

СОДЕРЖАНИЕ

	IN MEMORIAM	2
Где и что	Меле М. Римский гала-концерт NYCB в честь Джорджа Баланчина и Джерома Роббинса	3
Москва на проезде	Плуталовская Н. О чем сейчас танцуют? Три грани современного танца на фестивале «Золотая Маска»	5
	Васенина Е. Сергей Райник выступил соло в Театральном музее имени А.А.Бахрушина	9
	Поллак Е. Остановись, мгновенье! О фотовыставке Владимира Фридкиса «Светлана Захарова. Стоп-кадр»	10
Фотоателье	Фотографии Владимира Фридкиса. На фото балерина Большого театра Светлана Захарова.	11
Премьеры	Лалетин С. «Up & Down» Бориса Эйфмана	13
	Галкин А. Убийство Клавдия в Дании. О премьере балета «Гамлет» в Большом театре	15
Артистическая	Аввакум С. Интервью с балериной Мариинского театра Викторией Терешкиной	18
	Кулагина В. Интервью с балериной Большого театра Екатериной Шипулиной	22
Фестивали	Кулагина В. XV Международный фестиваль балета «Мариинский»	26
	Кирпиченкова О. Мастерская молодых хореографов 2015	29
	Королек Б. Секс в большой литературе	33
	Кирпиченкова О. Праздник танца состоялся	36
Танец в кино	Шкарпеткина О. Летящие воины, танцующие гейши	38
В мире танца	Шкарпеткина О. Немецкие корни французской «Жизели» (3-я часть)	42
	Лалетин С. Анонсы мировых балетных премьер	44

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «PRO ТАНЕЦ»

www.protanec.com
e-mail: protanec@bk.ru

www.facebook.com/protanec
vk.com/club36796952

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

На первой странице обложки балерина Большого театра Светлана Захарова.

Мнение редакции может не совпадать с мнением гостей и авторов.

IN MEMORIAM



Майя Михайловна Плисецкая (1925 – 2015)



Эльвира Валентиновна Кокорина (1932 – 2015)



Игорь Петрович Кузьмин (1947 – 2015)

Время неумолимо. Безвозвратно уходят в прошлое события, судьбы, эпохи. Все меньше среди нас тех, кто подарил нам 70 лет назад Великую победу, а вместе с ней возможность жить, любить, творить. Уходит послевоенное поколение, создавшее всё то, чем гордится наша страна в науке, технике, искусстве.

Гаснут звезды золотого века советского балета — балерины, солисты, ученики Агриппины Вагановой, педагоги, репетиторы. Вместе с ними уходит славная эпоха — время небывалого расцвета отечественной хореографии, мировой известности и признания русского балета. Имена остаются в истории, танец становится легендой, жизнь продолжается в памяти потомков. Их безукоризненный образ — духовный ориентир для молодых артистов, постигающих тайны искусства. Сохранение уникальной цепи преемственности — высшая степень уважения и почитания ушедших поколений.

Римский гала-концерт NYCB

В ЧЕСТЬ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА И ДЖЕРОМА РОББИНСА



Марта
Меле

«Другие танцы» — Эмили Баудер и Хоакин Де Луц

Могут ли гала-концерты посвященные искусству танца демонстрировать не только безупречно высокий уровень исполнительского мастерства, виртуозности и технического совершенства, но и заставить размышлять об истории балета, о том, как разные ее этапы и разные ее столицы влияли друг на друга? Если речь идет о гала-концерте с участием ведущих танцовщиков Нью-Йорк сити балле (New York City Ballet), выступивших перед публикой Рима в большом концертном зале «Парка музыки» в честь основателей — Джорджа Баланчина и Джерома Роббинса — можно ответить, да! Хорошо составленная и очень разнообразная программа вечера, организованного итальянским менеджером Даниеле Чиприани, дала возможность свободно перемещаться в пространствах балетных эпох и балетных стран, наслаждаясь при этом творениями двух гениальных хореографов.

