

# СОДЕРЖАНИЕ

Юбилей	Дудина М. Фредерик Аштон. К юбилею великого мастера	2
Премьеры сезона	Поллак Е. «Маргарита и Арман», или Премьера полувековой давности	5
	Кулагина В. «Класс-концерт» и все, все, все...	8
	Фишер С. «Лебединое озеро» в Красноярске	11
Москва на проезде		
	Галкин А. Романтическая буря. Бенефис Натальи Ледовской	14
	Сироткина И. Эгопойнт	16
Артистическая		
	Фишер С. Интервью с Натальей Осиповой	18
	Аввакум С. Интервью с Оксаной Бондаревой	24
	Розанова О. «Петербургский сезон» казахского балета (Астана)	28
	Меле М. Русское превосходство награждено в Позитано	32
	Сысоева Я. «Массимо» — студия танца	34
Где и что	Кирпиченкова О. Кузница хореографических талантов	35
Балетные путешествия		
	Плуталовская Н. Балет в Бельгии	37
В мире танца		
	Медведева М. Абстрактный экспрессионизм Дага Варона	39
	Шкарпеткина О. Немецкие корни французской «Жизели»	42
	Лалетин С. Анонсы мировых балетных премьер	44

## РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «PRO ТАНЕЦ»

[www.protanec.com](http://www.protanec.com)  
[vk.com/club36796952](https://vk.com/club36796952)

e-mail: [protanec@bk.ru](mailto:protanec@bk.ru)  
[www.facebook.com/protanec](https://www.facebook.com/protanec)

**Главный редактор** Вероника Кулагина  
**Зам. главного редактора** Сергей Лалетин  
**Исполнительный директор** Олег Марков +7 911-934-63-55, [olegmarkov@mail.ru](mailto:olegmarkov@mail.ru)  
**Дизайн, верстка** Екатерина Корягина

**На первой странице обложки** солистка Мариинского театра Оксана Бондарева (Фото Сергея Мисенко).

*Мнение редакции может не совпадать с мнением гостей и авторов.*

**За поддержку журнала редакция благодарит Санкт-Петербургское отделение Союза театральных деятелей РФ и лично Елену Борисовну Амербекьян.**

# Фредерик Аштон

К ЮБИЛЕЮ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА

Мария  
Дудина



Фредерик Аштон  
в балете Леонида Мясина  
«Чары феи Альсины» (1928)

Семнадцатого сентября балетный мир отметил большой праздник — 110 лет со дня рождения Фредерика Аштона. Балетмейстер Фредерик Аштон (1904 — 1988) по праву считается одним из отцов-основателей английского балета. Его имя широко известно в родной стране и за ее пределами. Творчество Аштона оказало значительное влияние на развитие мировой хореографии и в этом, юбилейном для маэстро году стало известно и российскому зрителю. На сценах мира прошли балеты Аштона, в том числе в Москве и Санкт-Петербурге впервые за долгие годы можно увидеть некоторые работы мастера.

Сэр Фредерик Уильям Меллендайн Аштон родился семнадцатого сентября 1904 года в городке Гуаякиль (Эквадор). В семье преуспевающего английского бизнесмена Джорджа Аштона и его жены Джорджианны (урожденной Фулчер) Фредерик стал четвертым сыном. Три года спустя семейство переехало в Лиму (Перу), где будущий балетмейстер и провел свое детство и юность. Как и любой британский ребенок в колонии, он посещал английскую школу, англиканскую церковь и воспитывался согласно своему

положению, наслаждаясь праздным образом жизни, развлечениями и удовольствиями курортного тихоокеанского города.

В качестве таких развлечений в городе нередко проходили концерты и спектакли приезжих артистов. Так, в 1917 году в Лиму на гастроли приехала Анна Павлова. Благородное семейство, в котором тогда жил Аштон (его родители вернулись в Эквадор), чинно отправилось в театр и вежливо рукоплескало мировой звезде. Все остались вполне довольны вечером, кроме четырнадцатилетнего Фредерика, для которого этот спектакль стал поворотным моментом в жизни. Много лет спустя он скажет о Павловой: «Она была духом, она была пламенем, но только не человеком <...> Она заразила меня своим ядом, и с этого вечера я хотел исключительно танцевать».<sup>1</sup> Как-то впоследствии танцовщик Роберт Хелпман указал Аштону, что любая из созданных им балеринских партий отлично подошла бы Анне Павловой. На что балетмейстер ответил: «Так и есть, она была бы великолепна. Потому что я думаю о ней, когда сочиняю новую роль».<sup>2</sup>

В 1919 году Джордж Аштон отправил своего сына в Лондон, где молодому человеку предстояло учиться в Доверском колледже, а затем присоединиться к коммерческой компании в Лондонском Сити. Чужой в этом новом деловом обществе, с неистребимым испанским акцентом и абсолютно нерациональным мышлением, юный Аштон был глубоко несчастен. Кроме того, в 1924 году его отец покончил с собой, оставив семью в крайней нужде. Миссис Аштон вместе с младшей дочерью переехала в Англию, и теперь на плечи двадцатилетнего Фредерика легла материальная ответственность за мать и сестру.

Вынужденный продолжать работу в конторе, Аштон все же надеется воплотить свою мечту о карьере профессионального танцовщика, несмотря на неодобрение семьи. Он тайно подает заявку в класс Леонида Мяси́на, который в 1924 году набирает учеников в Лондоне, и в возрасте двадцати лет Фредерик Аштон впервые попадает в балетный зал.

В этот удивительный период судьба сводит будущего хореографа со многими выдающимися деятелями искусства. Он учится у Мяси́на, а после его отъезда из Англии попадает в класс Мари Рамбер, «чья маленькая балетная школа вскоре перерастет в плодотворный питомник английских танцовщиков и хореографов».<sup>3</sup> Еще в колледже он посещает выступления Айседоры Дункан. «Не уверен, что мне понравилось, — вспоминает Аштон, — но я точно был пленен ею. <...> Эта невероятно сильная личность, просто проходя по рампе, удерживала внимание зрителей и подчиняла их полностью».<sup>4</sup> Благодаря связям Мари Рамбер, Аштону удастся смотреть все спектакли Дягилевской антрепризы в Лондоне. А в 1928 году он



Бронислава Нижинская и Фредерик Аштон (1966)

присоединяется к труппе Иды Рубинштейн в Париже, где хореографом в тот момент была Бронислава Нижинская.

Позднее сам Аштон напишет: «Балетмейстера невозможно научить, но вот что ему по-настоящему необходимо — это умение видеть. Ему приходится учиться глазами, <...> и лучший для того способ — работать под началом другого балетмейстера».<sup>5</sup> В этом смысле более подходящего ментора, чем Нижинская, Аштону и пожелать было нельзя. Прекрасно образованная, наделенная недюжинным талантом и работоспособностью, она уже давно вышла из тени знаменитого брата и заявила о себе как самостоятельный смелый хореограф-экспериментатор и отличный педагог.

В письме к Мари Рамберт Аштон так описывает свою работу в труппе Рубинштейн: «Компания очень большая, и ощущается острая конкуренция. Но мне беспокоиться не о чем — я, безусловно, самый худший танцовщик. <...> Нижинская — чудесная женщина, даже более чудесная, чем я мог себе представить. Ее продуктивность ошеломляет, глубина ее знаний, энергия в работе — нечеловеческая и вдохновляющая. Она дает блестящий класс, очень сложный и никогда не скучный, <...> прекрасная танцовщица, она стоит выше всех своих несовершенств».<sup>6</sup>

Школу Аштон прошел суровую: в девять утра начинался класс, после которого шли репетиции, и с двумя перерывами на обед и ужин заканчивались к двенадцати ночи! Нижинская всегда требовала работы в полную силу, заставляла повторять элементы десятки раз. Дисциплина стояла железная, танцовщикам не позволялось отвлекаться ни на

секунду, даже если они не были заняты в сцене. Столкнувшись с труппой, набранной на скорую руку из неопытных танцоров со всего света, Бронислава Нижинская, «эта чудесная женщина», вынуждена была применять воистину драконовские методы и буквально дрессировать исполнителей, чтобы в сжатые сроки получить хоть какое-то подобие однородного коллектива, который бы справился с ее хореографией.

Но больше всего Аштон почерпнул, наблюдая за постановочной работой. «Он беспрестанно наблюдал за Нижинской: как она может оживить классическую линию, просто согнув локоть или запястье; как лепит новые формы из тел танцовщиков; как ясно она выстраивает сюжет и как манипулирует большими группами исполнителей, словно безличными архитектурными конфигурациями в пространстве»<sup>7</sup>. Нижинская отмечала внимание Аштона и выделяла его среди танцовщиков. Он был единственным, кому позволялось присутствовать на всех репетициях, независимо от того, был ли он занят в балете.

«Аштон отдавал дань Нижинской на протяжении всей своей жизни. <...> Следы ее движенческих теорий, стилистические особенности хореографического языка, классной работы и композиции можно найти в его танцах. <...> Свой долг ей он уплатил, когда перенес две ее наиболее прославленные работы в репертуар Королевского балета: сначала «Лани» в 1964-м, а затем «Свадебку» в 1966-м. Это не только вернуло постановки Нижинской на большую балетную сцену, но и возродило интерес к ее хореографии в целом»<sup>8</sup>.

За год, проведенный в труппе, Аштон значительно вырос как танцовщик и как балетмейстер также времени даром не терял. В этом «полугодном европейском турне» (жалование было настолько малым, что танцовщики могли себе позволить есть не более двух раз в день) Аштон, как губка, впитывал новые впечатления и культурные веяния: заснеженная Вена и весенний Неаполь, блистательный Париж, юг Франции и Монте-Карло — труппа Иды Рубинштейн гастролировала на лучших оперных сценах Европы, и Аштон пребывал в некоей эйфории, осознавая это. Кроме того, он умудрялся выкраивать крохи из своей жалкой зарплаты и скупать нотные партитуры — новинки, только что вышедшие из-под пера композиторов (Дебюсси, Сати, Равель, Ролан-Манюэль).

В мае 1929 года стало известно, что Нижинская ушла из труппы. Фредерик Аштон принимает решение вернуться в Лондон, тем более что Мари Рамбер настойчиво приглашает его осуществить несколько постановок для ее скромной компании.

Сначала Аштон ставит лишь небольшие «одноразовые» миниатюры для «Балетного клуба» (так называлась труппа Рамберт) и для кинематографа,

совмещая роль главного балетмейстера с ролью первого танцовщика. Чуть расширились его возможности с обретением собственной сцены (небольшой театр «Меркьюри» в районе Ноттинг Хилл) и приходом в компанию Алисии Марковой в 1931 году. Периодические постановки Аштона для общества Камарго после премьер нередко входили в репертуар «Балетного клуба», или «Вик-Уэллс балле» (молодой труппы Нинетт де Валуа). Так, комедийная зарисовка «Фасад» 1931 года на музыку У. Уолтона попала в репертуар обеих компаний, пережила несколько редакций и продолжает веселить зрителей XXI века.

В начале 1930-х складываются и творческие союзы Аштона с двумя его верными сценографами — Уильямом Чапелом и Софьей Федорович, а также с композитором Константином Ламбертом. Но чтобы хоть как-то сводить концы с концами, Аштон, как и большинство танцовщиков этого времени, вынужден танцевать в мюзиклах и ревью различных театров Уэст-Энда, так как работа у Мари Рамберт, у Нинетт де Валуа и в обществе Камарго строилась на чистом энтузиазме и никак не оплачивалась!

С 1935-го Фредерик Аштон по приглашению Нинетт де Валуа занимает пост балетмейстера в «Вик-Уэллс балле», будущем Королевском балете. Ему и раньше приходилось ставить для компании: комическая миниатюра «Regatta» («Регата») 1931 года, балет-дивертисмент «Les Rendez-vous» («Свидания»), 1933. Сценический успех последнего и послужил поводом для приглашения Аштона. Балетмейстер получил в свое распоряжение замечательный творческий коллектив и возможность профессионального роста, а английский балет приобрел своего идеального хореографа.

*(продолжение в следующем номере)*

1. Gilbert J. S. Interview with F. Ashton // Dominic Z., Gilbert J.S. Frederick Ashton: A Choreographer and His Ballets, London, 1971 (Цит. по Kavanagh J. Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London, 1997, P. 1).
2. Dominic Z., Gilbert J.S. Frederick Ashton: A Choreographer and His Ballets, London, 1971, P. 124
3. Walker K. S. Ashton, Sir Frederick William Mallandaine (1904—1988), choreographer and director // Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press 2004; online edn, Oct 2008 [http://www.oxforddnb.com/view/article/39922]
4. Vaughan D. Frederick Ashton and his ballets. London, 1977 (Цит. по Kavanagh J. Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London, 1997, P. 45).
5. Gilbert J. S. Interview with F. Ashton // Dominic Z., Gilbert J.S. Frederick Ashton: A Choreographer and His Ballets, London, 1971 (Цит. по Kavanagh J. Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London, 1997, P. 93-94).
6. Kavanagh J. Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London, 1997, P. 91
7. Kavanagh J. Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London, 1997, P. 93
8. Morris G. Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography. London, 2012, P.59

# «*Маргарита и Арман*»,

*ИЛИ ПРЕМЬЕРА ПОЛУВЕКОВОЙ ДАВНОСТИ*

Екатерина Поллак



**Маргарита** — Ульяна Лопаткина, **Арман** — Тимур Аскеров

8 июля 2014 года на исторической сцене Мариинского театра состоялась премьера одноактного балета Фредерика Аштона «Маргарита и Арман». Прима-балерина Ульяна Лопаткина предстала в образе знаменитой куртизанки мадемуазель Готье, а роль ее любовника месье Дюваля исполнил первый солист труппы Тимур Аскеров.

Надо сказать, что имя Фредерика Уильяма Меллендайна Аштона, английского танцовщика и балетмейстера, вызывает у британской публики приблизительно такой же трепет и восторг, как Мариус Иванович Петипа у русских театралов. Это не удивительно, поскольку переоценить вклад Аштона в создание «золотой коллекции» репертуара Королевского Ковент-Гардена достаточно сложно: для театра им были поставлены около ста спектаклей, тридцать из которых востребованы до сих пор.

Завидным сценическим долголетием отличается и «Маргарита и Арман»: со дня премьеры, состоявшейся в 1963 году, прошло уже более пятидесяти лет, а история любви и гибели парижской кокетки, хореографически переосмысленная Аштоном, все так же волнует западного зрителя.

