Себастьяна из одноименного балета на музыку Джанкарло Менотти в хореографии Эдварда Кейтона. Насыщенные энергией позы, выразительные тонкие руки и горячий взгляд. Можно продолжать список танцевально-балетных портретов Вехтена. Индийский танцовщик Рам Гопал, британский артист балета Антон Долин, американский танцовщик и хореограф Дональд Саддлер, американская балерина Александра Данилова, основатель «Американского театра танца» Алвин Эйли, британский и американский артист балета и хореограф Энтони Тюдор, танцовщик варьете Феральде Бенга.

Наследие Карла ван Вехтена огромно. Его фотографии хранятся в Библиотеке Конгресса, в Музее города Нью-Йорка, а самое впечатляющее собрание, более 12000 фотографий, представлено в Художественном музее Филадельфии.

Владимир КОТЫХОВ
Фотографии предоставлены автором

Можно с уверенностью сказать, что искусство XX века создало множество талантов для современного узбекского балета и служит его основой. В современном узбекском искусстве есть много артистов, которые своим влиянием способствовали формированию не одного поколения новых артистов. Эти талантливые люди в свое время приобрели большой опыт на сцене, а сегодня открывают новые современные таланты и готовят их к большой сцене. Именно такими являются Ибрагим Юсупов и Бернара Кариева, которая недавно отметила свой 85-летний юбилей. О них и пойдет речь.



В партии Жизели

Бернара Кариева – принцесса балета

Народная артистка СССР, педагог и общественный деятель Бернара Кариева – выдающаяся балерина, создавшая в каждой новой партии неповторимый поэтический образ. Ее огромный для балерины репертуар в большей части составляют балеты, созданные по мотивам произведений мировой классической литературы. «Станцевать» пушкинскую Марию, толстовскую Анну Каренину или мадам Бовари Флобера сложно. Стараться вызвать сложнейший мир переживаний, тончайшие психологические оттенки чувствований и раздумий литературных героинь средствами пластики – нелегко.

Любые сочетания танцевальных форм не станут художественным явлением, если балерина не явит себя актрисой. Бернара Кариева – актриса, обладающая большой природной одаренностью, особо чутким чувством пластической гармонии движений, отточенным мастерством, а главное – умением перевоплощаться в образ. «Переживать» в балете, то есть насыщать правдой жест и полужест в быстротекущих нелегких балетных па и, тем более, в сложнейших танцевальных круговращениях, взлетах – весьма непросто.

Бернара Кариева училась классическому танцу в Ташкенте у замечательных педагогов, представителей московской и ленинградской школы классического танца. На сцену ташкентского театра имени Алишера Навои она пришла в 1955 году. Молодую балерину сразу ввели в один из самых репертуарных и самых первых балетов труппы – «Бахчисарайский фонтан». И произошло неожиданное. Дебютантку в старом, давно идущем балете заметили сразу, с первого исполнения и критики, и зрители. О ней стали говорить как о новом, поразительном явлении балета.

Что же поразило зрителей и резко выделило Бернару Кариеву? Редкая для ташкентского балета тех лет душевная сосредоточенность, своеобразная тишина танца, магически завораживающая зрителей. На фоне искренней восторженности, языческой страстности танца ташкентских звезд балета Бернара Кариева была Золушкой, вызывая волну душевного сочувствия к ее Марии. Лев Александрович Засс – педагог и репетитор театра, представляющий петербургскую школу балета, увидел в Бернаре шопеновскую Сильфиду и «вершину» лирической хореографии – трагическую Жизель.

Эти первые партии Бернара Кариева пронесла через всю свою творческую жизнь. Художественные поиски в оригинальных, национальных балетах, немалые свершения в ряде партий



Бернара Кариева после спектакля

классического балета всегда проверялись эталонами мировой хореографии. Несколько позже, в начале шестидесятых, в репертуар балерины вошла Одетта-Одиллия из «Лебединого озера» П. Чайковского. Танцевала Бернара Кариева и сложнейшие, классические партии в балетах «Корсар» А. Адана, «Дон Кихот» Л. Минкуса. В них оттачивалось мастерство, техника танца, рождались тончайшие артистические нюансировки в воспроизведении благородных форм классического танца. Особые свойства танца Бернары Кариевой выражались в основных позах: «тугом» арабеске с чуть более, чем положено, изогнутой спиной, «по-восточному» изощренных прочерках изломанных линий аттитюдов. Эти позы – своеобразные точки в пластических фразах. У Бернары Кариевой их не было, поза не утверждалась, а стремилась к развитию, танец лился кантиленно, текуче, переливаясь из движения в позу и развиваясь далее. Поражала необычайная легкость взлетов на руках партнеров и особая протяженность жестов, создающих впечатление почти видимых линий рисунков движений рук.

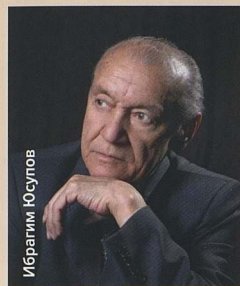
К 1962 году в ее репертуаре было уже много интереснейших партий: Мария в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева, Параша в «Медном всаднике» Р. Глиэра, Нина в «Маскараде» Л. Лапутина, Жизель в одноименном балете А. Адана, Сильфида в «Шопениане» Ф. Шопена, Гульнара в «Шахерезаде» Н. Римского-Корсакова, Возлюбленная в «Штрауסיане» в балетмейстерском решении Г. Измайловой, очаровательная Мальвина в детской сказке Алексея Толстого «Золотой ключик».

Среди немалого числа сценических образов Бернары Кариевой Донна Анна в оригинальном балете Л. Фейгина «Дон Жуан», Фригия в балете А. Хачатуряна «Спартак», Барышня в балете Д. Шостаковича «Барышня и хулиган», Сохани в балете М. Ашрафий «Амулет любви», Анна Каренина в балете

Р. Щедрина «Анна Каренина», Мадам Бовари в балете Е. Ширева «Мадам Бовари», Джульетта в балете П. Чайковского «Ромео и Джульетта», Офелия в балете П. Чайковского «Гамлет», Дездемона в балете Г. Перселла «Павана мавра» – ставшие художественным явлением для всего театрального искусства Узбекистана.

За годы работы в ГАБТ имени А. Навои Бернара Кариева исполнила более сорока партий, причем подавляющее большинство из них – в балетах, основанных на классической литературе. Не только каждая премьера балета, но и каждый спектакль для Бернары Кариевой был первым и единственным.

Потому – всегда предельная актерская собранность и предельная душевная отдача. Такова сила перевоплощения, такова сила переживаний, рождающихся сию минуту из живой сердечной боли и, казалось бы, импровизационно выраженных в экспрессивном жесте, в нервно пульсирующих ногах, в отчаянности пробега. Бернара Кариева вводит всех своих героинь в высшие сферы духовности, очищая любую душу. Бернара Кариева – это обнаженное страдание Женщины, являющей собой одновременно и обобщенный поэтический образ, и конкретную человеческую Судьбу.



Ибрагим Юсупов

Вся жизнь в танце

Народный артист Узбекистана, артист балета, балетмейстер Ибрагим Юсупов родился 6 марта 1935 года в Ургенче, в далекой от искусства семье. А с 14-летнего возраста воспитывался в детском доме для одаренных детей. Атмосфера в детском доме была творческой. В дальнейшем многие воспитанники детского дома стали музыкантами и артистами. Когда дело дошло до выбора в какой школе учиться, наш герой не раздумывая выбрал Ташкентское хореографическое училище, посвятив свою жизнь искусству танца, а после его окончания был принят в Государственный академический большой театр имени Алишера Навои артистом балета и вскоре стал ведущим солистом.

С большим мастерством выступал в балетах «Жизель», «Лебединое озеро», «Шопениана», «Маскарад», «Мечта», «Кашмирская легенда» и в других.

Несмотря на интересные роли, И. Юсупов понимал, что творческий путь артиста балета короток, и решил учиться в ГИТИСе (Москва) на отделении режиссера-балетмейстера. В институте его наставником был известный балетмейстер Ростислав Захаров. По окончании учебы он возвращается в Ташкент в родной ГАБТ имени А. Навои и ставит дипломный спектакль «Тропюю грома» К. Караева. При этом продолжает работать как танцор и сам исполняет ведущие партии в тех спектаклях, которые ставит.

В 1964 году И. Юсупов ставит балет «Семург» по произведению Х. Алимджана на музыку Б. Бровцына. Как балетмейстер, он ищет свой хореографический язык – соединяет классическую хореографию с танцевальными движениями узбекского танца. Особым событием в творческой деятельности И. Юсупова стало создание балета А. Хачатуряна «Спартак» в 1967 году. В постановке этого балета лично участвовал композитор А. Хачатурян, который в некоторые номера внес изменения. А спустя некоторое время, посмотрев спектакль И. Юсупова, балетмейстер Юрий Григорович дал ему положительную оценку.

В 1970 году И. Юсупов поставил балет «Тимур-Малик» на музыку М. Ашрафи – спектакль о волнующей судьбе любящих друг друга Зарины и Тимура, которые погибают, не покорившись жестокому завоевателю. Танец главных исполнителей насыщен техническими приемами, однако это не умаляет эстетического значения спектакля, который был положительно принят зрителями. В 1984 году И. Юсупов создает балет на музыку У. Муса-

Т. Мусаилова (Царевна) и И. Юсупов (Елисей). «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»



ева «Томирис», явившийся важным этапом в развитии хореографического искусства Узбекистана. В балете «Томирис» И. Юсупов сделал следующий шаг на пути освоения искусства танца прочтения исторических, легендарных событий. В 1985 году Ибрагим Юсупов был назначен главным балетмейстером театра. Юсупов любил молодежь, вливающуюся в труппу театра, и всячески их поддерживал, вырастив не одно поколение солистов балета.

Ибрагим Юсупов много гастролировал. В 1977-1978 годах вел преподавательскую деятельность во Вьетнаме. Работал преподавателем классического танца и в Польше. Возглавлял гастрольный ансамбль балетной труппы в Египте, Сирии, Индии, Японии, Сингапуре, Цейлоне, Гонконге, Ливане, Венгрии. Благодаря его неиссякаемой творческой энергии, зритель познакомился с шедеврами классического балета. Именно он талантливо осуществил постановки таких балетов, как «Жизель» и «Корсар» А. Ада, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Золушка», «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова, «Чиполлино» К. Хачатуряна, «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица» П. Чайковского.

Творчество Ибрагима Юсупова было признано государством, и в 1978 году ему было присвоено звание заслуженного артиста Узбекистана, а в 1986 году – звание народного артиста Узбекистана. Юсупов внес значительный вклад в развитие узбекского классического балета и до последнего дня своей жизни работал балетмейстером в ГАБТ имени А. Навои. Ибрагим Юсупов скончался в 2014 году. Спектакли, поставленные им, и сегодня украшают репертуар театра.

Данияр ХАСМАНОВ
Фотографии предоставлены автором



ЖИВОЙ И НАСТОЯЩИЙ

Осенью прошлого года екатеринбургский ТанцТеатр отметил свое тридцатилетие. Для маленькой хореографической компании, первой третью своего возраста погруженной в прошлый век, а двумя последующими проросшей в век нынешний, это, безусловно, основание для размышления. Не столько повод для юбилейного спича, сколько необходимость смысловой рефлексии и попытки ответа на сакраментально звучащий вопрос: «Что это было?»

Хореографические проекты ТанцТеатра представляют мне отнюдь не простой чередой театральных предприятий. Это скорее один большой, вот уже три десятилетия длящийся проект, задачу которого не вычитать из буклетов к спектаклям или из публикаций в прессе. Простершаяся во времени, через границу веков, сверхзадача ТанцТеатра может быть сформулирована лишь гипотетически, на основании многолетнего наблюдения. При этом главное – парадоксальность самого феномена современного хореографического театра, возникшего в одном из, быть может, самых неподходящих для этого мест, в условиях множества факторов, активно противоположных всякому проявлению пластической свободы – художественной в особенности.