Баланчин познакомил Америку с наследием русского классического балета, поэтому присутствие в программе концерта белого адажио из «Лебединого озера» (в хореографии Льва Иванова) исполненного Эмили Джеррити и Эндрю Веетом кажется закономерным. Надо вспомнить, что одноактная версия «Лебединого озера», поставленная для NYCB Джорджем Баланчиным в 1951 году опиралась на хореографию Льва Иванова. Однако исполнение адажио продемонстрировало другой стиль воспитанный Баланчиным. В России белое адажио — эталон лиризма, воплощение образа заколдованного и плененного Белого лебедя, в Нью-Йорке энергия присущая американцам придала танцу новые черты эффектной театральности.

Исторически связанным с русским наследием оказался и другой номер гала-концерта — «Чайковский па-де-де», поставленный Баланчиным на музыку, найденную в архивах Большого театра в 1953 году и сочиненную композитором для Анны Собошанской, она исполнила главную партию на четвёртом представлении балета «Лебединое озеро» (1877) в хореографии Рейзингера. В лучших академических традициях, па-де-де — исполненное в Риме танцовщиками Джозефом Гордоном и Индианой Вудворд — стало идеальной возможностью показать безупречную технику.

Оправданным был и следующий номер программы. Баланчин, работавший в качестве приглашенного хореографа в Королевском театре Дании, восхищался и вдоховлялся творчеством Августа Бурнонвиля, поэтому к месту оказался «Праздник цветов в Дженцано» на музыку Э. Хельстеда и Х.С. Паулли, исполненный Спартаком Хокса и Алексой Максвел. Балет исчез из репертуара Датского королевского балета в 1929 году, но через 20 лет балетмейстер Харольд Ландер восстановил па-де-де, являющееся ярким примером хореографического стиля Бурнонвиля с заносками, маленькими прыжками, быстрыми и точными движениями стоп. В римском концерте номер имел и еще один символический смысл. С помощью знаменитого па-де-де танцовщики хотели выразить почтение своему

главному балетмейстеру — датчанину Питеру Мартинсу — и, конечно, итальянским зрителям.

В современном Нью-Йорке разные токи вдохновения сошлись и нашли новое дыхание, способствующее модернизации балета, обогащению старого танцевального словаря новыми движениями и ритмами, и созданию нового американского стиля танца. Настоящим триумфом этого стиля стала танцевальная сюита Баланчина «Не все ли равно?» («Who Cares?») на музыку песен Джоржа Гершвина в аранжировке Херши Кея. Критики в 1970 году назвали ее «гимном романтике Большого Города». Действительно, на римском гала лирические адажио, сверкающие соло, и особенно финальный номер на музыку поп-шлягера «Я поймал ритм», передали атмосферу жизнерадостности Нью-Йорка.

Два беглеца из Кировского театра — Наталья Макарова и Михаил Барышников — не смогли в свое время устоять перед профессиональным искушением попробовать себя в хореографии «мистера Би». Но тем не менее, кульминационной точкой партнерства двух суперзвезд стала работа со вторым балетмейстером NYCB Джеромом Роббинсом, поставившим для них па-де-де «Другие танцы» на музыку Шопена. Здесь стилизованные движения славянских плясок в соединении с неоклассическими поддержками и модернистскими равновесиями тела «в падении», сливались, чтобы создать идеальное продолжение «Танцев на вечеринке». Великие танцовщики в «Других танцах» чувствовали себя как дома. Наталья Макарова в автобиографии рассказывает как она и Барышников могли применить свои навыки в характерном танце, и как оригинальный «русский» ход на пальцах со сложенными на груди руками, переведенный в рапид, напоминал ей танец русских женщин-лебедушек. Наверное, мечтательность па-де-де связывалась в их душе с тоской по родине, которая была для них закрыта, и одновременно с гордостью за решение остаться за границей в поиске творческой свободы.

Меняются времена, меняются исполнители и па-де-де приобретает новые нюансы, новые смыслы. На римском гала-концерте эту балетную жемчужину танцевали две нынешние звезды NYCB — Эшли Баудер и Хоакин Де Луц, лауреат приза Benois de la Danse в номинации «Лучший танцовщик» 2009 года (он же искусно исполнил виртуозное соло Дэвида Фернан্দеса на музыку И.-С.Баха «Пять вариаций на тему»). Американка Баудер внесла в романтическое обрамление памятной танцевальной страницы остроумную, но в то же время деликатную игру с движениями, позами и остановками, партнер поддержал ее своим испанским темпераментом. «Другие танцы» стали не только танцевальной встречей двух блестящих индивидуальностей, но и еще раз продемонстрировали многоэтническую сущность NYCB.