Балет создавался специально для суперзвезды того времени, любимицы публики и музы Аштона Марго Фонтейн, которая, однако, в начале 60-х всерьез подумывала о завершении карьеры. Повод имелся веский: уже минуло несколько лет с тех пор, как прима отметила сорокалетний юбилей, и подбор репертуара от сезона к сезону становился все более щекотливым делом. Впрочем, Аштон не сдавался и вскоре пришел к поистине удачной мысли воплотить на сцене «Даму с камелиями» Александра Дюма-сына, положив хореографию на си-минорную Сонату для фортепиано Ференца Листа. Умело повернутый сюжет, в центре которого находились воспоминания угасающей от чахотки Маргариты Готье, ненавязчиво переплетался с биографией самой балерины, уже было решившей подвести итог своим сценическим победам. Стоит ли говорить, что постановка имела грандиозный успех, который не только подтвердил положение Марго Фонтейн в труппе, но и убедил ее отказаться от прежних пессимистических планов.

Прочно обосновавшись в лондонском театре, балет стал покорять новые мировые сцены и теперь, спустя полвека, оказался в Мариинском театре, принявшем в свой репертуар очередную заморскую вещицу.

Надо заметить, что технические возможности 43-х летней Марго Фонтейн к моменту постановки «Маргариты и Армана» были довольно скромны. Аштон, разумеется, не мог игнорировать это обстоятельство, поэтому постарался деликатно увести танцевальное повествование от сложных рас к драматическим коллизиям и изящным дуэтным поддержкам. В итоге любовная история развивалась в незамысловатом партнерном танце, облегченном до предела, а женская партия, лишенная каких бы то ни было прыжков, вращений и рискованных элементов, походила на променад, в котором героиня прогуливалась по сцене в буквальном смысле слова. Британские поклонники были рады видеть приму и в такой роли, но насколько интересен этот хореографический примитив современному русскому зрителю — большой вопрос.

Главным козырем петербургской премьеры стали исполнители ведущих партий Ульяна Лопаткина и Тимур Аскеров. Примечательно, что в дуэте эти артисты выступают редко, и их решение объединиться в «Маргарите и Армане» стало на редкость проницательным: танцовщики эффектно смотрелись в своих образах.

Ульяна Лопаткина со свойственным ей умением облагораживать всё, к чему она прикасается, превратила Маргариту Готье в женщину, которую, по выражению французского критика Эмиля Анрио, «ничтожный случай сделал куртизанкой, и которую ничтожный же случай мог превратить в самую любящую, самую чистую особу». Гордая и величая Готье в исполнении Лопаткиной, казалось, была

представительницей галантной аристократии, и лишь чрезмерное кокетство, с которым она отвечала на внимание мужчин, выдавало ее положение содержанки. Забота балерины о каждом ракурсе и вздохе кистью, о каждом повороте головы очистила танец от малейшей случайной детали, и даже в приступах кашля, нарочито изображенных в хореографии дрожащими полушагами на пуантах, проскальзывало изящество.

Куда больший простор Аштон предоставил своему персонажу Арману Дювалю — герой-любовник отдувался за всех. В то время как Маргарита небрежно перебирала ножками во всевозможных *pas de bourrée* и выписывала игривые партнерные фигуры, Арман громоздкими пассажами вращений и претенциозными позами старался привлечь внимание красавицы. Усложненные танцевальные комбинации в партии Дюваля, кстати, вполне объяснимы, поскольку партнером Марго Фонтейн был выбран молодой и в ту пору еще малоизвестный в Лондоне Рудольф Нуреев, впечатляющие исполнительские возможности которого грех было не показать.

Не только внимания, но и любви популярной кокетки Дюваль, воплощенный Тимуром Аскеровым, добился без труда. Самоуверенный и пылкий, он с первых секунд появления на сцене заморозил Маргариту, вмиг позабывшую о старом графе, безропотно проматывающем на нее свое состояние. Прельститься было чем: высокий длинноногий юноша в темно-синем камзоле с шармом застыл в арабесках, вальжно прокручивал пируэты и держал себя крайне обольстительно.

И, тем не менее, даже таким артистам как Ульяна Лопаткина и Тимур Аскеров спасти постановку не удалось — на сцене Мариинского театра, оберегающего шедевры Петипа, Бурнонвиля, Григоровича, Лавровского, Фокина, хореографические фантазии Фредерика Аштона смотрелись не впечатляюще. И дело не только в том, что одноактных прелестных балетов в петербургском репертуаре хватает (как не вспомнить фокинские «Жар-птицу», «Шехерезаду», «Шопениану», «Блудного сына» Баланчина, наконец), но и в том, что ни оригинальностью, ни свежестью танцевальных решений английский спектакль похвастаться, увы, не может.

Восторженные отзывы публики 1963-го года понять не трудно: постановка, ознаменовавшая новую веху в творчестве Марго Фонтейн, не могла не снискать положенных ей лавров. Однако русский балет и, в частности, мариинская труппа имеют свое славное прошлое, и атмосфера обожания, сложившаяся вокруг «Маргариты и Армана», вполне справедливо может быть принята далеко не каждым русским зрителем.



## «КЛАСС-КОНЦЕРТ» И ВСЕ, ВСЕ, ВСЕ...



Сцена из балета «Привал кавалерии»

Вероника  
Кулагина

Михайловский театр открыл новый театральный сезон изменившимся составом труппы (ее покинули Оксана Бондарева, Кристина Шапран, Андрей Касьяненко, Ришат Юлбарисов) и премьерой «Класс-концерта» Асафа Мессерера, расположившегося в одном вечере между «Привалом кавалерии» Петица и «Белой тьмой» Дуато.

От балета-шутки, поставленного в конце XIX века, через середину века XX до нынешних времен — таково путешествие, предложенное театром, через контраст отразившее характер прошедших и начавшейся эпох.

«Привал кавалерии», поставленный в год коронации Николая II (1896), своим легкомысленным сюжетом напоминающий анекдот в стиле поручика Ржевского, вполне отражает нетребовательность вкусов падкой до развлечений вырождающейся знати. «Класс-концерт» (поставленный в 1960 году для Московского хореографического училища, а два года спустя для Большого театра), отсылающий ко временам пятилеток с их ударными темпами и энтузиазмом, развлекает уже сугубо идеологически, демонстрируя возможности молодых натренированных советских тел и изобилие движений классического танца, льющихся подобно стихии, укрощенной артистами.

«Белая тьма» — балет, поставленный на рубеже веков, в 2001 году, сублимировавший личные переживания хореографа от гибели отдельно взятой жизни, при этом обнаживший трагедию многих и многих людей: так «я», существующее в балете, превращается в «мы» реального мира.

Три балета позволили по-новому взглянуть на артистов труппы, их возможности и даже амбиции. Перевес, как ни странно, остался на стороне мужчин.

Фридеман Фогель крепкой классической выучкой, а Иван Зайцев еще и мощным темпераментом украсили «Класс-концерт».



Виктор Лебедев



Наталья Осипова

Сергей Стрелков в очередной раз поддержал статус ученика Бориса Яковлевича Брегвадзе, в первом балете блеснув выверенной, без приторности, актерской игрой в образе Ротмистра, во втором отличной формой классического танцовщика, в последнем же он был неотъемлемой частью слаженного ансамбля артистов, который несколько утратил графическую стройность и техническую амплитуду благодаря Анжелине Воронцовой, которая не вполне пока освоила пластический язык Дуато, на котором артисты труппы разговаривают уже «без акцента».

Подтвердил свое положение безоговорочного премьера Виктор Лебедев, шутя (и это после отпуска) справляясь с техническими изысками «Класс-концерта». Не раз уже говорилось о благодатной природе, сценической культуре и актерской дисциплине танцовщика. Все это пришлось кстати в бурных водоворотах мессереровской хореографии, воспроизводящей урок классического танца, от начального плие у станка до сложнейших прыжков и вращений на середине балетного зала.

Нисколько не сдал позиций блестящий профессионал Леонид Сарафанов. Без его филигранной техники потускнел бы «Класс-концерт», а «Белая тьма» утратила бы незримый нерв, вибрирующий внутри спектакля благодаря безукоризненному исполнению танцовщика.

На фоне скромных, но профессионально закаленных коллег странно-беспомощным выглядел Иван Васильев. Звание мегазвезды он, конечно, подтверждал трюками, достойными лучших цирков мира, где никто не спросит за неряшливые переходы и «косые» стопы.

Еще одна суперстар вечера Наталья Осипова, появившаяся в «Класс-концерте», потрясла достигшей апогея техникой и удивила болтающейся на шее цепочкой, наспех сделанной прической и заткнутой за купальник юбкой, отчего сценический костюм перестал быть таковым, превратившись в рабочую одежду.

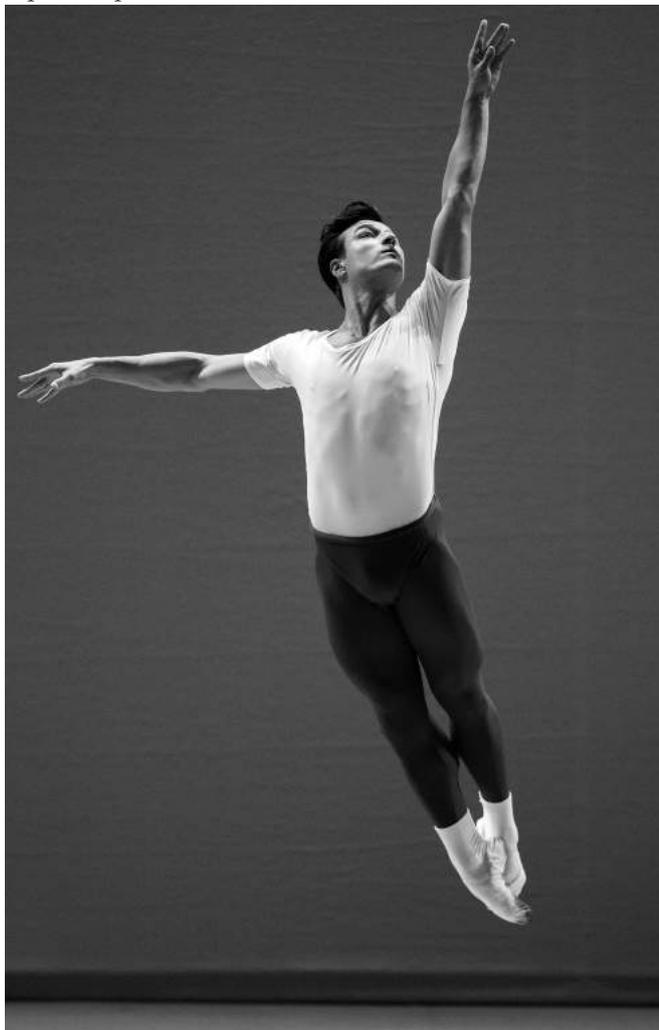
Лучшим дуэтом вечера, проникновенным, отто-

ченным, драматичным, стал дуэт Ирины Перрен и Марата Шемиунова в «Белой тьме». Артисты были точны и достоверны в передаче непростого пластического материала и темы, такой личной и болезненной для Дуато. Вообще, все танцовщики, исполняющие этот балет, всегда делают это с полной отдачей и физической, и моральной, видимо, не только актерски, но и человечески проникнувшись горем Мастера.

Что ж, надеемся, предстоящий сезон пройдет для театра под знаком, без сомнения, удавшегося начала.

Фото предоставлены Михайловским театром

Сергей Стрелков



участники «Класс-концерта»



Иван Васильев



Наталья Осипова и Сергей Стрелков



Леонид Саррафанов



Ирина Перрен и Марат Шемзунов  
в балете «Белая тьма»



«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»  
В КРАСНОЯРСКЕ



Одета -Марта Петкова, Зинфрид-Цецо Иванов

В Красноярске 5 октября на открытии III международного форума «Балет XXI век» показали необычное «Лебединое озеро». Хореограф-постановщик Сергей Бобров взял за основу спектакля первую авторскую редакцию партитуры П.И. Чайковского и московскую премьеру балета 1877 года в постановке Венцеля Рейзенгера.

Последовательность танцевальных сцен хореограф также максимально приблизил к тому спектаклю. Но утверждать, что публика XIX века видела возрождённый балет таким же, было бы ошибкой. С постановкой Большого театра 137-летней давности «Лебединое озеро» Боброва сближает, в основном, сценарный план и действующие лица, отличающиеся от привычной всем версии Петипа-Иванова. Также есть существенное отличие между драматургической основой классической (Петипа-Иванова) и красноярской постановками. В классической — В Красноярске 5 октября на открытии III международного форума «Балет XXI век» показали необычное «Лебединое озеро». Хореограф-постановщик Сергей Бобров взял за основу спектакля первую авторскую редакцию партитуры П.И. Чайковского и московскую премьеру балета 1877 года в постановке Венцеля Рейзенгера.

---

Сергей Фишер

---

Последовательность танцевальных сцен хореограф также максимально приблизил к тому спектаклю. Но утверждать, что публика XIX века видела возрождённый балет таким же, было бы ошибкой. С постановкой Большого театра 137-летней давности «Лебединое озеро» Боброва сближает, в основном, сценарный план и действующие лица, отличающиеся от привычной всем версии Петипа-Иванова. Также есть существенное отличие между драматургической основой классической (Петипа-Иванова) и красноярской постановками. В классической — Одетта заколдована, её лебединый облик — это чары злого гения, которые способна снять любовь. В спектакле Боброва героиня уже рождена девушкой-птицей, у неё нет потребности избавляться от своего второго «я», она не тяготится наличием «дара» — быть лебедем. Оттого её любовь к принцу скорее жертвенна — принц ищет спасения от унылого бытия в этой любви, но не она. Это обстоятельство смещает привычные акценты в балете, позволяя иначе трактовать сюжетную линию.

Художественное оформление решено в традиционном стиле и остаётся неизменным на протяжении всего спектакля, сосредоточивая внимание на действии. Центром сценографической композиции стал знаменитый эскиз Карла Вальца, время от времени служивший экраном для проекций видеоряда, включённого авторами визуальной концепции спектакля — Хартмуртом Шоргхофером и Сергеем Бобровым — в действие балета для усиления важных моментов фабулы. С помощью проекции во время увертюры, например, раскрывается предыстория сюжета: Зигфрид читает старинную легенду о девушке-лебедь — повествование о любви земного рыцаря, феи и их дочери-лебедь, о счастье, разрушенном злой феей-совой. Эта история посредством компьютерной мультипликации проецируется на гравюру, красующуюся на заднике. На протяжении спектакля проекция помогает разобраться в непростом сюжете, сплетённом из непривычных мотиваций персонажей балета.

Последовательность номеров в красноярском «Лебедином озере» отличается от прежде знакомой: чёрное па-де-де перенесено из третьей картины в первую, где партнёршей принца выступает не Одиллия, а поселянка, белое адажио принц и Одетта танцуют тет-а-тет, без кордебалета, лебединая картина дополняется участием чёрных лебедей и так далее. Тем не менее, Бобров сохраняет элементы хореографии Иванова в лебедином акте, поскольку она стала неотъемлемой частью сценической жизни шедевра Чайковского. Для публики, наверное, балетмейстер сохранил и ивановских маленьких лебедей.