Географическая точка рождения и последующей жизни ТанцТеатра и впрямь судьбоносна. Это требует понимания. По крупному символическому счету Екатеринбург – не просто место трагического завершения российской имперской истории. Это место генетическое, почти всеми веками своей жизни предопределенное к тяжести и преодолению как главным экзистенциальным сюжетам, место грандиозной культурно-исторической травмы русского национального сознания, что по-своему преломилось во всех сферах уральской культурной жизни. Время рождения ТанцТеатра – это тот удивительный момент, когда ключевым концептом пластической культуры вдруг стала Свобода. В резко изменившейся общественной и культурной атмосфере конца 80-х – начала 90-х искусство танца словно сделало глубокий вдох, ощутив забрезжившую возможность выхода из закостенелой советской эстетической матрицы. Это срезонировало (возможно, бессознательно) с памятью начала XX века, когда хореография мучительно высвобождалась из матрицы имперской, когда одолевала не просто институциональные границы, а саму забронзовевшую эстетику императорского балетного театра. В этом смысле пластическая манифестация ТанцТеатра, начатая уже с первых его постановок, стала своего рода «декларацией прав тела», проговариваемой в форме неожиданных хореографических высказываний, в форме непрерывного художественного размышления, сплетающего музыку и танец в совершенно непривычных дотеле отношениях.

Конце Империи (идет ли речь о конце российской монархической империи или о крахе империи советской) – время

многовариантных поисков практически во всех сферах искусства. Танец не исключение. Возможно, именно драма момента – драма исторического конфликта между телом империи и телом отдельного человека, между пирамидальной статикой общества и горизонтальной перспективой личной свободы – вызвала к рождению екатеринбургский ТанцТеатр. Думаю, тут имеет последнее значение тот факт, что основатель и художественный руководитель театра Олег Петров – не только театровед и арт-продюсер, но и профессиональный историк, который не мог не почувствовать этот исключительно воспаленный «нерв момента».

Конечно, художественный ответ ТанцТеатра на исторический вызов времени не мог быть мгновенным. История формирования труппы, выбора репертуара, привлечения хореографов никогда не была простой. Но, как мне кажется, изначально присутствовала концептуальная ясность задачи – языком танца выражать и художественно осмыслять одухотворенную стихию человеческого тела, его предназначение и поиск, его конфликты, его судьбу. Именно поэтому, как я уже замечал когда-то, «через все свои творческие искания – от постановок ранних девяностых до самых недавних спектаклей, от хореографии Гедрюса Мацкявичуса или Георгия Алексидзе до Карин Сапорта или Фабио Лопеза – ТанцТеатр повествовал сквозную историю мятущегося и ищущего, ликующего и страдающего, любящего и любимого, вечно страждущего и вечно одинокого – человеческого тела. Тела как храма души и как сосуда желаний, всякий раз вдребезги разбиваемого стремлением к свободе».

Вышеупомянутый глубокий вдох, сделанный отечественным искусством танца на пороге XXI века, вовсе не означал, что в хореографию вдруг мгновенно пришло свободное дыхание. Для одних этот вдох означал сиюминутное ощущение «полных легких» с последующим затяжным двадцатилетним «выдохом», для других – эффект своего рода «кислородного отравления», а для кого-то и вовсе состояние панической атаки и непонимания того, как ответственно распорядиться открывшимися возможностями. Дискурс свободы в версии ТанцТеатра не был, как мне кажется, историей молниеносного озарения, он разворачивался последовательно, с пониманием всех неодолимых родовых связей с прошлым, с чувством проживания и осознания тех смысловых трансформаций, что происходили внутри танцевальной культуры под влиянием тектонических изменений

внешней ситуации. При этом совершенно естественно обращение театра к актуальному опыту западной хореографии. Последовательное привлечение на протяжении многих лет европейских постановщиков к работе с ТанцТеатром – это не просто применение внешнего «культурного домкрата» для вытягивания отечественного танца из застойного болота советского прошлого. За творческими коллаборациями ТанцТеатра стоят куда более широкие концептуальные рефлексии собственной идентичности, напряжение художественной интуиции, интеллектуализм поисков. Это не всегда гарантирует сиюминутный успех, понятность зрителю или даже критику. Но это позволяет жить во времени с чувством подлинной укорененности – не в тех трех десятилетиях, что составляют документальный возраст ТанцТеатра, но в протяженном историческом времени, вобравшем в себя многовековую эволюцию танцевальной культуры – от глубокой архаики пластических ритуалов древности до сверхсовременного хореографического театрального зрелища наших дней.

В хореографических опытах ТанцТеатра от постановки к постановке, от хореографа к хореографу можно было наблюдать развитие именно этого – широкого, объемлющего отношения к времени и к всегда драматичной судьбе человеческого тела в нем. Глобальное угасание эры империй (пусть даже в симптоматичной форме карикатурных попыток локальной реставрации) – это, помимо всего прочего, еще и особый контекст размышления о человеке, о его душе, о его теле, о его месте в мире. В одной из своих лекций, говоря о времени как миге, как «месте сознания», М.К. Мамардашвили анализирует знаменитые строки Мандельштама:

*Пусть имена цветущих городов
Ласкают слух значительностью бренной,
Не город Рим живет среди веков,
А место человека во Вселенной.
Им овладеть пытаются цари,
Священники оправдывают войны,
И без него презрения достойны,
Как жалкий сор, дома и алтари.*

«Не город Рим», но «место человека во Вселенной» становится предметом осознания и осмысления в искусстве нового тысячелетия. И именно об этом вся разнообразная хореографическая риторика ТанцТеатра. Впрочем, не просто риторика – пластическая речь превращена театром в язык размышления, ощутимо выходящего за пределы не только отдельного хореографического произведения, но и вообще за привычные границы арт-дискурса.

Я отмечал это для себя еще двадцать лет назад, в «Спящей красавице», поставленной Карин Сапорта и встреченной тогда в штыки значительной частью критиков. Тогда женщина-хореограф, обратившись к классическому сюжету, уже воплощавшемуся ранее видными предшественниками-мужчинами, конвертировала сказочную историю в философскую рефлексию экзистенциального топоса человека. Сон Авроры предстал своеобразным ментальным экспериментом, в ходе которого был произведен «перпендикулярный разворот» оси времени. Сапорта превратила образы волшебной сказки в историю самоосознания, она инвертировала смыслы сна и бодрствования, указав на то, что лишь оставшись один на один с собой, вне времени и отношений, человек сталкивает-

ся с собственной идентичностью, встречается с правдой тела и одухотворяющим его опытом. Мне кажется, жесткая, порой доходящая до окрика критика постановки «Спящей красавицы» тогда, два десятилетия назад, была реакцией на попытку выхода хореографа (а с ним и ТанцТеатра) за пределы того интеллектуального гетто, которым отечественная танцевальная культура стала за многие предыдущие десятилетия. Театр заявлял свое право на расширение не только творческого, но и интеллектуального пространства. И последовательно это признание осуществлял, хотя это не сулило внешнего одобрения и лишь затрудняло путь.

Годы спустя другая французская женщина-хореограф Кристин Ассид осуществила в сотрудничестве с ТанцТеатром одну за другой четыре постановки, три из которых, при всех их различиях и автономности, я бы все же рассматривал как своеобразную трилогию. «Видение Розы», «Бах. Моментум» и «Шопен. Карт бланш». Эти три спектакля, если рассматривать их с надвременной высоты, разворачивают последовательный дискурс перехода от классической (точнее, после имперской) иерархии хореографического пространства, в которой танцующее тело мыслилось элементом эстетической конструкции, объектом, инструментом «озвучивания» пластического текста, к ландшафту горизонтальных, внеиерархических и бесконечно вариативных связей и отношений, к пространству субъектности и свободы отдельного «я» и его тела.

Много можно спорить о том, совместима ли природа хореографии с ландшафтной деконструкцией пространства, разрешим ли в рамках художественного события неизбежный конфликт между однозначностью жеста и многозначностью свободы, но мне думается, что, поставив в центр творческого внимания тему «Я и Другое», Кристин Ассид помогла ТанцТеатру в очередной раз заявить о своем праве не только на преобразование художественной миссии искусства танца, но на широкое мировоззренческое размышление языком танца, на пластическое философствование. И в этом, как кажется, залог того, что ТанцТеатр будет и далее живым и настоящим.

Леонид САЛМИН

Фотографии предоставлены театром



«Спящая красавица» (хореограф Карин Сапорта, костюмы – Патрик Терутен).

«Голод» (хореография и костюмы – Пал Френак)



Валентина Слыханова

С танцем по жизни

(50 лет творческой деятельности)

Поздравление с юбилеем В.И. Слыхановой – главного балетмейстера театра танца «Гжель» – это своеобразный творческий отчет и самой Валентины Ивановны, и коллектива, где много лет служит педагог, хореограф Слыханова.

50 лет творческой деятельности – цифра не только круглая, юбилейная, но и о многом говорящая. И в то, как в белом современном костюме на сцену бодро вбежал юбиляр, поверить было и трудно, и радостно. Мы неслучайно в начале статьи употребили слово «служит», так как именно служением с полной отдачей, непроходящим энтузиазмом и верой в народный танец можно оценить творческий путь юбиляриши. Об этом пути, о чертах творчества и личности Валентины Ивановны рассказали с экрана ее учителя, однокурсники по институту, ученики и коллеги. А затем – большой, щедро насыщенный концерт-шоу обновленного по составу, молодежного, азартно танцующего коллектива.

Театр танца с много говорящим русским названием «Гжель», созданный ее другом Владимиром Захаровым, коллектив, куда он пригласил Валентину Ивановну. Владимир Михайлович с самого начала утверждал, что это театр народного танца, и эту линию творчества продолжает сегодня Валентина Ивановна уже в качестве его преемника – руководителя коллектива.

Сюиту славянских танцев сменяют молдавские и цыганские, сольные выступления чередуются с массовыми композициями. Накал возрастает. Творческую красоту и современное звучание придает концерту премьера – развернутая композиция по песням Отечественной войны «Брянская улица». И, конечно,



Русский танец «Зимушка»

шедевр репертуара – «Виртуозы» – экзамен исполнительского мастерства уже не одного поколения. Экзамен выдержан, традиции сохраняются бережно, передаются творчески, развиваются профессионально.

Руководство театра, директор М.Ф. Куклина и весь коллектив с щедрым сердцем поздравили В.И. Слыханову с почетным юбилеем. Бурно подхватил поздравления зрительный зал, что создало праздничную, торжественную атмосферу признания, уважения, добрых пожеланий в творчестве.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Поздравление юбиляра



Дебют в Большом театре



Ева Сергеенкова – Подруга Раймонды
«Раймонда» (Большой театр)
Фото Дамира ЮСУПОВА

Исполнение сольных партий в репертуарных спектаклях Большого театра – не первый опыт для студентов Московской государственной академии хореографии. В 2018 году студент выпускного курса академии Денис Захаров исполнил партию Голубой птицы в балете «Спящая красавица». В этом сезоне руководитель балетной труппы Большого театра, народный артист России Махар Вазиев доверил студентке выпускного курса академии Еве Сергеенковой ответственную партию Повелительницы дриад в балете «Дон Кихот». Дебют состоялся на Исторической сцене Большого театра 11 февраля 2021 года.

Ева Сергеенкова – студентка выпускного курса ректора Московской государственной академии хореографии, народной артистки России, профессора Марины Леоновой, является лауреатом Гран-при Международного конкурса «World Ballet GRAND PRIX», Первой премии VII Международного конкурса Юрия Григоровича «Молодой балет мира» и Первой премии II Международного конкурса молодых исполнителей

академии исполнила партию Подруги Раймонды в репертуарном спектакле Большого театра «Раймонда». Молодая исполнительница репетировала как со своим педагогом в стенах родной школы, так и с педагогом-репетитором Большого театра, народной артисткой России Надеждой Грачевой и артистами – участниками спектакля «Раймонда». После выступления Евы Сергеенковой за кулисами разделись аплодисменты участников спектакля. От всей души поздравляем с дебютом в Большом студентку Московской государственной академии хореографии Еву Сергеенкову и ее педагога Марину Леонову, воспитавшую таких всемирно известных балерин, как Светлана Лунькина, Наталья Осипова, Ксения Рыжкова, Мария Бек и других.

Очень важно, что между театром и школой существуют творческие связи, соблюдается преемственность поколений и традиции, сложившиеся почти 250 лет назад.