Исполнительский состав красноярского спектакля

разнообразили приглашённые солисты из Болгарии и Москвы. Зигфрид в исполнении болгарина Цецо Иванова элегичен, статен, короче говоря, прекрасен, как и положено принцу. Аккуратность исполнения Иванова и точность попадания в образ оттеняло лишь ощущение усталости артиста, которому было непросто от и до выдержать тот или иной номер на одном дыхании. Вместо одной партнёрши, ему приходилось взаимодействовать с двумя — Одеттой Матры Петковой (Болгария) и Одиллией Марии Литвиненко, которые, каждая по-своему, раскрывали образы положительной и отрицательной героинь, с одинаковой силой привлекая внимание принца. Спор о том, что Одетту и Одиллию в первом спектакле танцевали две балерины, можно считать закрытым, поскольку историки аргументированно и почти единогласно говорят об одной балерине в двух партиях. Однако в спектакле Боброва разделение партий логично, оно необходимо для усиления линии противостояния добра и зла.

Друг принца — Николай Чевычелов, энергичный и подтянутый — явная противоположность элегичной натуре принца.

Мать Зигфрида — Наталья Демьянова и её колдовская ипостась — Фея-сова Маргариты Носик гармонично создали амбивалентный образ зловещей силы.

Финал балета трагичен — Одетта не может простить Зигфриду трагической ошибки и бросается в пучину озера, за ней следует и отчаявшийся принц. Фея-сова, наблюдавшая печальную развязку, весьма огорчена гибелью сына, которому, несмотря на свою злодейскую сущность, она по-матерински желала счастья.

Хореографический язык Боброва ясен, даже графичен. Ансамблевые и сольные сцены насыщены характерным содержанием. Хореограф максимально точно стремится передать содержание образов. Возможно, именно поэтому не всем исполнителям, привыкшим иметь дело с классическим «Озером», удавалось на сцене донести и довести линию своего персонажа до логической точки. Бобров стремится быть понятным, вводя в спектакль большое количество пантомимы, которая, впрочем, лишь помогает повествованию уйти в большую образность, как нельзя лучше вяжущуюся с легендой о лебедях.

Постановочная лексика хореографа Боброва насыщена сложно-комбинированными поддержками, тональность пластики лебединого кордебалета скорее мажорная, нежели традиционная, преподносящая озёрных птиц как печальных и обречённых сильфид; огромное значение имеет почти дословное совпадение рисунка танца Одетты и Одиллии (и в «соло», и в па-де-де) — не полное, не намеренное, но достаточное для того, чтобы и

неискушённый взгляд увидел, что Принц ошибся искренне.

Красноярская премьера, несомненно, выходит за рамки привычных тиражируемых «Лебединых озёр» попыткой представить взгляд на это, казалось бы, зачитанное постановщиками произведение с точки зрения обратной перспективы.

Фото предоставлены Красноярским театром оперы и балета

*Сова — Маргарита Носик*



Сцена из спектакля



*Одиллия — Мария Литвиненко*



*Одилья — Мария Литвиненко, Зигфрид — Цецо Иванов, Королева — Наталья Демьянова*



# Романтическая буря

БЕНЕФИС НАТАЛЬИ ЛЕДОВСКОЙ

*20 июня состоялся бенефис балерины Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко Натальи Ледовской. Бенефициантка (несколькими днями ранее порадовавшая поклонников сообщением о том, что не собирается покидать сцену) исполнила свою лучшую и любимую партию — Эсмеральду в одноименном балете Владимира Бурмейстера.*



*С участниками вечера*

---

Андрей  
Галкин

---

Эсмеральду Ледовская танцует двадцать пять лет — дольше, чем многие ее нынешние коллеги по сцене танцуют в принципе. Тем не менее, как показал праздничный спектакль, ее исполнение до сих пор заслуживает пристального внимания: работа артистки над ролью продолжается, в ней открываются новые краски и темы.

Но обо всем по порядку.

Первая половина балета (до сцены, где Флер де Лис видит Эсмеральду и Феба) поразила отсутствием не только «заигранности», но даже малейшего оттенка автоматизма, инертности,

которые, казалось бы, неизбежно должны были появиться за годы исполнения партии. Танцы и пантомимные сцены у Ледовской сохранили ту же свежесть, какая отличала их годы назад. Все такой же легкой весенней бабочкой выпархивает она в виртуозном антре, так же непосредственно переживает испуг при виде Клода Фролло и проклинающей ее Гудулы, страх в сцене похищения и, наконец, пробуждение первой любви. Точно так же условно-цыганский колорит роли отступает у балерины перед человеческим ее планом: не цыганку и не средневековую бродяжку играет она, а прежде всего девушку-ребенка, с первого взгляда полюбившую и сразу доверившуюся любимому. И точно так же среди всех движений танца героини особенно выделяется па-де-бурре сюиви: то застенчиво скользящее по сцене (при первой встрече с Фебом), то трепещущее (во втором дуэте). Самые движения стоп — мягкие, плавные — становятся выразительным штрихом пластической характеристики героини.

Все это (равно как и прекрасная профессиональная форма балерины, с годами лишь приумножающей свое мастерство) заслуживало восхищения само по себе. И вместе с тем то была лишь подготовка к главным вершинам спектакля.

В середине балета Ледовская переводила свою роль в план высокой трагедии. Когда после дуэта Эсмеральды и Феба появляется Флер де Лис и начинается бурный финал первой картины второго действия — героиня довольно долго и практически неподвижно стоит в глубине сцены в окружении других цыганок. Именно здесь маленькая фигурка балерины словно выростала; ее поза выражала не страх, а решимость — готовность бороться за свое счастье до конца.

В третьем акте трагическая тема разворачивалась в полном масштабе. Дуэт с Клодом Фролло в темнице (по хореографии, прямо скажем, не относящийся к лучшим эпизодам спектакля — сочетание подъемов и переносов балерины танцовщиком с «неистовыми» жестами и позами отдает мелодраматизмом не самого высокого разбора) неожиданно перерос рамки сюжета. Героиня Ледовской не защищалась, не отказывала. Она протестовала против угнетения. Она боролась за право человека быть собой. Ее жесты — укрупненные, веские — поднимались до подлинного пафоса. Материал романа Гюго как бы возвращался породившему его времени: Эсмеральда становилась в один ряд с бунтарями и бунтарками, населявшими театральную сцену эпохи романтизма. И когда голоса закулисного хора возвещали о том, что ей пора покинуть камеру для последней исповеди, становилось ясно — она вышла из этой борьбы победительницей, идущей на смерть, но не сдавшейся.

Во второй картине третьего действия образ цыганки претерпевал новую метаморфозу. Занавес открывал героиню на том же месте сцены, на котором скрыл ее в конце предыдущей картины — но уже на площади перед Собором, где все подготовлено к казни. Одинаковость расположения подчеркивала разность внутреннего состояния. Уже ничто не напоминало о разворачивавшейся в темнице страстной борьбе — Эсмеральда предстала сломленной, угасшей от сознания неминуемости смерти. Такой она оставалась всю картину. Даже в обращении к Фебу не теплилась надежда; героиня лишь пыталась проверить — помнит ли он ее. Совершенно естественным, лишенным малейшей аффектации выглядел обморок на эшафоте с «театральным» падением на руки палача — сил в этой Эсмеральде оставалось настолько мало, что она лишалась чувств раньше физической смерти.

Статика психологического плана центральной роли, как ни странно, динамизировала саму картину, у Бурмейстера достаточно растянутую и загроможденную событиями (здесь и спасение Эсмеральды в Соборе, и ее выдворение оттуда, и появление Гудулы, узнающей дочь). Долгая и упорная борьба за героиню, когда она сама уже внутренне простилась с жизнью и смирилась с близостью конца, рождала образ тщетной суеты, отчаянных и бесплодных попыток предотвратить неизбежное.

Бенефис Ледовской совсем не походил на подведение итогов. Он показал, что балерина находится в прекрасной профессиональной форме, что она полна творческих сил. Наконец, что ее работа не застыла, а продолжает совершенствоваться и развиваться. Меньше всего ее выступление заслуживало обычных «праздничных» комплиментарных похвал, и больше всего — высочайшей оценки без скидок на «особость» вечера.

Фото Олега Черноуса

Эсмеральда — Наталья Ледовская



Эсмеральда — Наталья Ледовская,  
Квазимодо — Роман Маленко



## ЭГОПОЙНТ




---

Ирина Сироткина

---

19 сентября Балет Москва открыл новый сезон премьерой 2013 года — балетом «Эгопойнт» в исполнении классической труппы. В анонсе «Эгопойнт» назван «современным балетом под техно-музыку», и я опасалась, что увижу хип-хоп на пуантах. Но, хотя и техно-музыка, и пуанты были, всё оказалось гораздо интереснее.

Музыка — английского электронщика и DJ Люка Слейтера — вовсе не столь «тяжелая и жесткая», которой, если верить анонсу, он прославился в 90-е годы. А главное, в «Эгопойнте» — хотя это балет бессюжетный — есть свой пойнт, то есть, смысл. В английском языке можно спросить: «What is your point? Ты уже полчаса говоришь, так скажи, наконец, в чем она, твоя мысль?»

И еще «пойнт» — это пуанты. А «Эгопойнт» — это фиксация на собственном Я, свойственная не только артисту балета, но и всякому из нас. Маленькое Эго для человека плохо, большое — опасно. Вот и борешься всю жизнь с самим собой — то поднимая самооценку, то делая ее адекватной, чтобы раздутое ЭГО тебя не съело.

И еще пойнт — это точка, вершина гигантского треугольника, возвышающегося посреди сцены. Собственно, это единственный элемент минималистской сценография Елены Лукьяновой. Он то стоит вертикально, то лежит, то висит; он может крутиться вокруг собственной оси; танцовщики взаимодействуют с ним то как с предметом, а то и как с живым существом. Мне это напомнило традиционный китайский театр, когда актер играет с воображаемым объектом, все время этот объект меняя: и мы видим, как чашка становится книгой, книга — кошкой, а кошка голубем, который улетает. Металлический треугольник — это и архитектурная конструкция, и элемент сценического дизайна, и инженерное сооружение. На сцене он превращается то в трапецию, то в дверной проём или оконную раму, то в лодку, или парус. Не зря Елена получила образование архитектора, дизайнера и инженера. И еще она пишет стихи, например, такие:

ЭГОПОЙНТ  
все знакомо,  
узнаваемо.  
Было.  
Однажды.  
ОДИН  
раз.  
Решающий?  
Поворотный?  
МИГ!

Одно мгновение.  
Или  
Точка отсчета?  
или  
точка?

ПОЙНТ

...исходная точка?  
или выход...  
без того, чтобы уйти...?  
Заостренная

Вместе с Леной Лукьяновой, «Эгопойнт» поставила ведущая танцовщица Staatsballett Berlin Надежда Сайдакова. «В теле танцовщика заложено столь много идей, — считает Надежда, — что не каждый хореограф может их извлечь и использовать». Видимо, говорит она, прежде всего, о себе самой: идеи для хореографии она извлекает, в том числе, из своего искусного тела. В ее хореографии чувствуется опыт артистки мировой сцены. Вот и «Эгопойнт»

стрелка компаса?  
Взлет?  
ПИК!  
Вершина,  
...где возможно  
удержаться  
лишь  
ОДНОМУ?  
...и  
чем дальше от нее,  
тем больше,  
шире, свободнее  
ограниченность  
собственного  
ЭГО

поставлен по заказу берлинского фестиваля Spielzeit-еигора в 2009 году. Балет «Москва» заботливо перенес его на свою сцену — без всяких поправок и провинциализма.

Треугольник становится местом, где встречаются пары и тройки танцовщиков, и центром притяжения, вокруг которого они движутся. Очень хороша пара: Алия Хасенова и Константин Матулевский. Алия — с переливчатыми линиями тела, во флюоресцирующем костюме, длинные рукава которого могут вытягиваться, становиться еще длиннее и привязывать ее к металлической раме треугольника. Константин, танцовщик с яркой индивидуальностью и шармом, в абстрактном балете не может раскрыть эти свои сильные стороны, но становится прекрасным партнером. Две другие солистки — Людмила Докмосова, отточенная, как танцовщица китайской оперы и юная Александра Киршина — по-своему хороши. И мужские партии все виртуозные. Но даже больше виртуозности мне лично больше всего по вкусу свободный и красивый бег танцовщиков — вокруг всё того же треугольника, Точки Я — Эгопойнта.

В самом финале артисты, как бы осознав ограниченность и собственной виртуозности, и собственного эго, собираются вместе в лодке-треугольнике и несколько мгновений сидят, тесно прижавшись друг к другу. А потом лодка становится парусом, парус медленно поднимается к небу, и собравшиеся вокруг люди провожают глазами точку, вокруг которой пятьдесят минут вращалась их жизнь. А с ними — и наша, зрителей.

Фото предоставлены театром «Балет Москва»



# «Мне тяжело изобразить, мне нужно почувствовать...»

ИНТЕРВЬЮ С НАТАЛЬЕЙ ОСИПОВОЙ

Беседовал  
Сергей  
Фишер

*Наталья Осипова — одна из самых талантливых и востребованных балерин современности. За несколько лет своим талантом она покорила основные балетные сцены мира. В 2007-м, будучи солисткой Большого на гастролях театра в Лондоне на сцене Ковент Гардена, балерина была восторженно встречена публикой и впервые получила Британскую Национальную премию в области танца, присуждаемую Сообществом критиков.*

*В 2009 году стала приглашённой балериной Американского балетного театра, в 2010-м в качестве солистки этого театра станцевала Китри в «Дон Кихоте», Джульетту в «Ромео и Джульетте» Прокофьева (хореография К. МакМиллана), Аврору в «Спящей красавице» (постановка К. Маккензи).*

*В 2010-м же дебютировала в Гранд Опера, Ла Скала, Лондонской королевской опере. В следующем году выступила в партии Катарины в «Укрощении строптивой» на музыку Д. Скарлатти (хореография Дж. Крэнко) с балетом Баварской государственной оперы, вновь получила премию Британского круга критиков, стала прима-балериной Михайловского театра.*

*С 2012 года — приглашённая солистка, а с 2013-го прима-балерина Лондонского Королевского балета, прима-балерина American ballet theatre.*

*В 2014 году Осипова вновь получила премию британской критики.*

*В начале этого года вы в третий раз получили премию Британского круга критиков. Это стало для вас сюрпризом или было ожидаемым событием?*

Я делаю свою работу на сто процентов или насколько могу это сделать. Конечно, приятно получить признание, и сейчас мне было радостно, любому артисту это всегда приятно. Но это не было тем, к чему я стремилась и чего ждала. Я никогда не ставила в жизни цели получать призы, никогда не думала о важности наград, которые, конечно, важны, но это не должно быть целью, значение имеют само творчество и работа. В этот раз известие о награде застало меня в Лондоне, где я сейчас живу и работаю. Мы танцевали «Жизель», после спектакля меня поздравила вся труппа и художественный руководитель, кажется, они были рады даже больше чем я.

*А насколько для вас авторитетно мнение британских критиков и критиков вообще?*

Несомненно авторитетно, но самое главное, это любовь зрителя, для меня, во всяком случае. Все мои



*В партии Жизели*



*В партии Жизели*

спектакли публика прекрасно принимала, это, наверное, приятнее всего.

*Одержав столько творческих побед, имея большой репертуар, поклонников, даже фанатов, можете, оглянувшись назад, вспомнив маленькую Наташу Осипову, сказать, что и кто особенно повлияли на вас?*

Конечно, прежде всего родители, которые меня всегда поддерживали, во всех ситуациях, помогали, сопереживали. Естественно, это мои педагоги: любимая и прекрасная Марина Константиновна Леонова, у которой я выпускалась в училище, которая закалила мой характер и дала мне путёвку в жизнь. Моя самая любимая, практически вторая мама Марина Викторовна Кондратьева — педагог Большого театра, которая меня вырастила, научила профессии, научила быть балериной, отдала часть себя, часть своей души. Была потрясающая встреча в американском балетном театре с Ириной Александровной Колпаковой, которая вообще не нуждается в представлении, она дала мне невероятно много. В Большом театре был Алексей Ратманский, который увидел меня, заметил, дал мне шанс, на который я в общем-то не рассчитывала. И потом были люди, которые со мной работали, поддерживали, которым я благодарна. И я знаю, что они меня очень любят, гордятся мной, а мне приятно, что я их не подвела. Я помню много репетиций до ночи — теперь приятно осознавать, что всё было не зря. Я считаю, что человек всего добивается сам, но важно, кто вокруг, кто помогает, кто учит. Сейчас меня окружает много замечательных людей.

*У вас есть спектакли, партнёры, которые вам особенно запомнились и дороги?*

Есть незабываемые спектакли, которые останутся в памяти, наверное, на всю жизнь — «Ромео и Джульетта» МакМиллана, балет который я танцевала в Метрополитен с Дэвидом Холбергом, одним из моих любимых партнёров. Знаете, бывает такое волшебство, когда общаются души... я смотрю ему в глаза — вижу его насквозь. Когда мы танцевали в первый раз — я не знала английского, он не понимал русского, но то, что происходило, вызывало потрясающие эмоции, такого никогда не было, я стояла на сцене, у меня сердце дёргалось, дыхание перехватывало, будто всё, что происходит в спектакле — происходит на самом деле. Непередаваемое ощущение.

*Для вас важно быть на одном чувственном уровне с партнёром?*

Да, без контакта, без «химии» между людьми



*В партии Жизели*



*В партии Жизели*

нельзя добиться того, чтобы зал пробрало, прошибло, чтобы зрители поверили. Можно сделать просто профессионально, но не идеально. Для меня счастье, что я встретила такого партнёра, как Дэвид, надеюсь, мы сделаем ещё не один спектакль.

*Создавая партию, например ту же Джульетту, вы Джульетта или Осипова, которая Джульетта?*

Сложно сказать. Наверное, я плохая актриса, мне тяжело изображать, мне нужно почувствовать по-настоящему



*Наталья Осипова – Джульетта, Леонид Сарафанов – Ромео*

и реально, как будто это со мной происходит по-настоящему здесь и сейчас. В меня должна вселиться героиня. Когда это происходит, я сама до конца не понимаю, почему начинаю двигаться по-другому, откуда появляются какие-то необычные черты, которых до того не было. Я жду этого состояния, нервничаю, боюсь, что не случится.

*Это же сложно, вот так, каждый раз переживать от первого лица, умирать на сцене, почти взаправду умирать...*

Нужно правильно настроиться, нужно быть готовой принять эту судьбу персонажа. Для этого есть репетиции, на каждой из которых я погружаюсь в образ. Я не хожу и не накручиваю себя перед спектаклем — постепенно должно всё происходить. Музыка мне помогает безусловно, особенно хорошо слушать её накануне спектакля.

*Джульетта у Дуато и Джульетта у МакМиллана — это разные Джульетты?*

Несомненно разные. Было бы тяжело перестраиваться, если бы приходилось. Это совершенно разные образы, кардинальные. В спектакле Дуато я чувствую себя абсолютно органично, Джульетта — это я, я не могу здесь ошибиться, потому что не играю, а живу. Моя история, мой танец, я растворяюсь в музыке.

*Для вас важнее донести образ или воплотить на сцене техническую составляющую?*

Техника должна быть на уровне рефлекса, когда разучиваешь, то обращаешь внимание на любую мелочь, технику надо довести до совершенства. Если этого нет, то не будет никакого образа. Владение техникой помогает выразить эмоцию. Даже в чистой классике важно не просто сделать идеально с технической стороны, но и наполнить героя светом, теплотой, эмоцией.

*Есть у вас любимые партии?*

Есть. Жизель и Джульетта, эти две партии. Я их



Китри в балете «Дон Кихот»



Китри в балете «Дон Кихот»

много танцую, много о них думаю, они меня забирают. Любимые партии — те, что я танцую в данный момент. По-другому у меня не бывает.

*Критичны ли вы к себе, к своему творчеству? Станцевав партию в спектакле, анализируете ли её или сразу стараетесь забыть?*

Всегда бывает по-разному. Вообще забывать тяжело, партия бродит с тобой, за тобой ещё дня четыре, отходить очень тяжело. Я никогда не знаю, как это было на сцене, иногда всё выглядит не так, как ты чувствуешь. Кажется, что здорово всё сделала, а на самом деле — ужасно; ощущение, будто не сложилось, не получилось, а из зала смотрелось великолепно. Мне всегда хочется услышать мнение людей, которым я доверяю, в данном случае со стороны виднее.

*Вы работали с разными хореографами, взгляды которых на искусство вообще и искусство танца различались. Легко ли вам принимать чужую точку зрения?*

Не нужно спорить, хореограф знает, что делает, но если уж случилось, что в чём-то не согласна, то лучше показать и доказать это непосредственно на репетиции и не словом, а делом. Бывает, что в рамках режиссёрской идеи добавляешь что-то своё, у меня так было в «Жизели». Я всегда слушаю, что говорит хореограф, стараюсь довериться, теперь это у меня гораздо лучше получается, но есть частичка души, которая непременно сомневается. В этом сомнении есть плюс, оно берегает от слепого подчинения, которое губит всё. Когда сомнения перевешивают, я доверяю себе, хотя, наверное, это не всегда правильно. Одно знаю точно: когда нет ничего общего во взглядах, не может получиться удачной работы.

*Вы танцуете в разных театрах, разных странах. Принцип работы, обстановка, атмосфера — где вам лучше?*

Я не могу сказать, что где-то плохо, а где-то хорошо. Везде есть свои плюсы и минусы. Сейчас мой дом Лондон — это меня устраивает, мне хорошо.



# МОЙ ДОМ ТАМ, ГДЕ МЕНЯ ЛЮБЯТ И ЖДУТ

ИНТЕРВЬЮ С ОКСАНОЙ БОНДАРЕВОЙ

*Жизнь ежедневно предлагает человеку сделать свой выбор и не дает никаких гарантий. Главное, не ошибиться и не сойти со своего пути. Слушать свое сердце. Наша героиня Оксана Бондарева так и живет, и танцует. Следуя своей природе, отдается чувствам полета и внутренней свободы. Это привлекает к ней хореографов, фотографов, для многих из которых она — Муза, и простых зрителей, ценящих искренность и виртуозность её танца.*

---

Беседовала  
Светлана Аввакум

---

Легко ли далось тебе решение перейти из Михайловского театра, где ты была очень востребована, в труппу Мариинского театра?

Мой переход в Мариинский театр был спонтанным и неожиданным. Потому что я даже мечтать не смела об этом великом театре и полностью была погружена в жизнь Михайловского. Я очень благодарна этому театру. Профессионально я выросла именно там. Мне помогла и работа с Начо Дуато, я смогла по-новому раскрыться в его балетах. И работа с Михаилом Григорьевичем Мессерером главным образом решила все в моей балетной жизни. У меня было много новых партий, много гастролей, выступлений. А Мариинский театр всегда был для меня чем-то недостижимым...

Тебе вообще часто приходится делать выбор в жизни? Например, когда-то ты должна была сделать его между Москвой и Петербургом. Тоже не простое решение?

Раньше я, действительно, была привязана к Москве. Потому что проработала и прожила там три года. Но теперь, когда я уже пять лет в Петербурге, с каждым годом я все больше и больше влюбляюсь в этот чарующий город. Поэтому, наверное, он для меня сейчас стал уже совсем родным.

Артистам свойственен кочевой образ жизни. И твой дом там, где сцена, на которую ты выходишь... Для тебя это так?

Нет. Раньше я чувствовала именно так. Теперь я думаю, что мой дом там, где меня любят и ждут.

Сейчас ты балерина Мариинского театра. Появилась ли дополнительная ответственность от ощущения, что эти стены видели и Анну Павлову, и Вацлава Нижинского, что здесь рождались шедевры классического наследия?

Знаете, когда я первый раз вышла на сцену Мариинского театра, это был такой восторг и в то же время безудержный страх. Но это было счастье. Мне кажется Мариинскому театру нужно отдаваться целиком и полностью. Еще больше работать, жить от спектакля к спектаклю... Еще полнее жить своей профессией, чтобы проникнуться и пропитаться той величественной аурой, которая царит за этими стенами. Конечно же — это большая честь выходить на эту сцену. И я поразила артистам, которых вдруг открыла для себя. Много талантливых и абсолютно разных ребят, у которых горят глаза и которыми я все больше восхищаюсь. Я думаю, в дальнейшем открою для себя еще больше захватывающего. Я только начала здесь работать.

Расскажи о роли педагога в твоей сценической жизни...

Педагог чрезвычайно важен. Он как твой близкий родственник. Как кто-то родной в твоей жизни. Я работала с Жанной Аюповой пять лет. И так получилось, что теперь, в Мариинском театре, я смотрю ее записи и учу по ним свои партии. И еще больше ею восхищаюсь. Теперь моим педагогом стала Габриэла Трофимовна Комлева. Она меня поразила своими неисчерпаемыми знаниями и строгими требованиями академизма, которые она мне прививает в работе. Легендарная личность. Безумно интересный человек.

Меня удивило то, что после каждой репетиции она непременно рассказывает интересную и поучительную историю из жизни великих исполнителей. Узнаешь все больше интересных фактов, о которых в книгах не прочтешь. Это дорогого стоит.

Она непрерываемо строго ставит тебя в академические рамки или бережет и развивает твою индивидуальность?

Габриэла Трофимовна еще на первой репетиции сказала мне: «Я не буду тебя кардинально ломать. Ты уже сформировавшаяся личность, и я буду только поправлять тебя, стараясь не сломать твое нутро». И конечно, где-то что-то добавлять, это естественно с ее огромной базой знаний и опыта. Мне это только на пользу. Я рада работать с таким выдающимся педагогом.

А что значит для тебя партнер на сцене? С каждым новым — может меняться настрой всего спектакля... Есть ли среди коллег любимые?

С каждым новым партнером даже свои партии чувствуешь чуть-чуть по-другому... И эмоции другие, и даже движения наполнены иным состоянием. Но на каком-то одном партнере я еще не остановилась! Мне интересно танцевать со всеми.

В Михайловском ты много работала с бессюжетной хореографией. А что тебе ближе: драматургия или чистый танец?

Мне ближе сюжетная хореография. И я гораздо больше открываю для себя, когда есть какая-то история и хочется рассказать ее. Как бы прожить балет. Для меня это важно. Например, «Ромео и Джульетта» Начо Дуато — это один

из моих любимых балетов. Или «Тщетная предосторожность» Аштона — прекрасная история. И это как настоящая жизнь. За два часа ты открываешь столько новых чувств и эмоций в себе и в партнере! Сама удивляешься, каждый раз заново проживая все.

Что все же тебе труднее дается — создание образа или технические сложности воплощения?

Важнее, конечно же, образ. Но передо мной стоит цель довести возможности своего тела до такого высокого уровня, чтобы ничего не отвлекло от его создания. Хотя это не всегда получается. И тогда, к сожалению, на первый план выходят технические задачи, над которыми нужно непрерывно, изо дня в день работать.

Что тебе помогает в жизни и в подготовке к роли: книги, музыка или, может быть, просмотр кинофильмов?

И книги, и кино, и музыка... А еще интересные люди! Они, вызывая восхищение, подталкивают меня к новым свершениям. Но чтение, наверное, в этом ряду на первом месте! Бывает, что совсем нет никаких сил, но все же обязательно что-то стараюсь прочесть, узнать что-то новое для себя. С познанием приходит вдохновение, и ты по-новому раскрываешься... Открываешь в себе какие-то новые нюансы. Очень люблю Достоевского. Могу бесконечно перечитывать все его книги. Сейчас открыла для себя «Бесов», и в таком восторге!

Скажи, а тебе важно мнение коллег о твоей работе?

Я на этом не концентрируюсь. Потому что у меня в жизни было столько всего негативного... Как у Ахматовой в стихотворении: «Так много





на репетиции с Г.Т. Комлевой

брошено в меня камней, что ни один из них уже не страшен». Вот отчасти и поэтому мне было страшно прийти в Мариинский театр. Думала, как примет меня коллектив? И пока что, к счастью, ничего печального не происходит! Это было очень важно. Все-таки этот театр придерживается своего уникального академического стиля, а я немножечко другая. Не такая, как все.

**Но ты же готова меняться?**

Да! Я готова себя ломать. Хотя это не так просто, как мне казалось. Но я буду стараться.

**Из чего, как тебе кажется, состоит признание? Из одобрения профессионалов или из любви простых, неискушенных зрителей. Что такое успех для тебя?**

Мне кажется, из мнения профессионалов. Потому что, как оказалось, любовь зрителей не так сложно получить. Хотя я не могу нравиться абсолютно всем. Кто-то восторгается моим исполнением, а кто-то категорически не приемлет. Моей фактуры, например, или моего видения образа. Люди разные. У меня были порой очень жестокие моменты. От этого становишься сильнее.