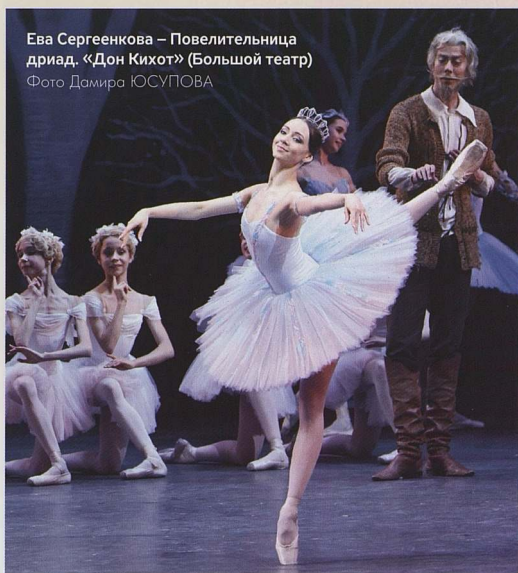
Елизавета ЕМЕЛЬКИНА



Марина Леонова, Махар Вазиев
и Ева Сергеенкова
Фото Алисы АСПАНОВОЙ

классической, современной и народно-сценической хореографии «DANCE MOSCOW», а также стипендиатом Благотворительного фонда содействия развитию балетного искусства народной артистки России Светланы Захаровой, Благотворительного фонда «Новые имена» имени Иветты Вороновой, Фонда Галины Улановой.

Ева танцевала воздушную и эффектную, технически трудную партию, требующую хорошей выучки, владения сложными элементами танца и артистизма. Реакция публики Большого театра, которая очень тепло встретила дебютантку, говорит о том, что Еве удалось хорошо подготовиться и побороть волнение, которое присуще всем молодым артистам, и исполнить партию достойно. Второе выступление Евы Сергеенковой на главной сцене страны состоялось 7 апреля 2021 года – воспитанница



Ева Сергеенкова – Повелительница
дриад, «Дон Кихот» (Большой театр)
Фото Дамира ЮСУПОВА

Владимир Бурмейстер: вчера и сегодня

Интервью с педагогом-репетитором Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Маргаритой Дроздовой

В. Уральская: Прежде всего, хотелось бы поговорить о традициях этого театра, какие существовали тогда, когда Вы пришли туда. Это традиции, заложенные Бурмейстером. Как творчество Бурмейстера повлияло, привело Вас в этот театр?

М. Дроздова: В музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко мы начали ходить достаточно рано, потому что наш педагог – Нина Николаевна Чкалова (Чорохова) – бывшая балерина Большого театра, заслуженная артистка РСФСР, была в то время педагогом-репетитором театра Станиславского. Одновременно ее пригласили и в училище, где она вела наш класс. Конечно же, мы участвовали в спектаклях этого театра: сидели дамами в «Лебедином озере», изображали мартышек в «Докторе Айболите» и, вообще, были задействованы везде, где только было возможно. Видели практически весь репертуар. Владимир Павлович очень доброжелательно относился к этому, нам разрешалось приходить на все спектакли. Некоторые из них производили невероятное впечатление. Когда я была в предвыпускном классе, Нина Николаевна пригласила Бурмейстера к нам на урок. После класса он спросил меня: «А ты видела наше «Лебединое озеро»? – «Конечно!», – ответила я. – А ты бы хотела танцевать Одетту-Одиллию? – Конечно! – Очень хорошо». Вероятно, он договорился с тогдашним руководителем училища Леонидом Михайловичем Лавровским о моем участии в «Лебедином озере». И уже

когда я была в выпускном классе, мне был предоставлен зал в театре и в свободное от занятий время я репетировала партию Одетты-Одиллии с Ниной Николаевной Чороховой. Надо сказать, что Владимир Павлович принимал большое участие во мне. Приходил на репетиции, показывал, рассказывал. Ближе к спектаклю и Леонид Михайлович приходил. Редкое внимание было! Таким образом, будучи еще ученицей училища, я станцевала такую большую партию. Когда я выпускалась, на меня пришло много заявок из разных театров, в том числе и из Большого. Игорь Александрович Моисеев очень хотел, чтобы я танцевала в его классической труппе «Молодой балет» и подал на меня заявку. Как правило, ему не отказывали. Но я-то видела себя героиней балетов Бурмейстера: Одеттой, Эсмеральдой! Я обратилась к Владимиру Павловичу с этой ситуацией. Он сказал: «Собирайся!» и мы поехали в Министерство культуры к самой Фурцевой. Я рассказала Екатерине Алексеевне о своих мечтах о театре Станиславского, и она подписала приказ на мое распределение в этот театр.

– Как Вы входили в спектакли Бурмейстера? Ведь его «Лебединое озеро» – такое теплое, неординарное. Оно стало для всех откровением. Как творчество Бурмейстера формировало Вас как актрису и балерину?

– Владимир Павлович – первый советский хореограф, которого пустили ставить балеты за границей. Он поставил «Лебединое озеро» и «Вариации» в Гранд-Опера, «Снегурочку» в Ковент-Гарден. Он исходил из первоначальных редакций. Менялись исполнители, и Владимир Павлович, исходя из их индивидуальности, начинал заново выстраивать партию. Вот, например, партия Зигфрида очень изменилась, когда в театр пришел Марис Лиена. На меня поставили новую версию вариации Одиллии.

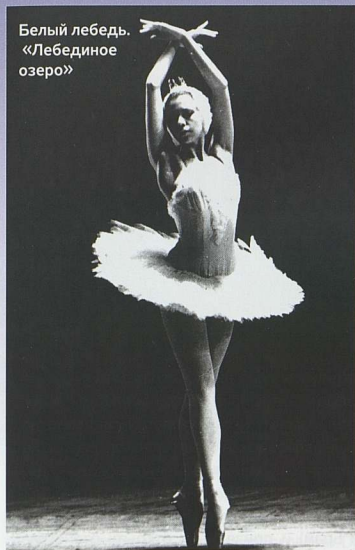
Помню, Бурмейстер поставил замечательный балет – «Аппассионата». Я была поглощена работой над ним, что-то записывала в тетрадке. Как жаль, что о нем забыто! К счастью, «Вариации» – более известный балет, он шел дольше. Были сделаны его видеозаписи. Да и сейчас возобновлен в ряде театров, в том числе, и в нашем.

– Как Вы работаете со своими ученицами над партиями в балетах Бурмейстера? Как превратить этих девочек, пришедших из училища, в артисток этого театра?

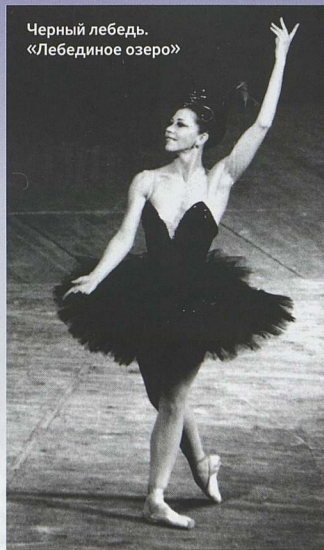
– Стараюсь учитывать его замечания, объясняю смысл роли. Ведь для Владимира Павловича всегда было важно, чтобы на сцене был танцующий актер. «Есть балеты сюжетные, есть бессюжетные, но бессодержательными они быть не могут!» – любил он повторять. Если на сцене пустота, то и в зрительном зале пустота. Сейчас для балерин важно количество пируэтов, высота прыжка. А я хочу объяснить, о чем надо танцевать. Важно сохранить то, чем наш театр отличается от других – это присутствие танцующего актера на сцене. Этого завета Бурмейстера свято придерживался и Алексей Чичинадзе. Его спектакли были очень эмоциональные, танцы в них были осмысленные. Не было танца ради танца. Спектакли Чичинадзе «Степан Разин», «Риварес» – продолжение линии Бурмейстера. То же и с Брянцевым. Сначала он пришел к нам с другим посылом. Но постепенно влился в атмосферу художественных традиций нашего театра. Он стал ставить потрясающие номера, такие как «Романс», «Дорога» и свои авторские спектакли.



«Вариации» на музыку Ж. Бизе



Белый лебедь.
«Лебединое озеро»



Черный лебедь.
«Лебединое озеро»



«Штраусиана»

– Вы ставите спектакли Бурмейстера по всей России: в Ростове, Самаре, у себя в театре. Как современные актеры воспринимают его спектакли? Для них ведь это ново.

– Конечно, но приведу пример. Когда нас пригласил восстановить балеты Бурмейстера руководитель балета в Самаре Юрий Бурлака, я воочию увидела, артисты задумываются над содержанием роли. Им интересно создавать образ, не быть танцующими куклами. Я им говорю: «Попробуйте сделать движение так, чтобы я поверила». И артисты на это идут. Вот интересно получилось со «Штраусианой» в Самаре. Ведь там же каждый даже эпизодический персонаж должен станцевать целую историю. Мы с моими ассистентами Дарьей Дариенко и Никитой Кирилловым оговаривали каждое движение, давали задание рассказать артистам о своих персонажах. И они вливались в этот процесс, что-то придумывали, рассказывали и потом на сцене с упоением создавали образы.

В прошлом году, когда встал вопрос, что показать на столетие театра Станиславского, я настаивала на том, чтобы восстановить что-то из наследия Бурмейстера. Тогда восстановили отрывки «Вариаций» Бизе, которые теперь идут целиком, и они прошли с большим успехом. Очень бы хотелось, чтобы в нашем театре наследие Бурмейстера продолжало свою жизнь.

В Самаре «Вариации» и «Болеро» идут без антракта, по принципу контраста. Кончатся белые, отрешенные «Вариации», и начинается эмоциональное, решенное в темных тонах «Болеро». Эти два балета производят ошеломительное впечатление. Очень ответственно подошел к спектаклю дирижер Евгений Хохлов. Успех постановки – во многом его заслуга. Оркестр под его рукой звучит очень сильно. Особо хочу отметить потрясающие декорации и костюмы Ивана Складчиков.

Все сейчас хотят ставить спектакли Бурмейстера. Они всем интересны. Подчеркну, для всех нас очень важно сохранять творческое наследие Бурмейстера! Чтобы оно не пропало. Не забылось, как почти забыто сегодня наследие Голейзовского.

– А Вы видите сегодняшнее поколение ваших учениц в балетах Бурмейстера? Насколько сегодняшние Ваши воспитанницы отличаются от предыдущих? Какие они, сегодняшние Ваши воспитанницы?

– Я думаю, что все равно каждое поколение в любой балет, в любой спектакль – и в драматический, и в оперный – вносит что-то новое, что-то делает чуть-чуть иначе. Притом, что хоре-

ографический текст остается тот же, и я думаю, что, когда вещь, на мой взгляд, поставлена гениально, тогда есть возможность проявить себя, есть возможность в таких вещах показать именно себя, свое прочтение этого материала. Поэтому эти спектакли любого жанра, они вечные.

– Еще вопрос о зрителях. Сейчас мы не перенесемся к тем зрителям, как при мне приходили на «Эсмеральду» московские зрители в театр Станиславского. Я считаю, что настоящие московские любители балета ходили именно в театр Станиславского. Сейчас зрители привыкли аплодировать какому-то техническому трюку или подъему в поддержке, какому-то трюку, но и сегодня на Вашем спектакле «Эсмеральда» люди сидели и ревели, как из года в год. Как Вы это объясните?

– У меня такое впечатление, что сейчас зритель поменялся. Еще недавно его интересовало чисто внешне: высокие поддержки или трюки ради трюка. Им было неважно: кто ты, что ты, важно что ты накрутил, навертел, выпрыгнул... На мой взгляд, это уже прошло. Зрителю этого, к счастью, стало мало. В основном зритель идет в театр на что? На спектакль, он хочет сопереживать. Сейчас столько возможностей. Мы можем в интернете посмотреть любой фильм, любую оперу, любой балет. Но на спектакль зритель почему идет? Потому что только в театре можно сидеть и этому сопереживать. Потому что это происходит сиюминутно, артист сиюминутно выдает свои эмоции в зал, и зрительный зал, поглощая в себя эти эмоции, возвращает их аплодисментами, тишиной. Что очень важно. Иногда даже не аплодисменты, а тишина, когда слышно, когда муха пролетает, эти моменты и показывают приход этой взаимосвязи артиста и зрителя. Мне кажется, что сегодняшний зритель стал возвращаться именно к этому, причем не только люди, которые уже давно приходят, старшее поколение. Нет, молодежь приходит. И ты видишь, как на той же «Эсмеральде» сидят девочки, они ручками друг за друга хватаются, потому что они сопереживают.