**А не прошла ли твоя зависимость от сцены, которую ты почувствовала в детстве и которая привела тебя в балет в результате?**

Мне кажется, уже немного утихает. Я жалею об этом. Раньше я могла просто жить на сцене. Целый день ходить по ней, что-то пробовать... Только

чтобы сцена, сцена, сцена! А сейчас мне уже чаще хочется больше поработать в репетиционном зале. И видимо, я еще не до конца почувствовала вкус именно Мариинской сцены. Например, в моем первом спектакле на ней, в «Дон Кихоте», я только к третьему акту раскрепостилась и стала получать удовольствие. А два акта прошли как во сне. Я просто не могла поверить, что нахожусь здесь и сейчас. Что это действительно происходит со мной.

**В жизни нет ничего случайного. В одном из интервью ты об этом говорила. Все подтверждается?**

Вот вы спрашивали, долго ли я думала о переходе... Нет, я решила для себя сразу, что пойду. Потому что такой возможности попробовать себя на Мариинской сцене у меня больше и не появилось бы! Другое дело, как я попрощалась с Михайловским театром. Как мне было тяжело оттуда уйти. Особенно волнительно было объясняться с директором театра (Владимир Кехман — С.А.), который вкладывает в театр всю душу, время и средства. Проявляет столько заботы о своих артистах. Я и сейчас очень благодарна ему за то, что могу оставаться на этой сцене в качестве приглашенной солистки. Я настолько уже привыкла, почти приросла что ли, к залам, к сцене, к людям, которые меня окружали в Михайловском. Но я сделала свой выбор и не жалею.

# «Петербургский сезон» казахского балета (Астана)

Ольга  
Розанова

Весна и лето «Года культуры» стали в Петербурге сезоном балетной Астаны. Сначала в рамках фестиваля «Белые ночи» на сцене Мариинского театра балетная труппа Астана-оперы показала большую концертную программу. Затем, открывая Дни культуры Казахстана в Санкт-Петербурге, в Михайловском театре дебютировал Astana-ballet с «Восточной рапсодией», а вскоре в Мариинском представил премьеру одноактного балета «Алем». Для обеих трупп гастроль в Петербурге имели исключительное значение: хотелось проверить сделанное на искушенной публике, получить оценку квалифицированных специалистов.

Оба коллектива возникли совсем недавно. Astana-ballet существует два года, балетная труппа Астана-опера — меньше года. Правда, у нее позади тринадцать лет истории, но в новом великолепном театре, построенном по последнему слову сценической техники, творческая работа началась практически с нуля: новый репертуар, новое по масштабу и художественным принципам оформление, новые задачи у исполнителей.

На гастроль в Северную столицу молодой коллектив Астана-оперы привез большую концертную программу: классические па-де-де (из «Жизели», «Корсара», «Сильфиды», «Тщетной предосторожности», «Дон Кихота» и других), дуэты современного стиля, массовые композиции. Открывшая гала-концерт сцена с nereидами из «Спящей красавицы» приятно удивила стройностью вышколенного женского кордебалета. Юная Айгерим Бекетаева — Аврора заметно волновалась и к тому же подвернула ногу, но мужественно довела партию до конца. Несмотря на травму, мужественная балерина исполнила еще несколько номеров, в том числе «Умиряющего лебедя», явив несомненный лирический дар.

Сфера лирики близка и Гаухар Усиной, передавшей поэтический строй дуэтов из «Жизели» и «Корсара». Легко, раскованно, игриво танцевала обаятельная Мадина Басбаева — Сильфида и Лиза. В номере современной стилистики была убедительна Анель Рустемова.

После сцены с nereидами и пяти дуэтов, следовавших друг за другом и несколько притупивших восприятие, в конце первого отделения концерта произошел настоящий взрыв. Неувядающий Гопак на музыку Соловьева-Седова лихо исполнили четверо виртуозов. Бахтияр Адамжан, Арман Уразов, Еркин Рахматуллаев и Серик Накыспеков, сменяя друг друга, обрушили на зрителей каскад сногшибательных трюков и буквально зажгли аудиторию пламенным темпераментом.

Очередной «взрыв» эмоций произошел во втором отделении: па-де-де из «Дон Кихота» — неременный атрибут любого концерта — танцевали четыре балерины и пять солистов. Постоянная смена исполнителей,

*Сцена из балета «Лебединое озеро»*



их азарт и блестящее мастерство придали изрядно затанцованному номеру увлекательную свежесть. Реакция зрителей была столь восторженной, что на этом можно было завершить концерт. Однако «Дон Кихот» оказался прелюдией к главному событию вечера — «Половецким пляскам» из оперы Бородина «Князь Игорь» в постановке Михаила Фокина. К артистам балета присоединились оркестр и хор Астана-оперы (хормейстер — Ержан Даутов, дирижер — Абзал Мухитдинов). Экзотический колорит «Плясок» идеально подошел казахским артистам. Смуглые, черноволосые, скуластые, с раскосыми глазами, они не нуждались в гриме и краске для тела. О достоинствах их мощного танца можно не говорить — потомкам джигитов генетически дарованы и ловкость наездников, и пьянящее чувство бескрайних степных просторов. Вместе с выразительным звучанием хора и оркестра «Половецкие пляски» произвели фурор.

Если здесь лидировали мужчины, то поэтический образ казахских женщин возник в массовом номере «Ата Толгау» с текучим рисунком танца, праздничными костюмами исполнительниц, нежным звоном музыкальных инструментов. Жанровый номер не только не потерялся на фоне классики, по контрасту с ней он приобрел дополнительный интерес.

Балетный вечер убедительно продемонстрировал богатый исполнительский ресурс молодой труппы — наличие множества талантливых солистов и превосходный мужской и женский кордебалет. Есть в Астана-опере и мудрый лидер балета Турсынбек Нуркалиев — балетмейстер, педагог, репетитор. На этом посту он оказался не случайно: шестнадцать лет назад оставил насиженное место в театре Алма-Аты и переселился на собственный страх и риск в строящуюся новую столицу Казахстана, где ему предложили создать балетную труппу.

Тогда Нуркалиев сумел привезти в Астану почти весь выпуск балетной школы и даже учеников предвыпускного класса. Вновь образованная труппа в составе 42-х человек трудилась не покладая рук, а сам руководитель, можно сказать, жил в театре — формировал репертуар, преподавал, репетировал. Работали в здании театра, переоборудованном из Дворца культуры. Первой постановкой стала «Вальпургиева ночь» из оперы Гуно «Фауст». Постепенно афишу пополнили шедевры классики — «Лебединое озеро», «Жизель», «Коппелия», «Эсмеральда», сочинения Фокина — «Шопениана», «Карнавал», «Жар-птица». Жители Астаны быстро привыкли к новому центру искусства. На балетных спектаклях зал был полон.

В новом театре меньше чем за год состоялись три крупномасштабных премьеры: «Спящая краса-

вица» Чайковского-Петипа в постановке Юрия Григоровича, «Ромео и Джульетта» Прокофьева в редакции французского хореографа Шарля Жюда и «Роден» Бориса Эйфмана. Всю эту гигантскую работу труппа осуществила под руководством Т.Нуркалиева. Им подготовлен и гала-концерт, показанный в Петербурге.

Работоспособности худрука балетной труппы можно только поражаться. Удивительна, неординарна и его судьба. Глядя на этого смуглолицего, стройного мужчину с манерами аристократа, трудно поверить, что он родился в юрте в горном ауле Тянь-Шаня и в детстве пас овец. Потом учился в школе, обнаруживал исключительные способности к математике, обладал спортивной жилкой — на турнике крутил по двадцать кругов. Мечтал стать летчиком, но по воле случая попал в балетную школу. Уже в юные годы проявил независимый нрав. Стал фанатом канадского хоккеиста Гарри Бека и, наперекор сверстникам, «болел» за него, идя против всех. Турсынбека даже звать стали «Гарри», да так привыкли, что когда к нему приехала мать, долго не могли найти ее сына, поскольку все знали только Гарри.

Закончив обучение в Алма-Ате, поехал совершенствоваться в Ленинград. В знаменитом хореографическом училище занимался в классе Юрия Ивановича Умрихина. В интернате места не нашлось. Приютила Анна Петровна Бажаева. Родственница композитора Цезаря Пуни — сотрудника Петипа и Александра Ширяева — создателя класса характерного танца, одного из авторов первого учебника по характерному танцу (1939), Бажаева много лет преподавала классический танец в младших классах мальчиков. Ее дом стал для Турсына чем-то вроде кафедры университета, столько интересного узнавал он, рассматривая альбомы с фотографиями, слушая рассказы о людях прошлого и настоящего. Вся история балета прошла перед глазами восхищенного слушателя.

Возвратившись на родину, Турсынбек был принят в театр Алма-Аты и остался там на тридцать лет, пройдя путь от кордебалета до солиста. Перетанцевал множество партий, но любимыми остались герои восточных кровей, страдающие от безответной любви — Гирей в «Бахчисарайском фонтане» и Абдерахман в «Раймонде». С успехом выступал во Дворце съездов на гастролях в Москве и даже имел приглашение в московский театр. Через три года по-лучил республиканскую премию за роли Спартака и Красса в «Спартаке». По словам Турсынбека, он знал все балеты от и до и на сцене чувствовал себя как рыба в воде. Но и этого ему было мало, параллельно со службой учился в Институте культуры в Москве и в Академии искусств имени Журбенова. Знания пригодились на новом посту — руководителя молодой балетной труппы. Судя по успешным выступлениям

Турсынбек Нуркалиев и артисты балета Астана-оперы



Сцена из балета «Ромео и Джульетта»



Сцена из балета «Ромео и Джульетта»



Балет «Алем» (Astana-ballet)



нынешней труппы Астана-оперы на исторической сцене Мариинского театра, Т.Нуркалиев вновь оказался в нужное время в нужном месте.

Редкий случай: по соседству с академической труппой Астана-оперы, в том же новом здании столичного театра, убранством напоминающем дворец, расположилась вторая труппа. Однако ни ревности, ни нездорового соперничества между ними нет и в принципе не может быть. У Astana-ballet другие задачи, другая художественная политика. Название труппы не случайно пишется на иностранный манер. Ее назначение — гастрольная деятельность, почетная обязанность — представлять искусство Казахстана за рубежом. Компактная труппа необычна по составу — только девушки, и по репертуару — только оригинальные произведения, созданные специально для Astana-ballet.

Показанные на гастролях в Санкт-Петербурге программы различны по жанрам и стилистике, но есть нечто общее — ставка на зрелищность. В первом спектакле доминируют изумительной красоты костюмы, а видеопроекции дополняют общее красочное впечатление. Во втором — наоборот: видеокартинки несут основную зрелищную нагрузку, а костюмы вторичны и часто теряются на мощном изобразительном фоне. В этом есть своя логика.

«Восточная рапсодия» — сюита танцевальных номеров, объединенных темой экзотической красоты женщин Востока (Казахстан, Китай, Вьетнам Япония, Индия, Египет и т.д.). Образы природы — лебеди, ласточки, цветы — чередуются с жанровыми зарисовками. Попутно прочитывается внутренний «сюжет»: смена пластических стилей демонстрирует профессиональные возможности танцовщиц, широкий диапазон их умений — от классики до контемпорари и, кроме того, обеспечивает пышному «букету» танцев восточного стиля необходимое разнообразие.

От хореографов требовалась недюжинная фантазия, чтобы в этнически близких танцах, построенных на пластичных движениях рук и корпуса, избежать повторений и, как следствие, монотонности. Авторы композиций также образовали нечто вроде изысканного букета. Среди них специалисты из разных концов света: народная артистка Казахстана Гульжан Туткибаева, ее соотечественницы Айгуль Тати, Анна Цой и Мукарам Авахри, уверенно делающая первые шаги в балетном сочинительстве, Надежда Калинина (Санкт-Петербург), знаток индийского танца Асанга Дамаск (США) и эксперт в области современной хореографии Пол Гордон Эмерсон (США). Каждый из них проявил максимум изобретательности, варьируя всевозможные рисунки, разнообразя лексику, оживляя танец игрой с аксессуарами, заставляя работать на образ даже детали костюмов. И конечно же, особый колорит каждому номеру придали бесконечно разнообразные по покрою и цвету костюмы. В сочетании с музыкой и хореографией они создают зрелище сказочной красоты.

Осталось заметить, что художественной законченностью эта сказка обязана искусству исполнительниц. Грациозные восточные красавицы оказались мастерицами сольного и ансамблевого танца. Безупречно правильный рисунок, плавность переходов, синхронность движений при особой пластичности рук и корпуса превратили каждый номер в новеллу о прелести женщин, а весь спектакль — в поэму о таинственном, пленительном Востоке.

Поэтический ракурс предполагался, судя по названию, и

в следующей работе коллектива: одноактном балете «Алем» — «Рождение красоты». Действительно, сама красота в образе прекрасной казахской женщины, представленной как центр столь же прекрасного мира, увенчивает балет. Эффектной зрелищностью впечатляет и весь спектакль, решенный как монтаж разнообразных картин, навеянных мифологией Казахстана. На сцене творят некое священнодействие Богиня прародительница Ак Ене, ее помощницы — «стражницы земных врат» и разнообразные души во главе с Душой — Красотой мира и ее двумя сторонами — светлой и темной. Рядом с главными героинями балета — еще целый сонм душ рангом ниже, выступающих в образе оберегов, коней и прочих существ, «населяющих древо мира». И это мистическое древо, и множество явлений природы — огонь, вода, снег и т.д. и даже грандиозные творения человеческих рук — нечто наподобие дольменов — сменяют друг друга на экране в глубине сцены (компьютерная графика Леонида Басина). Вкупе со световыми эффектами и выразительным музыкальным сопровождением получается завораживающее зрелище. Дополнительное измерение таинственному действу придает хореография.

Московский балетмейстер Никита Дмитриевский умело и находчиво смешивает движения классического танца со свободной пластикой и элементами современных танцевальных стилей, логично чередует различные ансамблевые и кордебалетные номера. Однако происходящее на сцене лишь по касательной соотносится с тем, что изложено в программке. Там «краткое содержание» выглядит подробным и притом довольно сумбурным описанием непростого сюжета со множеством перипетий. На сцене же действие сводится к тому, что некая мировая Душа вместе со своей темной и светлой ипостасями, прежде чем обрести земную оболочку, проходит через ряд испытаний.

Мытарства трех Душ, как и моменты успокоения, демонстрирует кордебалет, контролируемый Богиней-предводительницей Ак Ене (именуемой также Священной матерью) и ее четырьмя помощницами (жрицами — стражницами земных врат). Танцовщицы кордебалета, меняя костюмы, преобразуются в «светоносных пери», или с помощью

аксессуаров иллюстрируют некоторые моменты действия, однако понять происходящее без помощи словесных разъяснений невозможно. Но и программка не поможет обнаружить в кульминации балета «демонов зла» и «войско Хаоса», бьющихся с Ак Ене и жрицами не на жизнь, а на смерть. Перед нами все те же жрицы, только ненадолго набросившие поверх своих одеяний длинные черные покрывала, и все тот же кордебалет в тех же, что и прежде, костюмах — красный верх и короткая черная юбка. Все так же танцовщицы кордебалета и солисты, поочередно или вместе, выполняют ряд пластических комбинаций, на этот раз в быстром темпе, но никаких признаков боя нет и в помине.