– Пришел зритель. Живы спектакли Бурмейстера.

– Да, мне кажется, что всем уже хочется жизненных эмоций настоящих.

– Вы знаете, мне это очень приятно слышать, потому что это какой-то оптимизм рождает, веру в то, что это должно быть. Спасибо большое.

Беседу вела Валерия УРАЛЬСКАЯ
Фотографии из личного архива М.С. Дроздовой

ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ

В калужском Инновационном культурном центре в рамках проекта «Code: провинции» состоялась вторая международная конференция, посвященная современному танцу. В качестве спикеров были приглашены специалисты с разным профессиональным бэкграундом (исследователи, хореографы, танцовщики, кураторы, продюсеры, критики, педагоги, руководители танцевальных компаний и образовательных проектов, PR-менеджеры), что позволило представить необычайно широкую панораму тематических ракурсов в осмыслении хореографического искусства – от истории современного танца до проблем выживания современных танцхудожников.

Калужский Инновационный культурный центр (ИКЦ), построенный в 2017-м, приобретает все больший авторитет на танцевальной карте России. Здесь существует Инновационный театр балета под руководством Ксении Голыжиной, регулярно проходят выставки, перформансы, спектакли, лекции,



Участники конференции

концерты и мастер-классы, адресованные самой разной аудитории. В 2020-м году на базе ИКЦ состоялась DansePlatForma, инициированная танцевальной компанией AutreMina (Митя Федотенко и Натали Бран) и призванная открыть отечественный contemporary dance французскому зрителю. Первая все-российская конференция, прошедшая в том же году, актуализировала проблемы развития современного танца в регионах и пути их решения.

Нынешняя конференция выдалась еще более масштабной по продолжительности и количеству участников – три дня вместо двух, 29 спикеров из разных регионов России. Организаторами проекта выступили Ксения Голыжина (руководитель), Галина Большакова (координатор) и дирекция ИКЦ. Желающие могли приехать в Калугу и присоединиться к конференции бесплатно, а прямая трансляция мероприятия на ресурсе «Dancehelp. Хореографу в помощь» привлекла к нему многотысячную аудиторию. Помимо выступлений докладчиков, насыщенная программа конференции включала мастер-классы, показ спектакля,

Сцена из спектакля «Это тебя касается» (Инновационный театр балета)



онлайн-лекцию о кинотанце, экскурсию, дискуссии, практические консультации, экспертную сессию, презентации авторских проектов и различных инициатив в сфере современного танца.

Объемная тема конференции («Развитие и внедрение современного танца в различных индустриях государственного и частного характера») позволила говорить о современном танце с разных ракурсов – исторического, управленческого, организационного, педагогического, кураторского, художественно-эстетического. Полезным опытом фестивальной деятельности поделился уфимско-московский хореограф, режиссер, художественный руководитель компании RadiSveta Ярослав Францев. Информативно и убедительно озвучила успешные стратегии кураторской работы Анастасия Прошутинская, шесть лет проработавшая куратором современного танца в культурном центре «ЗИЛ». Дискуссионную тему об истории возникновения номинации «лучший спектакль современного танца» на «Золотой маске» и борьбе мнений вокруг нее затронула балетный критик, член экспертного совета премии Анна Гордеева. Мудрый и взвешенный взгляд на историю современного танца в Европе и России представил Аат Хаугей, создатель знаменитой амстердамской школы CNDO (Школа развития нового танца). Познавательными и конструктивными оказались выступления Елены Панасенко, основавшей крупнейшую в России образовательную онлайн-платформу в сфере хореографии Dancehelp.ru, директора театра «Балет Москва» Елены Тулысейвой о художественных и управленческих аспектах работы ее труппы и московско-ярославского перформера Дарьи Плоховой, рассказавшей о взаимодействии танца и окружающей среды.

В ряде докладов обсуждались актуальные для современного танца вопросы образования: о специфике программы бакалавриата «Искусство современного танца» в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова рассказал хореограф, педагог Александр Любашин; взаимосвязи между современным хореографическим образованием и философским, культурологическим, художественно-эстетическим контекстом эпохи обозначила редактор журнала «Балет» Татьяна Вольфович; опыт внедрения преподавания истории зарубежного танца в различных институтах был в центре внимания исследователя современной хореографии, автора проекта NoFixedPoints Виты Хлоповой.

Ценными и мотивирующими практическими консультациями по вопросам финансовой, институциональной поддержки современного танца стали выступления создателя проекта «Про Движение» Вероники Шмелевой, сотрудника Гете-института в Москве Нины Хлыновской, продюсера Анастасии Куклиной, менеджера Маруси Сокольниковой, руководителя проектов Большого театра кукол Натальи Сергеевны. Модерировала конференцию исследователь современного танца Екатерина Васенина, чьи умные, содержательные комментарии удачно дополняли выступления спикеров.

Ярким событием конференции стал показ спектакля «Это тебя касается» Инновационного театра балета. Труппа была сформирована в 2017 году (основатели – хореографы Ксения Гольжбина, Евгения Талецкая) и стала первым профессиональным хореографическим театром в Калуге. В ее репертуаре – разноплановые высокотехнологичные постановки, созданные на пограничье разных видов искусства. «Это тебя касается» – экспериментальный проект, в котором на равных взаимодействуют современный танец (хореограф Ксения Гольжбина), театр (режиссер Константин Солдатов) и интерактивные технологии (медиахудожник Андрей Горлачев). В спектакле исследуется болезненно актуальная для наших пандемийных реалий тема прикосновений, важности кинестетического опыта в человеческой жизни. Разделить этот процесс вместе с артистами предлагается публике, которая с первых секунд активно вовлечена в происходящее. Именно зрители, а не танцовщики оказываются на сцене в начальном эпизоде спектакля. В крошечной темноте публика сосредоточенно вслушивается в адресованные лично ей реплики и вздрагивает от неожиданных прикосновений. Как только включается свет, зрители занимают свои места.

Хореография и драматургия спектакля возникают словно «здесь и сейчас», непреднамеренно – из интерактивного взаимодействия со звуком, светом, предметами сценографии, из спонтанных пластических реакций на звучащие реальные истории людей о самом сильном тактильном опыте в их жизни. «Знаешь ли ты свое тело?», «Вы когда-нибудь слышали про телесный голод?», «С чем можно сравнить прикосновение близкого человека?», – на эти и другие вопросы предлагается ответить зрителям не только во время спектакля, но и после его окончания: каждый желающий может поделиться своей историей на сайте проекта – и она станет частью постановки.

Конференция убедительно продемонстрировала, что помимо озвученных проблем, у деятелей современного танца сегодня широкое поле возможностей для реализации и продвижения своих инициатив: это и возросшее количество площадок, поддерживающих экспериментальные танцевальные практики (Новая сцена Александринского театра, площадки «Сдвиг», «Эскабо» в Петербурге, культурный центр «ЗИЛ», ДК «Трехгорка» в Москве, экспериментальная площадка «Один театр» в Краснодаре и др.), и поступательное внедрение современного танца в образовательные институты (в том числе государственные), и грантовая поддержка, и внушительное количество фестивалей и проектов, и международные коллаборации. В такой артикуляции самого разнообразного опыта – от осмысления проблемных точек до обмена успешными кейсами и действенными стратегиями развития современного танца – видится важнейшая заслуга конференции в Калуге.

Светлана УЛАНОВСКАЯ
Фото Стаса МАКСИМОВА

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЕЗОН С. ДЯГИЛЕВА

В Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, где на кафедре балетоведения готовят менеджеров и продюсеров, не забывая имени самого знаменитого представителя этого вида деятельности – Сергея Павловича Дягилева. В этом году программа, ежегодно проводимой здесь Международной научно-практической конференции «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!», была посвящена месту зрителей и критиков в работе продюсера.

После докладов, прозвучавших в первый день, зрители и критики могли на практике заявить о себе: второй день, 1 апреля, подготовленный совместными усилиями Академии Русского балета и организацией «Петербург-концерт», прошел под девизом «Петербургский сезон Дягилева». И место для этого было выбрано знаковое и необычное.

Деятельность Сергея Дягилева прошла за рубежом, в Петербурге не так много мест, связанных с его «Русскими сезонами».

Восхищенные взгляды всех, кто идет в Мариинский театр по каналу Грибоедова, неизменно приковывает красивейшее здание в стиле модерн – дом под номером 88-90, построенный в начале XX века. Здесь были Немецкое танцевальное общество, Екатерининское собрание с театром, тоже называвшимся Екатерининским. В этом театре рождались «Русские сезоны». В 1909 году Дягилев начал репетиции на сцене придворного Эрмитажного театра, но после ссоры с Матильдой Кшесинской был вынужден искать другое прибежище, которым и стало Екатерининское собрание.

После Октябрьской революции в особняке размещались Театр Балтийского флота и киностудия «Белгоскино», а затем здание потеряло театральное назначение – более полувека его занимала проектная организация «Балтсудопроект» – в бывшем большом театральном зале стояли чередные столы, малый зал, балконы и фойе были перестроены под разные службы. Понятно, что после такой эксплуатации роскошные интерьеры в стиле модерн были утрачены. Всего несколько лет назад особняку вернули прежнее назначение. Здесь нынче находится штаб-квартира «Петербург-концерта». За небольшой срок сделано немало: восстановлена часть интерьеров и уникальные витражи на окнах, а главное – большой и малый залы, где проводятся концерты.

Вот здесь и состоялся «Петербургский сезон Дягилева». Удивительная порой магия дат: случилось это почти день в день через 112 лет – репетиции в Екатерининском театре дягилевцы начали 2 апреля 1909 года.

Все мероприятие заняло более пяти часов. Сначала прошла экскурсия по возрожденному для театральной жизни особняку. Затем состоялся разговор о роли творца, зрителя, критика, мецената и продюсера в создании произведения искусства. В разговоре приняли участие преподаватели и студенты Академии Русского балета. Паблик-ток провели кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения Лариса Абызова и продюсер проекта «Петербургский сезон Дягилева» Ринат Дулмаганов, недавний выпускник кафедры балетоведения, благодаря инициативе которого и сложилась насыщенная программа всего дня. Заведующая кафедрой балетоведения Наталия Зозулина показала редчайшие кадры из своей видеокolleкции, посвященной «Русским сезонам».

В завершение вечера прошел концерт, программа которого была предельно насыщена и состояла по большей части из произведений дягилевской антрепризы.

И – как это было заведено у Сергея Павловича – на сцену вышли звезды сегодняшней петербургской сцены. Прима Мариинского театра Дарья Павленко открыла вечер «Умиравшим лебедям». Лирическая нота продолжилась вальсом из «Шопенианы» (солисты Мариинского театра Анастасия Лукина и Всеволод Мавевский) и сменилась контрастной по настроению сценой и адажио из «Жар-птицы» (солисты Мариинского театра Мария Буланова и Роман Беляков). Показать на маленькой сцене без кулис фокинский балет «Видение розы» – непростая задача, но с ней справились Яна Черноричка и Сергей Крылов, солисты Санкт-Петербургского театра балета имени Леонида Якобсона, где, заметим, этот балет не идет. В белом адажио из «Лебединого озера» восторг публики вызвали прима-балерина Мариинского театра Виктория Терёшкина и Ксандер Париш, премьер той же театра. И вновь Дарья Павленко, но в ином амплуа, исполнила адажио из балета «Шехеразада», где ее партнером выступил актерски выразительный Денис Климук, ведущий солист Санкт-Петербургского театра балета имени Леонида Якобсона. Овацией наградили зрители Давида Темираева из театра «Зазеркалье» за темпераментный танец Мельника из балета «Треуголка» Мануэла де Фалья в хореографии Леонида Мясина.

Успех сопутствовал и воспитанникам Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, исполнившим вариации из «Арле-

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЕЗОН ДЯГИЛЕВА спектакль-сторителлинг

Hommage à Diaghilev –
Посвящение Дягилеву

1 апреля
Екатерининское
собрание
«Екатерининский
театр»

В.ТЕРЁШКИНА, Ю.МАХАЛИНА
Д.ПАВЛЕНКО, И.ПЕРРЕН, М.БУЛАНОВА
К.ПАРИШ, Р.БЕЛЯКОВ, В.МАЕВСКИЙ
А.ЛУКИНА, М.ШЕМИУНОВ, Д.КЛИМУК
С.КРЫЛОВ, Д.ТЕМИРАЕВ
Я.ЧЕРНОРИЦКАЯ, А.УРГАНТ
Учащиеся Академии Русского балета
имени А. Я. ВАГАНОВОЙ
а также

МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА ИВАНА ВАСИЛЬЕВА
«Не тот Дон Кихот»



киады» (Го Минаками из класса М.Ш. Еникеева и Аями Гото из класса Ю.А. Касенковой), вариации из «Копелии» (Пинья Риссанен из класса Ю.А. Касенковой), «Тамбурин» на музыку Ж.Ф. Рамо в хореографии Георгия Алексидзе (Мария Кошкарева из класса Л.В. Ковалевой).

Дягилев, как известно, стремился шокировать публику новинками. Это устроителям концерта вполне удалось. Обещанной «мировой премьерой» стал специально поставленный для вечера балет Ивана Васильева «Не тот Дон Кихот» на музыку Людвиг Минкуса и Камиля Сен-Санса. Бывший солист Большого, а ныне премьер Михайловского театра, несмотря на то, что сам не отказался от исполнительской карьеры, всё чаще берется за работу хореографа. В показанном опусе задействованы двое – Ирина Перрен и Марат Шемиунов – ведущие солисты Михайловского театра. Герой Шемиунова – злохладный персонаж в белых одеждах появляется перед публикой возле большого сундука. В руках у него огромный окровавленный нож. Соло танцовщика с орудием убийства, которое он нежно ласкает, сразу рисует образ безумца. Затем он открывает сундук и достает из него труп девушки в подвенечном уборе и с кровавым пятном на белом платье в районе сердца. Во время дуэта покойница постепенно оживает и начинает активное наступление. Бесстрастное лицо Перрен и бесноватая мимика Шемиунова – впечатляющий контраст! Шеммунов славится актерской выразительностью, но тут он превзошел себя: безумный взгляд законченного маньяка, реалистичные муки боли, когда убитая лишает негодяя мужского достоинства, метко попав ногой в нужное место. В финале же девушка загоняет героя в сундук, залезает туда сама, крышка захлопывается...

Вопрос: причем здесь Дон Кихот, пусть даже он «не тот»? С равным успехом мог быть Гамлет или Раскольников. Тут зрители и проявили креативность, придумывая свои версии-названия – от «Вия» до «Профессора Соколова» (реального человека, убившего и расчленившего любовницу-аспирантку, шумиха вокруг суда над которым сейчас не утихает в Петербурге).

«Петербургский сезон Дягилева» стал пилотным проектом, началом подготовки к 150-летию со дня рождения Сергея Павловича Дягилева, которое будет отмечаться в следующем году. Старт дан: впервые после Дягилева в Екатерининский театр вернулся балет!

Ларуса АБЫЗОВА

ПАНДЕМИИ ВОПРЕКИ: Hommage à Petipa

Михаил Салтыков-Щедрин издевался над балетом за его постоянство: мол, «рождаются новые факты; изменяется целый строй жизни; наука и искусство с тревожным вниманием следят за этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими самое их содержание – один балет ни о чем не слышит и не знает».

Нет, балет и слышит, и знает, но постоянством, действительно, гордится. Поэтому даже пандемия не смогла одолеть сложившуюся традицию, и 11 и 12 марта 2021 года кафедра балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой провела Седьмую международную ежегодную научно-теоретическую конференцию Hommage à Petipa (Посвящение Петипа).

Как всегда, конференция началась утром 11 марта – в 203-й день рождения Мариуса Петипа в Некрополе мастеров искусств Александро-Невской Лавры, где участники конференции, педагоги и студенты Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой возложили цветы к могиле великого балетмейстера.

Научные сессии транслировались в режиме online из музея академии. Еще одна традиция: конференцию открывает ректор академии, народный артист России Николай Максимович Цискаридзе. В этом году традиция не была нарушена – его сердечные слова и добрые пожелания прозвучали в видеобращении к участникам.

С приветственным словом выступили проректор по научной работе и развитию, доктор искусствоведения Светлана Витальевна Лаврова и основатель конференции кандидат искусствоведения Борис Александрович Илларионов.

Научные сессии вели заведующая кафедрой балетоведения, кандидат искусствоведения Наталия Николаевна Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор кафедры Лариса Ивановна Абызова и доцент кафедры Ирина Алексеевна Пушкина.

Всего прозвучало 22 доклада представителей ученых кругов Петербурга и Москвы, коллег из США, Испании, Франции. Дистанционный формат общения позволил специалистам из разных стран мира не только услышать доклады, но и принять деятельное участие в научной дискуссии, касающейся актуальных тем балетного искусства.

Темы докладов конференции заведомо широки. Здесь были выступления, касающиеся творчества Петипа: «Сцена неерид из балета Петипа-Чайковского «Спящая красавица» – прощальное послание романтизму расцветшему XX веку» Андрея Босова, профессора Санкт-Петербургской консерватории, «Балетные либретто М. Петипа и Т. Готье: безмолвные источники вдохновения» Тицианы Леуччи (Париж), «"Дочь фараона" – золотой балет петербургского периода» Ольги Макаровой (Мариинский театр), «"Баядерка" знакомая и незнакомая: к вопросу о музыкальных источниках» Ирины Нефедовой-Скульской (Мадрид), «Возможные пути сохранения хореографического наследия М.И. Петипа» Елены Андриенко (ГИТИС), говорившей о конкретных задачах педагогики.

Привлекли внимание доклады, касающиеся неизвестных фактов жизни и творчества коллег Петипа: «Балерина Генриетта Дор до приезда в Россию» профессора Мариуша Водзинского (США), «Русская жена Жюль Перро: кто она?» Ольги Федорченко, старшего научного сотрудника РИИИ. Актуальными проблемам сохранения наследия и создания новой хореографии был посвящен доклад «"Баядерка" Начо Дуато: тень прошлого и настоящего» Карины Козловой, молодого педагога кафедры балетоведения Академии Вагановой. Живейший интерес вызвал доклад «Михаил Фокин в США – балетмейстер, педагог, танцовщик» Сергея Лалетина (СПб музей театрального и музы-

кального искусства), сопровождаемый уникальной видеозаписью: восстановленная пленка позволила увидеть танцующего Фокина!

Гордостью за русский балет наполнил сердца слушателей доклад «Влияние русского и советского балета в Испании XX века» Патрисии Боннин-Ариас и Татьяны Захаровой (Мадрид). На конференции прозвучали и голоса молодых ученых, аспирантов академии Вагановой: Юлия Касенкова выступила с докладом на тему «Техника балетного артиста» Ольги Специцовой», Наталья Шабалина «Балетные версии "Гамлета" 2000-х г.г. в Большом театре», Ольга Солохина «L'Oiseaudefeu в дивертисменте "Пир" (1909): гафизитские истоки мифотворчества Льва Бакста», Елизавета Щепелева «"Идеальный Петипа" и "неидеальный Фокин" в балетной критике Акима Волынского».



Участники конференции у могилы Мариуса Петипа

Особо следует выделить глубокий доклад главного редактора журнала «Балет» Валерии Иосифовны Уральской «Потеря норм эстетики художественности в современном хореографическом искусстве», осветившей проблемы глобального масштаба.

Здесь нет возможности рассказать обо всех докладах конференции, будем ждать их выхода из печати. Академия Русского балета многое делает для пополнения балетной библиотеки. Неслучайно Наталия Зозулина прочитала фрагмент главы «Сибил Ширер в точке пересечения с Джоном Ноймайером» из своей будущей книги «Джон Ноймайер. Рождение хореографа».

Закономерно, что в программе конференции прошла презентация новинок академии: второго издания книги «Военные хроники ленинградского балета» Л.И. Абызовой, сборников «Витийственный Аким. Балетная критика Акима Волынского. 1911-1912» (сост. Е. Щепелева, Н. Зозулина) и С.Н. Худеков «Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860-1890-х годов» (сост. С. Тихоненко, Н. Зозулина), «Жемчужины художественной коллекции» (о художественных фондах Академии Русского балета), «Обыкновенная богиня... Галина Уланова», «280 лет Академии Русского балета. 1738-2018».

Завершилась конференция эмоциональными минутами расставания, когда на огромном экране мелькали сотни лиц – и маститых ученых, и студентов. Все заверяли, что ждут следующей встречи через год...

Лариса АБЫЗОВА

Фото Андрей Лушина

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО БАЛЕТА

RUSSIAN CLASSICAL LITERATURE IN THE HISTORY OF FOREIGN BALLET

Коротко об авторе

Ксения Владимировна Попова – аспирант Российского института театрального искусства – ГИТИС, хореограф.
E-mail: kseniiapopova@inbox.ru

About the author

Kseniia Popova – post-graduate student of the Russian Institute of Theater Arts – GITIS, choreographer.
E-mail: kseniiapopova@inbox.ru

Краткая аннотация на статью

В статье рассматривается история воплощения произведений русской классической литературы от спектаклей «Русских сезонов» начала XX века до современных постановок хореографов начала XXI века. Интерпретация произведений Пушкина, Толстого, Тургенева и Чехова на балетной сцене является трудной задачей, ещё труднее она видится в контексте понимания русской классики за рубежом. Тем не менее, некоторые спектакли на основе русской литературы стали значимыми явлениями в истории зарубежного хореографического искусства. Балеты Дж. Ноймайера рассматриваются в данной статье вне рамок заданной хронологической последовательности, поскольку представляют собой особую художественную форму воплощения литературы на балетной сцене.

Summary of article

The article describes the history of the embodiment of the works of Russian classical literature from the performances of «Russian Seasons» of the early 20th century to modern works of choreographers of the early 21st century. Interpretation of the works by Pushkin, Tolstoy, Turgenyev and Chekhov on the ballet stage is a difficult task, it seems even more difficult in the context of understanding Russian classics abroad. Nevertheless, certain performances based on Russian literature have become significant events in the history of foreign choreographic art. The ballets by John Neumeier are considered in the article outside the framework of a given chronological line, because they are a special artistic form of the embodiment of literature on the ballet stage.

Ключевые слова:

Литература, хореография, искусство, балет, синтез, жанр, Ноймайер.

Key words:

Literature, choreography, art, ballet, synthesis, genre, Neumeier.

Взаимосвязь литературы и хореографического искусства является одной из ключевых линий в истории развития балетного театра. Нередко именно литературный первоисточник определял не только образы персонажей, сюжет, жанр, но также форму музыкального и хореографического воплощения спектакля. Каждая балетная эпоха отличается особым откликом на литературу. Тенденция постановки балетных спектаклей на основе большой литературы не утратила своей актуальности и сегодня, а, напротив, находит новые варианты визуального отражения взаимосвязи искусств.

Появление хореографических воплощений литературных произведений русских классиков на зарубежной сцене началось именно с творчества А.С. Пушкина [5, 274].

Итак, 21 мая 1914 года в Париже на сцене театра «Гранд-Опера» (фр. Grand Opéra) состоялась премьера оперы «Золотой Петушок» (по «Сказке о золотом петушке» А.С. Пушкина (либретто В.И. Бельского)) на музыку Н.А. Римского-Корсакова, в постановке М.М. Фокина и в художественном оформлении Н. Гончаровой. Как пишет Фокин: «Моей задачей было, чтобы каждое движение балетных артистов совпадало с музыкальными фразами певцов и оркестра, передавало не только ритм и характер музыки, но и смысл стихотворного текста, прекрасно написанного В.И. Бельским по Пушкину» [3, 176].

Спектакль «Золотой петушок» вызвал общественную дискуссию. Возникли вопросы о правомерности приспособления оперного произведения для балета, а также об искажении философско-смысловых качеств музыкального произведения, разрушении замысла композитора. Спустя несколько лет Фокин

осуществил постановку чисто хореографической версии данного произведения. Однако критики по-прежнему не оставляли Фокина, считая недопустимым сочинение балетного спектакля на переработанную музыку Римского-Корсакова. В последующие годы постановщиками, воплощающими произведения русской литературы на зарубежной балетной сцене, были также русские хореографы. Собственно, не менялся и выбор авторов произведений – А.С. Пушкина.