Вывод очевиден: задумывался сюжетный балет с разветвленной драматургией (авторы либретто Бахыт Каирбеков и Никита Дмитриевский), а получилось танцевальное шоу — отнюдь не развлекательное, оригинальное и высококачественное во всех компонентах. Зрелищному жанру отвечает превосходное оформление (сценография и компьютерная графика Леонида Басина, художник по костюмам — Ася Соловьева, художник-орнаменталист — Светлана Иванова) и колоритное музыкальное сопровождение, составленное из номеров с национальным колоритом и с мелодикой европейского стиля (композиторы Арманд Амар и Булат Гафаров), и мастерство исполнительниц, успешно освоивших новую для них и достаточно сложную хореографию.

Оригинальный балет будет производить большее впечатление, если ужать несколько затянутые, без внутреннего развития номера и найти место хотя бы для одной ярко освещенной сцены. Постоянный полумрак способствует таинственности зрелища, но утомляет глаз однообразием, притупляя восприятие. Это пожелания на будущее, а сегодня можно поздравить юный коллектив (и по дате рождения и по возрасту артисток балета) и его художественного руководителя Алилу Алишеву с интересной, многообещающей премьерой. Представленные в один вечер «Восточная рапсодия» и балет «Алем» демонстрируют самобытность талантливой труппы и станут визитной карточкой «Astana Ballet».

Фото предоставлены театрами Астана-опера и Astana-ballet

Балет «Алем» (Astana-ballet)



Номер «Очарование алмаза» (Astana-ballet)



Марта  
Меле  
(Италия)

## РУССКОЕ ПРЕВОСХОДСТВО НАГРАЖДЕНО В ПОЗИТАНО

6 сентября 2014 года на юге Италии, в Позитано, состоялась церемония вручения 42-й танцевальной премии Леонида Мясина. Ее тесная связь с Россией подтвердилась и в этом году. В городок, находящийся напротив островов Ли Галли, принадлежавших в XX веке Леониду Мясину и Рудольфу Нурееву, прилетела из Москвы ведущая солистка Большого театра Ольга Смирнова. Это первое появление в Италии воздушной изящной балерины. В Позитано, в присутствии знаменитой Карлы Фраччи, выступавшей, если можно так сказать, в роли крестной матери, Смирновой присудили приз «Танцовщица года на международной сцене». По оценке жюри премии Мясина, назначаемого художественным руководителем Даниеле Чиприани и возглавляемого уже второй год известным балетным критиком Роджером Саласом, русская танцовщица «олицетворяет для нового поколения ценности академической традиции; в то же время она убеждает, что ее многогранный талант способен реализоваться как в классическом репертуаре, так и в современных творениях».

В гала-концерте, увенчавшем церемонию награждения, Смирнова выступила в дуэте из «Бриллиантов» Баланчина с ее любимым партнером Семеном Чудиным. Танец Смирновой превращает ее в абсолютную царицу сцены. Величественная осанка, чувство линии, свойственное выходцам Вагановской академии, безупречность движений и поз великолепно слились с баланчинской балетной концепцией. Душевная строгость, которой известна Смирнова, позволила ей внушить публике благоговение к кристаллизующимся в ее танце формам чистой красоты. С другой стороны, выше всякой критики было и ее исполнение под конец концерта «Умиряющего лебедя». Трудно не отметить продуманную, тщательную работу балерины над движениями рук-крыльев для передачи чувства безысходности и предстоящей трагедии прекрасной птицы.

Приз, отмечающий международные успехи восходящих звезд, получили молодые солисты Мариинского театра Оксана Скорик, выпускница Пермской школы, и Ксандер Париш — первый английский танцовщик, принятый в легендарную петербургскую труппу. Оба подтверждают, как много значат для балетной карьеры талант, характер и труд. Но их случай также говорит о том, что руководство Мариинского балета перестало бояться пополнять труппу танцовщиками разных школ. Между тем, как показало исполнение Белого адажио на гала-концерте в Позитано, лауреаты премии Скорик и Париш сегодня могут восприниматься как носители петербургского стиля, который они успешно впитали в театре.

Другие призы оказали предпочтение представителям западного балета. Приз «Танцовщик года на международной сцене» достался поразительному Стивену Макрею. Лауреат покорила зрителей в «Les Lutins» (хореография Йохана Кобборга) и вызвал восторг исполнением собственного номера «Czardas», где

Ольга Смирнова и Семен Чудин («Бриллианты»)



венгерский танец обернулся потрясающей чечеткой. Приз «Танцовщица года на современной сцене» получила юная Пейжу Чиен Пот из балетной труппы Марты Грэм. С большой сценической силой она станцевала «Пещеру сердца» Марты Грэм. Албанец Альваро Дуле, танцовщик труппы «Рендом Данс», был удостоен приза «Танцовщик года на современной сцене». Призы, предназначенные для итальянских артистов, получили Карло Ди Ланно, классический танцовщик из Ла Скала, с августа выступающий в Балете Сан-Франциско, и Джузеппе Комуниелло, современный танцовщик из труппы Дамаско Корнер/Вирджилио Сиени.

Приз Леонида Мясина в номинации «Хореограф года» получил англичанин Кристофер Уилдон, выросший из академических традиций. С историей русского балета его связала постановка собственного «Лебединого озера» в 2004 году (на что его вдохновила выставка картин Дега в Филадельфии). В конференции, посвященной Петипа («Roll over Petipa»), Уилдон утверждал, что он не ставил своей целью пересоздавать Петипа, а только хотел учиться у него. По его словам, вызов для сегодняшнего хореографа состоит в том, чтобы найти способы создания сюжетных балетов, не прибегая ни к пантомиме, ни к дивертисментам. В гала-концерте был показан его «Дуэт» на музыку Равеля в исполнении Анны Цыганковой и Йозефа Варга, который произвел большое впечатление на зрителей волшебной согласованностью танцовщиков и кантиленностью хореографии.

Призы за служение искусству в этом году получили хореограф Матс Эк — по словам почетного председателя и основателя Премии Мясина Альберто Теста, «поэт, прежде чем хореограф» — и его муза Ана Лагуна, легендарная современная Жизель XX века. Лагуна преподнесла публике сюрприз, выступив в роли кормилицы в танцевальной сцене из первого акта «Ромео и Джульетты» Матса Эка. Джульеттой была первая солистка Шведского Королевского балета Марико Кида. Эта японская танцовщица, отличившаяся в гала-концерте блеском и динамизмом, в мае 2014 года в Москве была награждена призом «Бенуа де ла Данс». Ей достался и вновь учрежденный совместный приз «Бенуа — Мясин — Москва — Позитано», задуманный как символ родства двух представительных международных балетных премий. Идея объединенной премии возникла у Даниеле Чиприани и артистического директора «Бенуа де ла Данс» Нины Кудрявцевой-Лури после вручения в прошлом году приза Леонида Мясина Ю.Н. Григоровичу.

Приз Позитано, называющийся «Высшему Образованию Лука Веспози», получила русская Лариса Анисимова, президент Фонда Национальной Академии Танца в Риме, автор программ обмена с важнейшими балетными школами мира.

Наконец, самый почетный приз — «Marsine Legacy» — был присужден русскому историку балета Елизавете Суриц, оцененной как автор «основополагающей книги для исследователей и страстных поклонников легендарной фигуры Леонида Мясина» «Артист и балетмейстер Леонид Мясин» (2012). Кроме того, для издания в собрании «Мнемозина» Е. Я. Суриц переписала 22 письма, хранящиеся в РГАЛИ, написанные Мясиным в 1925-1937 гг. своему брату Михаилу Федоровичу Мясину из разных мест, но в большинстве своем — именно с острова Ли Галли. Так в идеальном обрамлении Позитано очертилось превосходство русского балетного мира вчерашнего, сегодняшнего и завтрашнего дня.



Ана Лагуна и Марико Кида («Ромео и Джульетта»)



Оксана Скорик и Ксандер Париш («Лебединое озеро»)



Анна Цыганкова и Йозеф Варга («Дуэт»)




---

Янадарь Сысоева

---

## СТУДИЯ ТАНЦА

Петроградская сторона. Большая Пушкарская, 10. Кирпичное здание с часами и длинными арочными окнами. От полиграфической фабрики «Светоч» — осталась только проходная с консьержами, строго следящими за тем, кто входит на территорию.

Преодолев барьер из стражей и лестниц, мы попадаем в мир совершенствования души и тела — студию танца «Massimo».

«Massimo» — это школа-студия для тех, кто влюблен в балет и танец. Здесь можно осуществить свои детские мечты: заняться классическим танцем, встать на пуанты, улучшить технику исполнения. Кого не привлекает классика, выбирают «Modern» или «Contemporary». Те, кто просто хочет быть в тонусе или скорректировать фигуру приходят сюда на занятия «body work» и «stretching». Все преподаватели «Massimo» действующие артисты балета театров города на Неве, хореографы-постановщики, профессиональные педагоги. Теплую и дружескую атмосферу в студии создают внимательные администраторы, которые тщательно следят за тем, чтобы каждому гостю и ученику школы было комфортно.

Студия «Massimo» — это место, куда хочется возвращаться снова и снова. Каждый, кто приходит сюда, имеет возможность развиваться и совершенствовать свои способности в благоприятных условиях. Команда «Massimo» всегда прислушивается к пожеланиям учеников и поддерживает их на пути к совершенству.

Большинство клиентов выбирает танец: классический или современный. Танец гармонично развивает не только тело, но и душу. Не случайно греки отводили важную роль танцевальному искусству. Движения танца развивают гибкость, ловкость, координацию движений, дыхательную систему, исправляют осанку, вырабатывают красивую походку. Преподаватели студии помогают ученикам воплотить в жизнь мечты о красоте, здоровье и грации. Периодически в студии

устраиваются мастер-классы с приглашенными педагогами, проводятся творческие вечера, где все желающие могут показать свои достижения друзьям и близким. «Massimo» не просто школа танца, это студия, где Вы найдете единомышленников, обсудите последние новости театрального мира, никуда не торопясь, выпьете чашечку чая после занятий, пообщаетесь с артистами балета, хореографами и постановщиками в неформальной обстановке.

Занимаясь личными проектами, преподаватели студии танца «Massimo» каждый день совершенствуются сами и вдохновляют на это своих учеников. Самое главное — не заставлять, а вдохновлять. Ведь вдохновение — это основа любого искусства. У каждого педагога «Massimo» своя методика, манера преподавания, свой характер, своя ментальность. А это значит, что вы можете выбрать педагога, который будет подходить именно вам. Кроме этого, вы можете выбрать удобное для себя время и позаниматься с педагогом индивидуально или в мини-группах. В студии «Massimo» нет ограничений по возрасту, полу и физической подготовке. Главное — это желание. Команда «Massimo» всегда будет рада видеть вас в стенах студии!

*На правах рекламы*

# Кузница хореографических талантов

Ольга  
Кирпиченкова



«Гептамерон»

В университете имени А. Герцена, где куются кадры российской педагогики, второй год существует кафедра хореографического искусства института танца, музыки и хореографии. Едва начался учебный год, студенты-хореографы первого и третьего курса (педагог по мастерству хореографа О.В. Алферова) подготовили программу, знаменующую открытие сезона и, ставшую, по сути, достойной презентацией молодой кафедры.

Два отделения разительно отличались друг от друга, но в обоих прослеживалась цельность концепции.

Вечер открылся одноактным спектаклем «Гептамерон» на музыку барочных композиторов Д.Фрескобальди, Д.Букстехуде, И.Пахельбея, И.-С. Баха, М.-Э.Босси, Б.Марчелло, Ж.-Ф. Рамо. Литературная основа балета — одноименное собрание новелл французской писательницы и королевы Наварры Маргариты Наваррской. В названии очевидна переключка с «Декамероном» Бокаччо. «Гептамерон» (в буквальном переводе — «Семи-дневник») повторяет и темы знаменитого памятника итальянской литературы: раскованно повествует о радостях и ловушках любви.

Приключения героев, о которых то возвышенно, то иронично рассказывают новеллы, и вдохновили студентов на создание серии хореографических миниатюр. Хотя у каждого номера был свой автор, дуэты, квартеты, ансамбли составили единую по стилю постановку. Тому способствовали музыка, решение экспозиции и финала, простые костюмы с отголосками барочной моды и, скажем прямо, некоторая унификация хореографии. Беззаботная прогулка пар задавала тон предстоящему действию. Исполнители появлялись из зрительного зала, кокетничая друг с другом и зрителями. Танцевально-пантомимная экспозиция намечала

характер персонажей и коллизии отношений, предварив череду номеров о жизни, полной удовольствий и потерь, о безудержности страсти, о человеческой преданности и легкомыслии. В финале зрелища пары вновь собирались вместе, поклонами благодарили за внимание и, непринужденные и жизнерадостные, исчезали за занавесом. Не во всех номерах этой хореографической сюиты пластическое повествование было развернутым, не везде внятно раскрывался замысел. И все же создалось впечатление, что большинство студентов добросовестны в освоении хореографического ремесла. Они успешно выстраивают композицию, учатся разрабатывать хореографическую логику

### «Знаки Зодиака»



### «Гептамерон»



### «Знаки Зодиака»



### участницы спектакля «Знаки Зодиака»



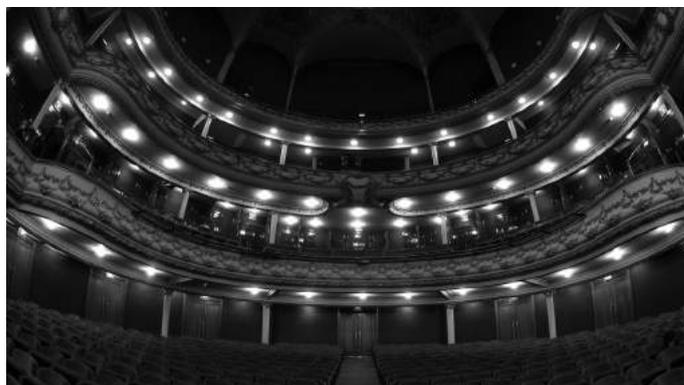
(выбирать нужное из обилия танцевальных средств, концентрировать движения и разряжать их, работать с паузами и с хореографическими темами, использовать контрасты и т.д.).