Б.Ф. Нижинская для труппы Иды Рубинштейн поставила балет, в основу которого была положена «Сказка о царе Салтане» на музыку одноименной оперы Н.А. Римского-Корсакова в сокращении. Премьера балета в 2 действиях «Царевна-Лебедь» состоялась 29 ноября 1929 года в Париже на сцене «Гранд-Опера» (фр. Grand Opéra). Создание декораций и костюмов принадлежало А.Н. Бенуа. Как пишет Н.И. Эльяш: «Парижская пресса приветствовала выбор темы, объединяющей двух гениев – Пушкина и Римского-Корсакова, выделяла спектакль среди других балетных премьер сезона за подлинную художественность, редкий ансамбль» [5, 288].

Организовав собственную труппу в начале 30-х годов, Нижинская вновь обратилась к спектаклю «Царевна-Лебедь». Обновленный вариант балета был представлен 3 июля 1932 года в Париже на сцене театра «Опера-Комик» (фр. Opéra-Comique). Прежде всего изменения коснулись сценического оформления спектакля. Роскошные декорации Бенуа сменились новыми узорчатыми декорациями Б.К. Билинского – более легкими и по рисунку напоминающими русский лубок. Также изменения коснулись подбора музыки из оперы «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова: к варианту музыкальной партитуры

первой постановки балета добавился хор, появилось вокальное исполнение арии Царевны-Лебедь.

С именем М.М. Мордкина связано становление школы классического танца в Америке, а также создание в 1937 году в Нью-Йорке труппы «Мордкин Балет» (англ. Mordkin Ballet) с американскими артистами. Одним из первых спектаклей, представленных труппой, стал русский народный балет в семи картинах «Золотая рыбка» (по «Сказке о рыбке и рыбке» А.С. Пушкина) на музыку Н.Н. Черепнина, в хореографии М.М. Мордкина и в художественном оформлении С.Ю. Судейкина. Премьера балета состоялась 4 апреля 1937 года в Нью-Йорке в театре «Меджестик» (англ. The Majestic Theatre). Эта постановка по сюжетному развитию и идейной концепции во многом следовала спектаклю 1903 года А.А. Горского в Большом театре (балет в 4 актах и 7 картинах «Золотая рыбка» на музыку Л. Минкуса, Н. Серова, Л. Делиба, И. Брамса, П.И. Чайковского), в котором Мордкин участвовал как артист. Однако ему удалось разнообразить действие жанровыми сценами, развить хореографию характерных танцев, при этом сохранив подлинное содержание пушкинской сказки. Велико чисто педагогическое значение спектакля. Он практически поставил перед молодой труппой проблемы актерского мастерства, направил ее на путь новых исканий [5, 295].

Инсценировка поэмы Пушкина «Цыганы» на зарубежной сцене – заслуга балетмейстера Л. Мясина. В 1942 году он поставил балет «Алеко» для американской балетной труппы «Балетный театр», ныне «Американский балетный театр». Однако премьера балета в 4 сценах «Алеко» на музыку П.И. Чайковского в анражировке Э. Рапе (Erno Rapée) состоялась 8 сентября 1942 года в Мехико во Дворце изящных искусств (исп. Palacio de Bellas Artes). Публика Нью-Йорка увидела постановку 6 октября того же года. Разработка сценографии и костюмов к балету принадлежит М. Шагалу, в творчестве которого это была первая работа для балетного театра. Музыкальной основой спектакля стало фортепианное трио П.И. Чайковского (Piano trio (a-moll), op. 50) в оркестровой обработке Э. Рапе. Либретто на основе пушкинской поэмы «Цыганы» было составлено Мясиним и Шагалом совместно. Стоит отметить, что основные сюжетные линии и персонажи литературного первоисточника были сохранены. Изменения коснулись мотивировки и внутренней обоснованности поступков героев, что повлекло за собой изменение их характеров, задуманных поэтом. Что касается хореографии спектакля, то балетмейстер применил в данной постановке много абстрактных пластических приемов, соединил народные цыганские пляски с классическим танцем, ввёл фантастические сцены, противоречащие смыслу пушкинского произведения. Музыка трио а-moll Чайковского также противоречила подлинной интерпретации поэмы: во-первых, музыка содержит чисто русские интонации и распевность мелодии, и, соответственно, в ней нет фольклорной цыганской окраски и ритмов; во-вторых, ее внутренняя драматичная наполненность выражает скорее переживания тургеневских образов, нежели героев пушкинской поэмы «Цыганы». Относительно взаимоотношений музыки и действия на сцене Л. Нортон отмечает: «Хотя музыка не всегда подходила для драмы, действие, по крайней мере, было чутко адаптировано к музыкальным изменениям Чайковского» [6, 264]. Символика сценографии Шагала также была чужда воплощаемому произведению. Таким образом, постановка оказалась скорее отражением личных художественных принципов создателей спектакля, но никак не отражением пушкинских поэтики, его идей и смыслов, вложенных в произведение.

Среди поставленных на зарубежной сцене русских литературных произведений была также поэма Пушкина «Кавказский пленник». Премьера одноименного балета в 3 картинах на музыку А.И. Хачатуряна в постановке (либретто и хореогра-

фия) Ж. Скибина, сценография и костюмы М.В. Добужинского состоялась 4 декабря 1951 года в Париже в исполнении труппы «Большой балет маркиза де Кузваса». Известно, что для своего хореографического воплощения Скибин применил партитуру балета «Гаянэ» Хачатуряна, сильно её сократив. Безусловно, музыкальная драматургия, созданная для другого произведения, не могла совпасть с пушкинской темой, соответственно, и задумка не могла быть выявлена до конца, так что, скорее всего, хореограф только приспособлял свою хореографию к ритмическому рисунку и мелодике, отчасти улавливая подходящее эмоциональное настроение. Однако критика была благосклонна к постановке. Как отметил Н.И. Эльш: «Создатель этого балета Жорж Скибин стремился сохранить не только сюжетные контуры поэмы, но и романтический колорит, национальное своеобразие сцен и характеров. Эта особенность спектакля была сразу замечена и оценена крупнейшими критиками и знатоками хореографического искусства» [5, 298].

Следующая премьера балета по пушкинскому произведению состоялась 13 апреля 1961 года в Ницце. Балетмейстер С. Лифарь воплотил на сцене балет «Пиковая дама» на музыку из одноименной оперы П.И. Чайковского. Художник спектакля Ю.П. Анненков отказался от сложных декорационных установок и создал лаконичное, но яркое оформление с использованием сложного света. Что касается музыки, то стоит отметить, что огромная партитура композитора была использована почти полностью, однако хореограф и дирижер спектакля Д. Штирн позволили себе перенести некоторые фрагменты музыки из одного акта в другой. Можно сказать, что Лифарь, по сути, предложил хореографическое прочтение оперной партитуры. В его интерпретации героями балета являлись не только Германн, Лиза и Графиня, но и три карты: образы не реальные, однако действительно влеченные во все сюжетные ходы спектакля. Хореография спектакля объединяла различные виды сценического танца. Многие сцены были построены на острых и резких движениях неоклассической хореографии, способствовавших большему выражению драматизма и душевного смятения героев. К сожалению, спектакль не вошел в репертуар французского балетного театра, так как был воплощен силами сборной труппы.

Первым зарубежным хореографом, осуществившим постановку полномасштабного балетного спектакля по произведению Пушкина, был Дж. Крэнко (John Cranko). Он же был первым хореографом, который взялся за осуществление хореографической инсценировки романа в стихах «Евгений Онегин». Премьера балета в трёх актах «Онегин» на музыку Чайковского (в обработке К.-Х. Штольца (Kurt-Heinz Stolze)) состоялась 13 августа 1965 года в Государственном театре Штутгарта (нем. Staatstheater Stuttgart). Постановка этого балета стала важным этапом в истории западноевропейского хореографического искусства, так как не только открыла путь западным хореографам к более пристальному изучению русской культуры в целом и произведений Пушкина в частности, но и ознаменовала начало становления полнометражного сюжетного балетного спектакля в европейском театре. Благодаря гармоничному сочетанию всех составляющих компонентов балетного спектакля (музыка, драматургия, хореография, сценография), продуманных Джоном Крэнко до мелочей, балет «Онегин» стал европейской классикой XX века и по сей день стоит в репертуаре большинства успешных балетных трупп по всему миру.

В 1970-е гг. произведения русской классической литературы нашли своё место в репертуаре балета Национального театра Белграда (серб. Народно позориšte у Београду) и Сербского национального театра в Нови-Саде (серб. Српско народно позorište или Srpsko narodno pozorište). Балетмейстер Д. Парлич (Dimitrije Parlić) представил в 1973 году премьеру балета «Анна Каренина» (по одноименному роману Л.Н. Толстого) на музыку Р.К. Щедрина. К сожалению, подробной информации о поста-

новке не сохранилось. Для постановки своего следующего балета на основе русской классической литературы Парлич выбрал произведение Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Парлич – режиссер и хореограф – сам создал либретто к спектаклю. Музыкальная партитура была написана специально для этой постановки югославским композитором Р. Бручи (Rudolf Bruci). Премьера балета «Катарина Измайлова» состоялась 27 ноября 1977 года на сцене Национального театра Белграда. Спектакль отмечен критиками как уникальное явление сербского балета. Постановщики пошли по пути деисторизации и универсализации интерпретации литературного первоисточника.

В 1976 году в истории зарубежного балета появляется постановка по произведению русского классика И.С. Тургенева. Английский хореограф Ф. Аштон (Frederick Ashton) на сцене Королевского оперного театра Коvent-Гарден поставил балет «Месяц в деревне» по одноименной пьесе Тургенева на музыку Ф. Шопена в аранжировке Дж. Ланчбери (John Lanchbery). Премьера состоялась 12 февраля 1978 года. Художественное оформление спектакля принадлежит Дж. Тревелиян Оман (Julia Trevelyan Oman). Главные партии премьерной постановки исполняли: Наталья – Л. Сеймур (Lynn Seymour) и Беляев – Э. Дуэлл (Anthony Dowell). Эту работу Аштон посвятил своим наставницам в искусстве хореографии – Софье Федорович и Брониславе Нижинской. Музыка к балету была составлена и аранжирована Ланчбери из произведений Ф. Шопена. Постановка балета была тепло принята зрителями и исполнялась Королевским балетом каждый сезон с 1976 по 1979 год.

Балет «Месяц в деревне» показывали также на гастролях в Нью-Йорке и Гаване. В 1995 году, уже после смерти Аштона, Дуэлл поставил балет для Национального балета Канады (англ. National Ballet of Canada) с К. Каин (Karen Kain) в роли Натальи и Р. Конном (Robert Conn) в роли Беляева. На сцену родного театра Коvent-Гарден балет вновь вернулся в репертуар в 2012 году и исполнялся каждый сезон до июня 2019 года.

В истории эстонского хореографического искусства есть упоминание о постановке балета «Анна Каренина» на музыку Р. Щедрина. Премьера состоялась в 1973 году на сцене театра оперы и балета «Эстония» (ныне Национальная опера «Эстония» (эст. Rahvusopera Estonia)). Известно, что хореограф балета – Э. Суве (Enn Suve), выпускник ГИТИСа, мастерской Р.В. Захарова. Художник-постановщик спектакля – Э. Ретнер. Это была первая постановка романа Толстого в Эстонии. В 2000 году вышла ещё одна версия балета «Анна Каренина» Р. Щедрина. Премьера состоялась 20 апреля 2000 года. Хореограф спектакля и автор нового либретто – Ю. Сморигинас (Jurijus Smoriginas), художник-постановщик – И. Новикс (Ivars Noviks), художник по костюмам – Ю. Статкевичус (Jouzas Statkevicius). Как отмечали критики, новое либретто во многом противоречило музыкальной драматургии композитора, из-за этого постановка была лишена гармонии музыки и действия.

Балеты, вдохновленные произведениями русской классической литературы, есть и в творчестве французского хореографа Р. Пети (Roland Petit). Идея спектакля по повести Пушкина «Пиковая дама» возникла у Пети ещё в 1968 году во время гастролей со своей труппой Национального балета Марселя (фр. Ballet National de Marseille) в Ленинграде. Однако осуществить свою постановку балета «Пиковая дама» на музыку из одноименной оперы П.И. Чайковского ему удалось только в сентябре 1978 года в Париже на сцене театра Елисейских Полей в рамках Осеннего фестиваля. Сценография и костюмы А. Борепера (André Beaugeraire). В премьерном спектакле главные партии исполняли М. Барышников (Германн) и Ж. Рай (Графиня). Стоит отметить, что, по мнению Пети, именно Графиня, а не Лиза, должна быть главным женским персонажем, так как главный герой Германн одержим не любовной страстью, а страстью к карточной игре.

Постановка была весьма оригинальной: классический танец контрастировал с неоклассическим, решение карточных сцен было представлено в гротесковой манере.

Повторное обращение Пети к «Пиковой даме» произошло уже в начале XXI века в Москве. 26 октября 2001 года на сцене Большого театра прошла премьера одноактного балета «Пиковая дама» на музыку Шестой симфонии П.И. Чайковского. Либретто было написано самим постановщиком, также он сам «отредактировал» музыку Чайковского, изменив порядок частей, однако не убрал из партитуры ни одного такта. В целом балет имел интересное решение: основные смысловые сцены спектакля – дуэты Германна с Графиней, которая предстает в данной постановке не только в своем реальном образе, но и как фантом.

В 1979 году Австралийский балет представил в своём репертуаре балет по роману Толстого. Премьера балета в 3 актах «Анна Каренина» на музыку П.И. Чайковского в аранжировке Г. Вулфендена (Guy Woolfenden) состоялась 25 октября 1979 года в Мельбурне на сцене «Театра Пале». Постановщик спектакля и автор либретто – французский балетмейстер с русскими корнями А. Проковски (Andre Prokovsky). Художник-постановщик балета – П. Фармер (Peter Farmer), художник по свету – К. Мавер (Chris Maver). Стоит сказать, что музыка Чайковского впервые была использована в хореографическом воплощении произведения Толстого на балетной сцене. При создании музыкальной партитуры балета Вулфенден использовал сочинения Чайковского разного жанра. Балет в постановке Проковски показывался на разных театральных площадках Австралии до августа 1980 года. В 1993 году расширенная версия этого спектакля вошла в репертуар Мариинского театра, однако балет приняли довольно критично и вскоре убрали со сцены. Также Проковски перенес свою постановку балета «Анна Каренина» в различные труппы США.

В начале 90-х годов Королевский театр Коvent-Гарден представил балетную инсценировку пьесы А.П. Чехова «Три сестры». Премьера одноактного балета «Зимние грёзы» в хореографии британского балетмейстера К. Макмиллана (Kenneth MacMillan) состоялась 7 февраля 1991 года. Музыкальной основой спектакля стали фортепианные произведения П.И. Чайковского, а также русские народные песни в исполнении ансамбля гитаристов (аранжировка Т. Хартмана (Thomas Hartmann)). Художник постановки – П. Фармер (Peter Farmer). Драматургия балета не отражает всё действие пьесы, но, сохранив ключевые события, хореограф попытался передать внутренние переживания персонажей, а также уловить атмосферу жизни, описанную у Чехова. Балет был также зафиксирован на видео компанией Kultur International Films Ltd в исполнении первого состава артистов.

Сенсия ПОПОВА

Литература

1. Абызова, Л.И. История хореографического искусства: Отечественный балет XX – начала XXI века: учебное пособие. – СПб: Композитор. Санкт-Петербург, 2012. – 304 с.
2. Красовская, В.М. Балет сквозь литературу. – СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2005. – 424 с.
3. Фокин, М.М. Против течения: 2-е изд., доп. и испр. /Ред. Г.Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
4. Хохлова, Д. Балет «Онегин» Джона Кранко. Русская поэзия в западноевропейской хореографии. – М.: Интурреклама – Театралис, 2017. – 144 с.
5. Эльяш, Н.И. Пушкин и балетный театр. – М.: Искусство, 1970. – 344 с.
6. Norton L. Léonid Massine and 20th Century Ballet / Leslie Norton. – McFarland & Company, 2004. – 380 p.
7. Percival J. Theatre in my blood – a biography of John Cranko. The Herbert Press Ltd, London, 1983. – 248 p.

«Он берет ее за руку и ведет в замок, остальные следуют за ними»

Между двух волн пандемии

Осенний сезон 2020 года в вупертальском театре Тандца Пины Бауш начался в атмосфере больших надежд, с интенсивными репетициями, новыми идеями. Год 80-летия со дня рождения знаменитого хореографа! В планах стояла премьера – возобновление хореографической постановки конца семидесятых годов по «Макбету», открытие центра Пины Бауш с девизом «Мы строим вместе новый дом» как площадки для реализации творческих идей в области танца и хореографии, инспирированных наследием Пины Бауш, как места встречи с публикой. Стартовые празднества и презентация центра с научным, творческим, экспериментальным и социальным профилем предполагалось совместить с открытием после ремонта вупертальского драматического театра, где танцевальная труппа Пины Бауш должна была получить новые репетиционные помещения. Хореографии Пины Бауш (1940-2009) на протяжении десятилетий создавались и репетировались в бывшем кинотеатре «Lichtburg», премьерные же показы проходили на двух площадках: Театра оперы и балета и Драматического театра, пока его не закрыли. Для праздничного вьезда в новый дом специально готовили еще одну премьеру – возобновление «Спектакля с кораблем» (хореографии Пины Бауш 1993 г., крайне редко показывавшееся зрителям). Но волна пандемии осенью 2020 года, политика отката, замораживания культуры, запреты на публичные представления перевернули все планы, перечеркнули гастрольные турне, премьеры, проекты. Открытие центра пришлось готовить полностью в цифровом режиме: выступления руководства в записи, видеофильмы инсталляций, танцевальные мастерские с участниками разных возрастов – только онлайн. Фестиваль «Underconstruction» прошел в интернетовском режиме с 21 по 29 ноября. Подготовленную премьеру частично показали в виде проекций на стенах обновленного, но неживого драматического театра, с техническими сбоями. Инсталляции и хореографические импровизации констатировали пессимистическое настроение, этюдный характер работы. Если вы посмотрите сейчас на календарь мероприятий театра начала 2021 года – там зияет пустота, всё убрано, кроме майской постановки «Синей Бороды». И все-таки в коротком промежутке между ледниковыми периодами пандемии удалось осуществить и показать зрителям одну из планировавшихся премьер сезона – «Он берет ее за руку и ведет в замок, остальные следуют за ними».

Предыстория

Это длинное название относится к постановке Пины Бауш 1978 года по Шекспиру, которая была сделана совместно с Бохумским драматическим театром. Тогда главным режиссером в Бохуме был Петер Цадек, его спектакли, в особенности по Шекспиру, гремели по стране и за ее пределами. Успех и славу экспериментатора, ломающего устоявшиеся взгляды, принес Петеру Цадеку скандальный «Шейлок». Режиссера еврейско-



Стефани Трояк – Розовая невеста
Фото Карла-Хайнца КРАУСКОПФА

го происхождения, вернувшегося из эмиграции, обвиняли в... «антисемитизме» из-за негативной трактовки главного персонажа. Он ставит в Бохуме «Отелло» (1976) и «Гамлета» (1977) с Ульрихом Вильдгрубером в главных ролях, «Гедду Габлер» Г. Ибсена, где в центре стоит сильная женская личность. Такая Гедда Габлер в реальности встретилась режиссеру в лице Пины Бауш в Вупертале. Творческие отношения двух театральных концептуалистов и двух театров начались почти сразу после прихода Цадека в Бохумский театр. В 1976 году Пина Бауш приглашает сыграть одну из главных ролей в ее постановке «Семь смертных грехов» по Б. Брехту актрису незаурядных возможностей Мэтхильд Гроссманн, работающую в драматической труппе Цадека. Роль Анны, где М. Гроссманн пела, танцевала и играла как драматическая актриса, принесла ей колоссальный успех. В хореографической композиции 1978 года по Шекспиру «Он берет ее за руку...» она тоже играет главную роль. Танцевальные спектакли Пины Бауш в Вупертале этого времени иногда приближаются по эстетике к драматическому театру. Можно смело предположить, что она находилась под воздействием личности Цадека и его провозглашенного художественного почерка. За основу этой современной продукции «Макбета» Шекспира. Даже премьера состоялась не в Вупертале, а на сцене бохумского драматического театра.

Трагедия Шекспира, одна из самых мрачных, «ночных» его пьес, – это прежде всего текст. Ее атмосфера переполнена видениями, призраками, нами навью, ведьмовскими пророчествами. Спектакль Пины Бауш, сделанный как коллаж хореографических и драматических сцен, очень длинный – три с половиной часа, но там не играется история Макбета или леди Макбет; текста мало, и он далек от шекспировского оригинала. Например, сюжет Макбета с ведьмами, предсказаниями, убийством короля, приходом ночных призраков к Макбету и леди Макбет, история его смерти рассказывается частями в короткой, почти анекдотической форме, устами драматической актрисы, в контексте многочисленных хореографических этюдов. В 1978 году – устами Мэтхильд Гроссманн. В конце семидесятых она еще числилась в драматическом театре Бохума. В 1979 году Петер Цадек покидает Бохум и ставит спектакли в Гамбурге и дальше по всей Германии. Мэтхильд Гроссманн, драматическая актриса, имеющая однако образование танцовщицы, переходит в труппу Пины Бауш, где останется до 2017 года и станет воплощением искомого Пиной Бауш идеала «синтетической» актрисы, которая умеет танцевать, петь, рассказывать скетчи, импровизировать. Ее манера игры, сочная, ироничная, рассчитанная на диалог со зрителем, ее выразительная внешность с пышной копной вьющихся волос, её басистый, как бы глубоко прокуранный или пропитый голос, создавали неповторимый колорит и момент отчуждения и циничного принижения ситуации в коллажах Пины Бауш. Ее выходов, её скетчи ждали с нетерпением. Она произносила монологи часто намеренно быто-

вой сниженной интонацией, используя набор индивидуальных приемов: придыхания, неизменная сигаретка во рту, а рго-ро на зрителя, жестикуляция гранд-дамы или профессиональной девушки из борделя.

Бессонница

В возобновлении 2020 года роль леди Макбет воплощает субтильная, элегантная Йоханна Вокалек, известная прежде всего по фильму «Die Pärstin» («Йоанна. Женщина на папском престоле», 2009, реж. С. Вортманн), где она сыграла заглавную роль – передетую в доспехи рыцаря и духовника девушку, стремящуюся стать римским папой. Йоханна Вокалек имеет за плечами великолепную актерскую карьеру. Воспитанная в кругах дипломатической элиты, жена известного дирижера, она не раз участвовала в постановках Венского Буртеатра, в Зальцбургских фестивалях, а также работала с Луком Бонди. В сезонах 2019-2020 ее приглашают на роли в некоторые хореографии Пины Бауш, требующие основательной школы актерской игры: в постановки по Брехту и Шекспиру. Я видела хореографию по Шекспиру именно 2020 года, в разгар пандемии Ковид 19, когда ранней осенью после долгой паузы разрешили пару раз сыграть представление в наполовину пустом зале оперного театра.

Одна из задач репетиций заключалась в том, чтобы найти в «Макбете» идеи, страсти, посылы, импульсы, которые сопровождают нас каждодневно; надо только их увидеть или открыть в себе. Пина Бауш концентрируется в хореографии на состоянии бессонницы. Макбет по Шекспиру после убийства короля лишился сна. Леди Макбет тоже бродит ночным призраком по темным ночным коридорам дворца, бредит в полусне и судорожно отмывает кровавые руки. Представление Пины Бауш начинается со сцены бессонницы. Танцовщицы тихо входят на сцену и ложатся кто где: на кушетки, на диваны, в кресла, или просто на пол. Затем кто-то начинает слегка двигаться на кровати, менять положение ног или рук, переворачиваться. Одни и те же движения, все быстрее и быстрее. У каждого танцора своя секвенция жестов и поворотов. Эта нарастающая нервность превращает сцену в скачущий, вертящийся хаос с криками, изгибающимися фигурами женщин, потопом.