Во втором отделении раскованность и эмоциональность барочной эпохи уступили место зрелищу, похожему на колдовство. Содействовали этому свет, видеодизайн (работа Дениса Воликова) и, естественно, музыка. Признанные классикой авангарда «Знаки Зодиака» («Tierkreis») К. Штокхаузена оказались для многих гостей проверкой на прочность. «Отец» электронной музыки, Штокхаузен провозгласил принцип, согласно которому новая музыка должна существовать и развиваться по пути отличному от пути музыки оркестровой. Отсюда и непривычность двенадцати мелодий, датированных 1975 годом. Это музыка переменчивая, неуловимая, космическая. Причудливый музыкальный «пуантилизм», россыпь необычных, по-своему театральных звучаний. С ними-то и предстояло слиться пластике. Двенадцать сольных вариаций, по законам визуального восприятия, быстро бы утомили. Потому на этом пиршестве звуков возможности кордебалета сильно выручили. Он взял на себя роль мощной массы, которая то извергала, то поглощала знаки Зодиака, то превращалась в причудливый фон, аккомпанируя солистам, то исчезала со сцены.

Вся «изюминка» второго отделения состояла в попытке пластически воплотить сложнейшую для восприятия музыку. В нынешних условиях на путь слияния авангардной академической музыки и хореографии рискуют встать не многие. Это объяснимо: сложность музыкального материала может привести к конфликту с публикой. Потому последние несколько лет в среде хореографов большей популярностью пользуются минималисты-«шестидесятники», иногда — их более молодые последователи. Обращение хореографов к другим музыкальным направлениям — исключительное событие. Между тем трудно оспорить, что знакомство с ключевыми направлениями современной музыки и ее философией должно входить в багаж знаний балетмейстеров так же, как и искусство, признанное классическим.

Хореограф должен уметь все: и профессионально выполнить работу на заказ, и создавать искусство рафинированное, которое, не исключено, смогут оценить только в профессиональной среде. Минувший вечер продемонстрировал, что именно такое понимание профессии стараются привить студентам (по крайней мере, на двух курсах). Остается поздравить коллектив кафедры с достойным открытием сезона. Будем ждать от студентов и педагогов, вдохновленных общей радостью от успешно проделанной работы, новых творческих заявок.

# Балет в Бельгии



Наталья  
Плуталовская

Небольшая Бельгия, привычно воспринимаемая как в высшей степени благополучная страна, играет далеко не последнюю роль в политической и экономической жизни Европы. Это королевство славится толерантностью, чистотой брюссельских улиц, первостепенным местом в европейской политике, живописью и, конечно, превосходными кондитерскими лакомствами. Но в этот список национальных достижений вряд ли можно отнести классическую хореографию: Бельгия никогда не входила в число крупнейших балетных держав, питая большую страсть к радикальным опусам современного танца. Тем не менее классическое направление в стране существует и функционирует, но в спокойном темпе, не пытаясь пробраться к центру мировой хореографической арены. Интересно рассмотреть, как и чем живет бельгийская хореографическая общественность, соседствующая с такими крупными танцевальными центрами, как Франция и Нидерланды («Балетные путешествия» по Нидерландам и Франции см. в №6 и №7 журнала «PRO ТАНЕЦ» — прим. автора), но не слишком стремящаяся подражать своим успешным соседям.

Конечно, общечеловеческие тенденции Бельгии не чужды: у страны, как и полагается, есть Королевский балет. История труппы началась в 1969 году, когда уроженка Антверпена Жанна Брабантс добилаь от Министерства культуры решения о государственном финансировании будущей компании, которая без него просто не могла бы существовать. Так был основан Королевский балет Фландрии (Koninklijk Ballet Vlaanderen); первые пятнадцать лет его художественным руководителем была мюффрау Брабантс. Имя этой женщины для бельгийцев священно: упорству, с которым она боролась за профессионализацию и развитие хореографии у

себя на родине, можно позавидовать. В свое время она, дочь простого спортивного инструктора, с той же настойчивостью, жадно получала специальное образование в Лондоне, Париже, Копенгагене, Москве и Петербурге; в тайны балетной профессии ее посвящала великая Ольга Преображенская. Объездив множество стран и увидев там принципы работы хореографических школ и театральных компаний, Жанна Брабантс вернулась в Бельгию с намерением организовать школу для молодых танцовщиков и труппу, где они могли бы практиковаться. В работе последних отразился весь обильный и разносторонний творческий опыт их основательницы. Элемент русской школы, усвоенный Брабантс в юности, укоренился особенно прочно, когда на смену первому художественному директору пришел бывший солист Мариинского театра Валерий Панов.

Влияние ведущих хореографических школ требовало введения в репертуар классических спектаклей, которые в течение определенного времени шли на антверпенской сцене. Но нынешняя труппа к классике вроде «Дон Кихота» и «Лебединого озера» уже не обращается, зато Королевский балет активно показывает постановки Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса, Иржи Килиана, Уильяма Форсайта, Уэйна МакГрегора, Дэвида Доусона, Дагласа Ли. В сезоне 2013-2014 Королевский балет представляет публике «Ромео и Джулию» российского хореографа Вячеслава Самодурова, «Возвращение Улисса» Кристиана Шпука и отдает дань балетам дягилевской труппы.

Такой разносторонний репертуар требует соответствующе подготовленных танцовщиков. Королевская балетная школа, основательницей которой также стала Жанна Брабантс, в мировой

хореографической среде известна даже больше, чем сама труппа. Обучение здесь сочетает в себе освоение классических основ наряду с углубленным изучением танца контемпорари и модерна. Показателем статуса и профессиональной компетентности является тот факт, что школа числится среди официальных партнеров одного из главных хореографических конкурсов Prix de Lausanne.

Именно на этом конкурсе зажглась звезда наиболее известной в наши дни балерины бельгийского происхождения Бернис Коппъетерс, которую в последние годы можно было увидеть на московских гастролях Балета Монте Карло, Kremlin Gala и в совсем недавнем проекте Дианы Вишневой «Грани». Эта удивительная, уникальная балерина родилась в Восточной Фландрии и училась в Королевской школе балета. Она начала танцевать на сцене родного Королевского балета Фландрии, но ее жизнь и творческую судьбу круто изменил Prix de Lausanne. В 1988 году Бернис Коппъетерс победила в конкурсе и приняла предложение Жана Кристофа Майо стать танцовщицей его труппы. Балет Монте-Карло и его художественный руководитель сделали из талантливой бельгийки звезду мирового масштаба. Однако и она немало привнесла в его работу, став музой Майо и вдохновив хореографа на создание многих нестандартных балетных спектаклей. Бернис Коппъетерс стала самой признанной балериной бельгийского происхождения: она была признана лучшей танцовщицей редакцией «Danza&Danza» и членами жюри Benois de la Danse, чего ни с одной другой выпускницей балетной школы Антверпена не случилось.

Среди бельгийских хореографов и исполнителей современного танца людей, получивших широкое признание, больше. Но легендарной стала одна: Анна Тереза Де Кеерсмакер, получившая все мыслимые и немыслимые награды в своей творческой области, является эталоном для нескольких поколений танцовщиков и исполнителей. А уважение к ее искусству так велико, что бельгийский король даже удостоил постановщицу почетного титула баронессы. У Де Кеерсмакер, начинавшей как скрипачка, особое отношение к музыке и особое ощущение ритма, что, наряду со свойственным бельгийке философским отношением к танцу, движению вообще, дает ей возможность создавать необычайные работы. Ее многоликий, но узнаваемый стиль популярен во всех частях танцующего света, но особенно важно то, что культивируется он на родине Анны Терезы Де Кеерсмакер, в Бельгии, причем не только на уровне отметившей в прошлом году свое тридцатилетие труппы «Rosas», но и в образовательной среде. В середине девяностых баронесса Де Кеерсмакер создала школу современного танца P.A.R.T.S. (Performing Arts Research & Training Studios), существующую и в наши дни

и принимающую на обучение молодых людей со всего мира. В основе работы школы два направления: исследование движения (research), то есть мастерство хореографа, и танцевальный тренаж (training), то есть исполнительское отделение.

Вим Вандеркейбус, еще одна существенная величина в мире современного танца, престижного учебного заведения для самой талантливой и многообещающей молодежи пока не создал, зато у него есть собственная труппа, работающая по его принципам и с его же материалом. В бытность студентом-психологом в университете Левена Вандеркейбус заинтересовался связью, существующей между разумом человека и его телом. Разработка этой проблемы привела молодого человека к отходу от медицины и основанию в 1986 году собственной труппы современного танца «Ultima Vez». Стиль Вандеркейбуса-хореографа можно охарактеризовать как высокоэкспрессивный, насыщенный психологизмом и рефлексией, чувственный и откровенный. В юности хореограф испытал влияние Яна Фабера — художника, приложившего руку почти ко всем видам искусства и не побоявшегося замахнуться на святое, а именно на «Лебединое озеро», из которого почувствовавший тягу к танцу Фабер убрал, как сообщает его сайт, «все слишком приторное» и где «переделал всю хореографию первого и третьего актов», оставив на первом плане «темы смерти, трансформации и возрождения». Вандеркейбус хоть и прошел через специфическую школу Фабера, не нашел в себе смелость взяться за переделку классики и избрал иную область работы. Решение, кажется, было верным: теперь директор «Ultima Vez» — весьма уважаемая фигура в сфере контемпорари.

Поиском точек соприкосновения современного танца с классической техникой занялся Фредерик Фламанд, ставивший для Королевского балета Валлонии и Национального балета Марсея. По его собственным словам, он работает на грани между «воспоминанием и инновацией». Его постановки любопытны и весьма разнородны: в интернете можно найти очень непохожие душераздирающий танец с холодильниками из балета «Титаник» и отрывки из динамичной постановки «Барон на дереве».

И все же работающие в Бельгии лидеры современной хореографии заслуживают того, чтобы их творения стремились увидеть вживую. Маленькое королевство действительно многого достигло в этой так неравномерно и не всегда успешно развивающейся в других странах сфере. Поэтому к списку обязательных вещей, которые нужно сделать в Бельгии, помимо всевозможных туристических направлений, приобретения знаменитых антверпенских бриллиантов и ужина из вафель и шоколада, обязательно нужно добавить пункт «увидеть настоящий бельгийский контемпорари».

# Абстрактный экспрессионизм Дага Варона



«Покинутые лодки» («Leaving Boats»)

Современный танец Нью-Йорка делится на «аптаун» и «даунтаун» не только географически — это особенность нью-йоркских хореографов по-разному смотреть на мир, вдохновляющий их на новые работы, по-разному ощущать сценическое пространство и разными способами выстраивать диалог со зрителем.

Яркими представителями танцующего «аптауна» являются известные всему миру культовые танцевальные компании — Американский балетный театр, труппы Марты Грэхем и Элвина Эйли. Это театрализованный, костюмированный современный танец, безукоризненно исполняемый профессиональными танцовщиками, воспитанными классическим танцем. Эти компании создавались гениальными хореографами XX века как средство воплощения поисков нового, правдивого, более природного движения. Это был «новый» танец, танец «модерн», достаточно

---

Марина  
Медведева  
(Нью-Йорк)

---



«Люкс» («Lux»)

органично существовавший в театральном пространстве, где идея, мысль, сюжетная линия, законы драматургии и композиции не воспринимались как нефталлиновые пережитки эпохи классицизма и романтизма, наоборот, стали выразительной особенностью их «новой» хореографии, изъясняющейся не всегда понятным, молодым языком.

Танцующий «даунтаун» творит с абсолютно иным творческим посылом. Его главными особенностями являются доступность сценической площадки для танцовщика любых физических данных и технических возможностей, повседневная одежда вместо сценических костюмов, иными словами, исполнители «даунтауна» заметно отличаются от привычного и любимого нами образа танцовщика с идеальной фигурой и многолетней школой за плечами. В основе работ, как правило, лежит абстрактность, бессюжетность, эпатаж. В таких постановках хореограф обнажен для зрителя.

И «аптаун», и «даунтаун» явления бесценные, совершенно необходимые современному искусству, и сравнения по традиционным критериям, споры, что имеет право на существование, а что нет, здесь неуместны. Тем более что и «вверху» города, и «внизу» есть свои лидеры, яркие представители, мощные двигатели современного танца.

Одним из лидеров «даунтауна» в современном Нью-Йорке является американский хореограф Даг Варон (Doug Varone), более 25 лет назад создавший танцевальную компанию «Даг Варон и Танцоры» (Doug Varone and Dancers).

Даг Варон сейчас — это мейнстримовый хореограф, являющийся бессменным балетмейстером и режиссером своей танцевальной труппы, преподающий основы композиции и постановки танца в лучших американских университетах, работающий постановщиком мюзиклов, опер и модных дефиле.

Варон постоянен в своем развитии и наблюдении, его вдохновляют простые и очевидные вещи, он обнажает себя, свой внутренний мир, он любит и ценит людей и в каждом совершенно искренне видит индивидуальность. Он обладатель уникального, узнаваемого и запоминающегося балетмейстерского почерка, его отличает необычайная легкость, свобода, стремительность. Вращения, удлиненные линии, ломаный ритм, пунктир в лексике и всегда необъяснимо логичная, объемная композиция, где органично решается поставленная творческая задача, а в танце соединяются непревзойденные танцовщики.

Варон как балетмейстер мыслит абстрактно, заключая в неуловимую канву своих постановок достаточно тривиальные образы: вырезки и фото-снимки из старых газетных выпусков, мимолетные истории самых обычных людей. Убирая физические черты, балетмейстер оставляет глубину и суть, и конечно,



«Главы из разбитого романа» («Chapters from a Broken Novel»)



«Покинутые лодки» («Leaving Boats»)

без конкретных пояснений художника каждый отдельный зритель увидит нечто свое, навеянное сложной партнерской композицией и не менее сложной музыкальной фактурой.

О взаимодействии танцовщиков в работах Варона, о непрерывающемся партнерском контакте, являющимся неотъемлемой частью балетмейстерского почерка Варона, стоит сказать отдельно. Танцевальная труппа Дага Варона, а по его словам, его семья, состоит из 8 человек, абсолютно различающихся по возрасту и физическим данным, но в постановках Варона они всегда единый живой организм, где у каждого не просто свое место и своя роль, каждый из них незаменим. Половая принадлежность танцовщиков по Варону несколько нивелирована, в его хореографии нет женских и мужских партий, есть мощная, многоуровневая хореография, задействующая каждый сантиметр сцены, каждый вздох исполнителя. Каждый из работающих на сцене неразрывно связан со своим партнером идеями, композицией, настроением. Телесный либо композиционный контакт, органика которого потрясает, увлекает и завораживает, в работах Варона доведен до совершенства, он всегда оригинален и разрешен до последнего выдоха. Талантливая и интеллигентная композиционная работа хореографа — визитная карточка танцевальной компании «Даг Варон и Танцоры». Он умеет работать со своими танцовщиками, создавая на каждой отдельной репетиции дружескую, творческую и весьма продуктивную атмосферу. Артисты труппы всегда соавторы постановок, они открыты, отзывчивы и настроены на одну волну со своим балетмейстером. Это искреннее, доброе отношение автора к своим исполнителям и исполнителей к своему автору создает почти осязаемую материю большого искусства, где отправной точкой является человеческая душа.

«Покинутые лодки» («Boats Leaving») — предыстория, история и послесловие отдельно взятого газетного фотоснимка. Голоса, восклицания, рыдания при перманентном безмолвии танцовщиков.

Захватывает атмосферность, которую рождает музыка и напряженная работа танцовщиков. Напряженная потому, что, не выпадая ни на секунду из предложенных обстоятельств, они перемещаются из образа в образ, путешествуя во времени, из события в событие, трансформируя пространство сцены. Каждый фотоснимок в газете есть иллюстрация чьей-то жизни: подвиги, происшествия, маленькие победы и большие радости. Варон же иллюстрирует душу, ликующую или измученную, просветленную надеждой или отчаявшуюся, упивающуюся успехом или растоптанную поражением. И здесь Даг Варон чуть впереди своего зрителя,

и ощущение того, что он знает больше, умеет слышать и говорить с какими-то высшими творческими силами, не оставляет.

И доказательством тому служит «Люкс» («Lux») — яркий, мощный спектакль, в котором хореограф экспрессивно, напористо, уверенно открывает зрителю свою Вселенную, наполненную мириадами звезд, загадочным сиянием, неизвестностью и безграничностью. «Люкс» рождает восторг в душе, который непременно выливается в слезы восхищения и удивления от того, как музыка Филиппа Глэсса (Philip Glass), балетмейстер, 8 танцовщиков и черно-белые графичного кроя костюмы могут создавать вполне реальное ощущение космоса и экстремальной вселенской энергии.

Среди самых ярких и запоминающихся работ Дага Варона хотелось бы отметить один, сравнительно недавний спектакль «Главы из разбитого романа...» («*Chapters from a Broken Novel*»). Это импульсивная, настроенческая история, где забавная игра маленького ребенка перед зеркалом в туалетной комнате сменяется трагедией одинокого мужчины. Смешно и жутко. Заставляющие сопереживать картинки обычной жизни, мы видели это прежде, но впервые под таким углом, в таком эмоциональном преломлении, остро и наотмашь.

«Главы из разбитого романа...», несмотря на свою определенную сюжетность, все же совершенно абстрактная история, и здесь Варон не изменяет себе и своему «даунтауновскому» видению большой хореографии. Абстрактность «Глав...» здесь сродни абстрактной живописи, художник призывает мыслить, создавая вызывающий, порой кричащий визуальный ряд. И осознание, понимание увиденного приходит не сразу. Варон вскрывает чувства и эмоции, оставляя жизненному опыту зрителя привести его именно к тому ответу, который он готов дать сам себе здесь и сейчас. А на другой сцене, при другом освещении, в другой день зритель испытает уже совсем другие эмоции и придет к совершенно другим ответам. Это главы и нашей жизни тоже...

Варон не использует декорации, но работает со светом, его костюмы просты, даже блеклы, музыка, напротив, сложна для восприятия, но еще более сложной кажется его хореография, архитектурная, построенная на множестве мелких деталей и требующая высочайшего технического мастерства и запредельной выносливости. Одно дополняет другое, и вся долгая и напряженная работа небольшой команды во главе с одним из талантливейших хореографов современности Дагом Вароном находит свой отклик в умах, душах, сердцах зрителя по всему миру.

## НЕМЕЦКИЕ КОРНИ ФРАНЦУЗСКОЙ «ЖИЗЕЛИ»



Ольга  
Шкарпеткина

Как пишет Теофиль Готье, началось все с легенды о вилисах. Начнем и мы с нее, точнее, с ее происхождения. О том, что Готье заимствовал предание, положенное в основу сюжета балета А.Адана «Жизель, или Вилисы», у Генриха Гейне, знают все. Гейне, в свою очередь, пересказывает некую славянскую легенду об умерших девушках-невестах, влюбленных в танец. Чтобы понять, как здесь переплетены славянские и немецкие корни, и конкретизировать происхождение легенды, достаточно рассмотреть те топонимы, которые даются в либретто. Их три — это Тюрингия, Силезия и Курляндия.

Место действия балета — Тюрингия, известная как «зеленое сердце Германии», восточные земли которой украшены долинами виноградников. История Тюрингии объясняет, откуда здесь ассимилированное немецким населением славяне. Альберт является герцогом Силезии, то есть части Центральной Европы, объединившей Германию, Чехию и Польшу. Население Силезии, будучи исконно славянским, постепенно онемечивалось, этот процесс усилился, когда территория попала под власть Чехии, входившей в то время в Священную Римскую империю, государственным языком которой был немецкий. В XVI веке Силезией владели австрийские Габсбурги. Собрав всю немецкоязычную знать, авторы либретто «приглашают» в действие также князя Курляндского (правители Курляндии были вассалами Великого княжества Литовского). Существует еще один топоним, не заявленный в либретто, но озвученный Готье в письме к Гейне — Богемия, то есть современная Чехия: «Для большей свободы действие происходит в неопределенной местности, в Силезии, в Тюрингии или даже в одном из тех *морских портов Богемии*, которые привлекали Шекспира; достаточно, чтобы это было по ту сторону Рейна, в каком-нибудь таинственном уголке Германии»<sup>1</sup> (курсив автора). Таким образом, славянская легенда о вилисах<sup>2</sup> могла иметь западнославянское происхождение и прийти из чешского, словацкого фольклора. По другим версиям, речь идет о сербских вилах. Но почему авторам либретто было так важно развернуть действие балета именно в Германии, а не, например, в безымянной несуществующей славянской деревушке, коль в спектакле должны появиться вилисы? Можно рассуждать, конечно, о приверженности Готье как «парнасца» к немецкой школе и его преклонении перед Гейне, но, думается, немецкие корни «Жизели» росли куда глубже.

В.М.Красовская указывает, что «в прозе Генриха Гейне дважды («О Германии» и «Флорентийские ночи») прозвучал мотив вилис».<sup>3</sup> Забегая вперед, скажем, что мотив вилис звучал у Гейне чаще, чем дважды, но для этого нужно отыскать эту самую книгу «О Германии», на которую все ссылаются (и Готье в том числе).

В 1835 году, живя в Париже, Гейне издает двухтомник на французском языке «О Германии» («De l'Allemagne I-II», Renduel, Paris), который сильно отличается от своей более поздней немецкой версии. Книга стала своеобразным ответом на одноименное произведение Жермены де Сталь, рассуждающей о романтизме, французах и немцах (мнение мадам Гейне изящно высмеивает в трактате «Романтическая школа»).

Публикуя либретто «Жизели» в виде романтической новеллы в книге «Театр. Мистерия, комедии и балеты», Готье<sup>4</sup> предваряет его пересказом легенды о вилисах с указанием источника — «Henri Heine (*de l'Allemagne*)» (курсив автора). Фрагмент, который Готье берет в качестве предыстории к либретто, позаимствован им из эссе Г.Гейне «Духи стихий», вышедшего в 1837 году в сборнике «Салон III» («Der Salon III», Hoffmann&Campe). С этим текстом Готье ознакомился во французском издании предыдущего сборника (вероятно, текст у Гейне кочевал из сборника в сборник). Немного смущает небрежность, с которой Готье обозначает источник: «О Германии» со строчной буквы и в скобках, будто не название конкретного произведения, а как бы «Гейне о Германии», «из Гейне, пишущего о Германии». К слову, то же читаем и в письме, адресованном Гейне: «Votre beau livre *de l'Allemagne*» («Ваша прекрасная книга о Германии», курсив автора)<sup>5</sup>...

Вилисы у Гейне упоминаются неоднократно — в «Духах стихий», «Флорентийских ночах», «Докторе Фаусте», некоторые называют также сборник статей о Франции «Лютеция»<sup>6</sup>.

«Духи стихий» (Elementargeister, 1837) — это исследование немецкого фольклора, систематизация нечисти, бытующей в народных легендах и преданиях: карлики, русалки, девы-лебеди, эльфы... Именно эльфы ближе всего балетным вилисам как минимум

по трем позициям: в воздушности и бесплотности, в любви к танцам со случайными путниками и своим французским происхождением. Гейне пишет, что «родина подлинных сказаний об эльфах — Ирландия и Северная Франция»<sup>7</sup>, а в Провансе они смешиваются с восточными сказаниями о феях. Касательно пристрастия к танцам автор справедливо отмечает (попутно объясняя этимологию известного природного явления): «Пляска — неотъемлемая особенность духов воздуха; они существа слишком эфирные, чтобы передвигаться по этой земле прозаически-обыкновенной походкой, подобно нам. Однако, как они ни нежны, их ножки оставляют некоторые следы на лужайках, где они вели свои ночные хороводы. Это выдвленные круги, которые народ прозвал кольцами эльфов». Ночные хороводы вилис не столь безобидны, и оставленные ими следы куда более ужасны, чем вытоптанные лужайки эльфов. «В Австрии в одной местности существует сказание, представляющее известное сходство с предыдущим, хотя оно имеет славянское происхождение. Это сказание о призрачных танцовщицах, известных там под названием виллис»<sup>8</sup>. Далее в тексте следует тот самый фрагмент, который и цитирует Готье в своем либретто как «немецкое предание, положенное в основу сюжета балета “Жизель, или Вилисы”» (Tradition allemande dont est tiré le sujet du ballet de Giselle ou Les Wilis<sup>9</sup>).

Никто не подчеркивал *австрийское* происхождение легенды, а ведь это важно, так как не только окончательно «онемечивает» балет А.Адана, но и смыкает его сюжет с бидермайером. Итак, вдумайтесь — французский пересказ немецкого источника австрийской легенды славянского происхождения!

(продолжение в следующем номере)

1. Gautier Th. Théâtre: mystère, comédies et ballets. — Paris, 1872. — p. 369.

2. Нередко встречается расхождение в написании «вилисы» — с одной или двумя «л». Скорее всего, разночтение возникло из-за двух источников — либретто Готье и текста Гейне, в которых читаются два варианта написания латиницей: фр. «les Wilis», нем. «die Willis».

3. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Романтизм. — М., Артист. Режиссер. Театр, 1996. — С. 268.

4. При публикации либретто указано, что оно написано «в сотрудничестве с де Сен-Жоржем и Коралли», но специалисты утверждают, что авторство Готье ограничилось только замыслом, а сам текст выполнен непосредственно Вернуа Жюль-Анри де Сен-Жоржем, которому удалось профессионально выстроить сюжетную канву балета. Поэтому, говоря везде «либретто Готье», мы держим в уме Сен-Жоржа.

5. Gautier Th. Op. cit. — p. 367.

6. Как источник для Гейне рассматриваются или Therese von Artner «Der Willis-Tanz. Eine slawische Volkssage» («Танец вилис. Славянская народная сказка») // von Hormayr, von Mednyansky (Hrsg.): Taschenbuch für vaterländische Geschichte. Jg. 3 (N.S.). — Wien, 1822; или Johann Mailáth: Magyarische Sagen und Märchen («Венгерские легенды и сказки»). — Брно, 1825.

7. Гейне Г. Духи стихий // Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти тт. под общей ред. Н.Я.Берковского, В.М.Жирмунского, Я.М.Металлова: Т. 6. — 1958. — С. 287.

8. Там же. — С. 289.

9. Употребленный здесь глагол “tirer” имеет огромное количество значений. Переводится как «тянуть, вытягивать, доставать, вынимать, извлекать», даже «доить» и «воровать» (в просторечии и на арго)! Поэтому по-русски смысл фразы отчасти становится семантически близким фразеологизмам «высосать из пальца», «притянуть за уши» и сопутствующим значениям.

# АНОНСЫ МИРОВЫХ БАЛЕТНЫХ

## ПРЕМЬЕР

Составил Сергей Лалетин



**23-26 октября и 6,7,9 ноября** на исторической сцене московского Большого театра покажут балет «Легенда о любви» А.Меликова — капитальное возобновление шедевра мэтра отечественной хореографии Юрия Григоровича.

Екатеринбургский театр оперы и балета **8 и 9 ноября** представит балет в трех действиях «Цветоделика» на муз. П.Чайковского, Ф.Пуленка и А.Пярта, премьера которого прошла в конце прошлого сезона и была приурочена к 100-летию екатеринбургского балета. Хореограф-постановщик спектакля главный балетмейстер театра Вячеслав Самодуров.

В Лондонском королевском балете с **7-14 ноября** пройдут вечера современных одноактных балетов. Зрители увидят мировую премьеру «The Age of Anxiety» на музыку симфонии Л.Бернстайна в постановке Лиамы Скарлетта, а также две премьеры прошлого сезона, спектакли на музыку Б.Бриттена «Ceremony of innocence» в постановке Кима Брэндструпа и «Aeternum» в хореографии Кристофера Уилдона.

Красноярский театр оперы и балета **7 ноября** покажет для широкой публики свою версию балета П.Чайковского «Лебединое озеро» в постановке Сергея Боброва. Премьера спектакля состоялась 5 октября на открытии III Международного форума «Балет XXI век». Уникальность постановки в обращении авторов к малоизвестной первой редакции балета 1877 года.

**29 ноября** в Михайловском театре в рамках Специального проекта Гран-при Михайловского театра студенты Академии русского балета

им.Вагановой представят одноактные балеты «Консерватория» Х.Паулли в хореографии Августа Бурнонвиля, а также «Вариации на тему «Раймонды» А.К.Глазунова в хореографии Джорджа Баланчина, 110-летие со дня рождения которого отмечается в этом году.

**7 декабря** коллектив под руководством Дж. Ноймайера «The Hamburg Ballet» представит премьеру балета «Неаполь» на муз. Э.Хельстеда, Х.Паулли и Н.Гаде. Оригинальная хореография Августа Бурнонвиля сохранена в первом и втором акте, а заключительный третий акт поставлен ведущим солистом и хореографом гамбургской труппы, Ллойдом Риггинсом. Он начинал свою танцевальную карьеру в Копенгагене и своей новой работой отдает дань уважения легендарному балетмейстеру Датского балета.

В Пермском театре оперы и балета **11-13 декабря** пройдут премьерные вечера одноактных балетов. Зрители увидят мировую премьеру «Когда падал снег» Б.Херрманна в хореографии Дагласа Ли, а также творения классиков английского балета, сэров Фредерика Аштона и Кеннета МакМиллана, перенесенные на пермскую сцену — спектакли «Конькобежцы» на муз. Дж. Мейербера и «Зимние грезы» на муз. П. Чайковского с использованием русских народных песен.



Труппа «New York City Ballet» весь **декабрь** будет радовать зрителей традиционным рождественским подарком — спектаклем «Щелкунчик» П.Чайковского в постановке основателя труппы Джорджа Баланчина.