Декорация Рольфа Борцика на этот раз почти лишена метафорических деталей. На сцене обычная для драматического театра выгородка комнаты, с диваном, креслами разных эпох и расцветок, два окна у стены, душевая кабина, стол и пианино, картонная коробка с детскими игрушками. Такое ощущение, что декорация собралась из остатков реквизита других постановок. Но какой-то необычный звук – шуршание фольги или журчание – преследует вас постоянно. Внимание привлекает авансцена – она покрыта красным ковром, на нем лежит шланг, из которого вытекает вода и медленно заливает авансцену, как взбухающая кровавая лужа. Здесь будут отмывать руки или даже пытаться плавать персонажи представления.

Первый монолог Йоханны Вокалек – текст лишен какой бы то ни было психологической или бытовой окраски, жесты выверены, повторяются, она часто проводит рукой по губам. На первом плане ее красивые ноги в черных чулках, которые она неожиданно скрещивает, чтобы легко подняться. Вижу не столько леди Макбет, сколько сыгранную молодую Мэтхильд Гроссманн. Представляю, как она произносила этот текст, намеренно его снижая до анекдота, как она играла эту даму полусвета. У сегодняшней актрисы другая стать, чуть трагедийный облик полуподростка. У нее холодный и отстраненный, я бы сказала – французский – стиль игры. Неслучайно она работала с Луком Бонди. Ее актерская техника – чистый условный театр представлений: она играет Мэтхильд Гроссманн в роли леди Макбет в интерпретации Пины Бауш. Сложная и не всегда благодарная задача.

Макбета играет сегодня Майк Зольбах, известный немецкий актер драматического театра, не раз появлявшийся на Зальцбургском фестивале, имевший ангажементы в Бохуме, Дюссельдорфе, Кёльне. Он сообщает нам, что лишился сна. В сцене звучат несколько колыбельных. Их напевают разные танцовщицы (всего в спектакле занято 9 человек). Король мертв. Макбет играет с игрушечным пистолетом, а леди Макбет оттирает детские игрушки от крови. Все остальные стараются отмыть руки или спрятать их под покрывала. На авансцену выходит танцовщица Джулия Шанахан с партнером. Они массируют

Йоханна Вокалек – леди Макбет

Фото Милана НОВОТНИК-КАМФЕРА



Йохана Вокалек и Юлиан Стирле

Фото Эванджелоса РОДОУЛИСА



друг другу разные части тела. Он кладет по ее приказу голову на колени. Эта сцена в одинаковой последовательности нервно-тактильных движений, почесываний, непрерывного недовольства, – будет повторяться на протяжении спектакля несколько раз как напоминание о состоянии невроза, с которого начались, вероятно, ночные «чистилища» леди Макбет. Идея бессонницы, полусна-полубреда растягивается на весь спектакль, создавая его раздробленную, бессвязную, с многочисленными повторами, безвременную, безвоздушную атмосферу. Другой персонаж – одетая в розовое танцовщица Стефани Трояк, то спонтанно взлетающая в воздухе над диванами, то спящая мертвецки на стуле, – тоже не несет сюжетной нагрузки, а только краску усталости, опустошения, состояние душевного омертвения, засыпания. Здесь, в постановке, нет роли одного Макбета или одной леди Макбет. Макбет – это и все сметающая на своем пути страсть к власти, и доводящая до сумасшествия нервная бессонница – сидит в каждом из нас. Мы должны ощутить токи шекспировских комплексов и страстей в себе и увидеть их в каждом из танцоров.

Распад времени и персонажа

Та же идея распавшегося персонажа, душевные состояния которого воплощают разные танцоры и затем навязчиво прокручивают их в повторяющихся этюдах как в игровом автомате, лежит в основе трактовок леди Макбет. Мы видим лики леди Макбет и в элегантной Йоханне Вокалек, рассказывающей «сюжетки» с некстати вставленными придыханиями, с рефреном жеста линии помады на губах, и в Джулии Шанахан с ее нервным покорным партнером, и в розовой полусонной невесте – Стефани Трояк. Царство Макбета – это застывшее время и пространство. Там ничего не происходит. То есть какие-то движения есть, например, входит танцор Михаэль Стрекер с бородой в старомодном костюме с широкими штанинами и играет на фортепьяно, бродит в атласном халате денди Йонатан Фредриксон. Йоханна Вокалек переодевается то в черное платье, то в зеленое, рассказывает очередной сюжетик трагедии с приходом призраков во время праздничного застолья Макбета со свитой. Те же придыхания в неожиданных местах текста, причмокивания, крестообразная опора вскакивающих ног. Танцовщица в розовом платье засыпает на стуле. Томительно долго тянется это полусонное бездуховное безвременье. Кто-то жмет к стене и тоскливо поет, кто-то дико хохочет. Бессмысленно. Скудно. Кто-то кинул монетку в игровой музыкальный автомат и под начавшуюся музыку начинает танцевать одна пара.

Думаю, что в возобновлении 2020 года что-то значительное потерялось, ушло из спектакля. Вероятно, в постановке 1978 года эти крики, хохот, секвенция повторяющихся движений действовали остро и болезненно, были созвучны застою времени конца семидесятых. Сегодня это чисто формальный ход записи спектакля. Кроме того, некоторые сценические образы выростали именно из личностей танцоров. Джо Анн Эндикотт или Яна Минарика. Сыграть Мэтхильд Гроссманн невозможно, можно только подражать ей, что иногда и происходит в спектакле 2020 года, хотя актриса Йоханна Вокалек имеет свой актерский стиль, свою ауру, и можно было бы заново придумать ей свою собственную роль леди Макбет. Но никто не решается сделать это без Пины Бауш.

Вторая часть спектакля после паузы начинается достаточно интенсивно. Мир обезумел и обесмыслился. Так можно обозначить сверхзадачу этой части представления. Все персонажи переоделись в новые платья, кто-то произносит монолог, кто-то хохочет. Кто-то снимает и надевает плащ, напевает песенку. Затем следует длинная вереница этюдов на различные состояния: расслабься, глубоко дыши, будь веселым, злись, покажи, что тебя раздражает. Из этих этюдов возникает цепочка – секвенция движений танцоров. Бытовые действия, типа обуться и разуться или снять плащ вдруг оборачиваются своей полной бессмыслицей, лишаются жизненной привязки. Бесчувственность – еще одно следствие безумного мира. На авансцене партнер долго бьет по щекам как бы оглошную Джулию Шанахан, но она так и не приходит в себя и не издает никаких эмоций. Розовую невесту (Стефани Трояк) будут переключать с места на место как неодушевленный предмет.

Вода играет важную роль в этом спектакле. По сути, здесь впервые и появилась вода, как один из решающих элементов сценической среды. Здесь Макбет снова и снова будет пытаться проплыть в кровавой луже на авансцене, а Джулия Шанахан и Йоханна Вокалек принимают душ прямо в платьях в душевой кабине в глубине сцены, как еще один акт попытки «очистения». В финале представления снова заводят музыкальный автомат, и под его музыку танцует один персонаж в сером костюме (Олег Степанов). Время остановилось. Его можно прокрутить как номер музыкального автомата. На программке к постановке первым предложением стоит: «Иметь долгое время». И чуть дальше – «иметь много времени – значит иметь время для самого себя». С помощью этого представления Пина Бауш ведет нас за руку в замок, называющийся миром собственного подсознания, туда, где лежат комплексы властолюбивого Макбета и кающейся леди Макбет.

Татьяна РАТОВЫЛСЬКАЯ



К сорокалетию журнала «Балет»

О самом первом номере
(выход: декабрь 1981 г.)

Содержание самого первого номера журнала «Балет» было призвано анонсировать направления и темы, планируемые в последующих изданиях. Напомним, что это был 1981 год, журнал «Советский балет», балетные театры в столицах всех республик страны и многих крупных городах, ансамбли народного танца – задача редакции давать информационный и критико-публицистический материал по всей стране. Это был звездный период балетных имен нескольких поколений. Яркие выдающиеся артисты много лет не имели больших публикаций о своем творчестве. Были заявлены специальные материалы по истории и теоретические статьи в рубриках: «Календарь», «Страницы истории» и другие.

В первый, так долго ожидаемый номер, о своем искусстве прислали поздравления и добрые пожелания и члены редколлегии, и многие деятели хореографии страны: Г. Уланова, И. Моисеев, Ю. Григорович, С. Головкина, Р. Захаров, К. Сергеев, О. Виноградов, А. Эшпай, П. Гусев, В. Гордеев.

Открывало номер поздравление Министерства культуры СССР редакции журнала «Советский балет»: «Поздравляя деятелей хореографии, всех любителей балетного искусства с выходом в свет первого номера журнала, желаем его редакции, всем сотрудникам, авторам больших творческих успехов, глубокой разработки теоретических и практических проблем искусства балета, широкой популярности у читателей».

К читателям обратилась редакция: «Новый журнал начинает свой путь. Редакция надеется, что его связь с читателями будет активной и плодотворной».

С первыми теоретическими статьями выступили: В. Ванслов. «Мировое значение советского балета»; Н. Эляш. «Гармония национальных мотивов».

Был опубликован отчет о IV Международном конкурсе артистов балета в Москве.

В объявленной рубрике «Встречи в клубе зрителей» свои пожелания высказали: И. Баграмян. «Поэзия и красота»; З. Церетели. «Балет – любовь моя»; С. Капица. «Именно поэтому он есть»; В. Ермилов. «Интернациональное искусство»; В. Зельдин. «В содружестве муз»; О. Швидковский. «Служение прекрасному»; Е. Чайковская. «Неутомимость поиска»; Н. Мордюкова. «Это волшебное слово «фуэте»; Ю. Каменский. «Колдовство перевоплощений».

В общем, редакция не была обделена вниманием и заинтересованным контролем.

Многое изменилось за сорок лет. Поменялся репертуар театров, появились новые направления в хореографии, увеличилась география театров и хореографических коллективов в стране. Стали возможны иные средства информации, и многое другое, но неизменными остались отношения к школе классического танца, к профессионализму выходящих на сцену артистов, к роли отечественного балета и его развитию, и уважению к тем, для кого хореографическое искусство – творческая миссия. Неизменно и чувство ответственности у редакции при публикации материалов. За эти годы была создана своеобразная летопись нашего искусства, отношение современников к его событиям. О себе, своих коллегах уже ушедшего времени и новых коллегах могут читать материалы (статьи, портреты) и профессионалы, и те, кто любит это искусство, кто заполняет залы наших театров, то есть те, во имя которых выходят на сцену артисты, и с кем вступают в нескончаемый диалог о жизни и чувствах, вместе эмоционально переживая и потребность в рождении прекрасного в душе каждого. Потому учрежденный в его второе десятилетие жизни приз журнала мы назвали «Душа танца». Именно этому посвящена вся деятельность нескольких поколений сотрудников редакции все эти сорок лет.

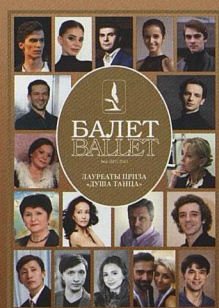
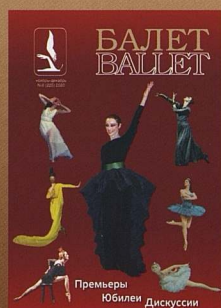
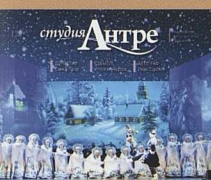
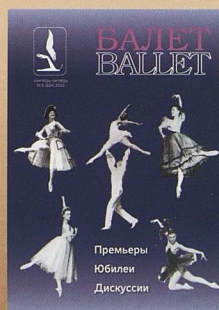
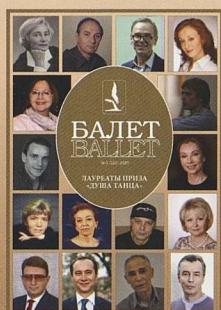
Валерия УРАЛЬСКАЯ

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

**Информация о всех важных
событиях в хореографии**

6 номеров в год



Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2021 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2021 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».

Новый адрес редакции: Москва 119002 Арбат, дом 35

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

Grishko®



Елизавета Кокорева
Артистка Большого театра
Бренд-амбассадор Grishko®

Сценический костюм «Китри»
Пуанты: DreamPointe арт. 0527
Трико балетное арт. 0050/0

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

📍 @ grishkoworld
grishko-world.com
grishko-shop.ru