Фото Ripari Young Group



«Другие танцы» — Эшли Баудер и Хоакин Де Луц



«Не все ли равно?» — Эмили Джерритти и Амар Рамасар

О чём сейчас танцуют?

ТРИ ГРАНИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА НА ФЕСТИВАЛЕ

«ЗОЛОТАЯ МАСКА»



Наталья
Плуталовская

«InTime-2» — хореография Пала Френака. Фото предоставлено компанией «ТанцТеатр»

В то время как в течение вот уже многих лет исследователи космоса задаются вопросом о том, есть ли жизнь на Марсе, российское культурное сообщество бьется над решением не менее принципиального для него вопроса: а есть ли жизнь в сфере российской современной хореографии? Как и во многих других идеологических спорах, голоса противников новой линии звучат громче: о феномене современного танца на отечественной почве чаще говорят с печальными вздохами, чем с энтузиазмом. Однако последние показы спектаклей–претендентов на звание лучшей постановки в области неклассики на фестивале «Золотая Маска» прозвучали весомее и убедительнее, чем доводы пессимистов. Недюжинное творческое любопытство и готовность экспериментировать продемонстрировали в числе других екатеринбургский «ТанцТеатр», петербургский Александринский театр, а также пермский «Балет Евгения Панфилова».

Екатеринбуржцы приехали в Москву со спектаклем, не рожденным на сцене их театра, а перенесенным туда со сцены зарубежной. Они работали с французским хореографом венгерского происхождения Палом Френаком, интересующимся дзен-буддистскими основами танца будто и открытого для многих современных танцевальных техник. В результате сотрудничества «ТанцТеатра» с западным экспериментатором родилась российская версия постановки «InTime-2» (номинации «Современный танец/Спектакль» и «Работа хореографа»), доминантой которой стала безудержная, захлебывающаяся страсть. Изучая палитру человеческих чувств, Френак обращается к самым разным видам любви: в агрессивном дуэте мужчины и женщины ведется борьба за главенствующую позицию в отношениях; первый женский дуэт сделан в кокетливом и фривольном духе кабаре, второй же мрачнее, серьезнее и в танцевальном плане интенсивнее; дуэт двух мужчин — танец ведущего и ведомого, бесстрашного и сомневающегося, в котором первый откидывает слабого партнера, вы-

талкивает бедрами с безопасной поверхности пола, будто призывая предпринять хоть что-то; оседлавшие спинку дивана два танцовщика и танцовщица в экзальтации страсти перегибаются друг через друга и перекидывают партнеров с одного места на другое. Но отношения с нескрываемым эротическим оттенком — это не единственное, что интересует создателя спектакля.

Он останавливается и на проблеме одиночества. В «InTime-2» несколько соло, серьезно и не очень повествующих о том, какие мысли и чувства одолевают людей, когда они остаются наедине с собой. На разных полюсах поставлены монолог мужчины после его дуэта с другим танцовщиком и монолог не слишком трезвой девушки. Первый рисует человека в разгаре нервного срыва, когда его, запутавшегося в себе и в своих отношениях с партнером, одолевает истерика, которая приводит к мучительным судорогам, пластически выполненным очень убедительно. Монолог девушки поставлен не без хитринки, с иронической усмешкой. Авторская ирония, кроме того, просматривается и в подборе музыкального сопровождения: танцы на подкашивающихся ногах ведутся под «Лунную сонату» Бетховена, с классической музыкой среди других композиций соседствуют кавер на песню Боба Дилана “Knockin’ on Heaven’s Door” и африканский барабан, задышающийся в шипящем фоне и доходящий до немислимых пределов скорости, усиливая впечатления от и без того нецеломудренного трио.

Спектакль Френака вообще весьма и весьма откровенен: акробатические трюки, планки и кувырки на диване, размашистые движения рук, активное сгибание-разгибание тела при усиленной работе шеи и головы, необычные партерные комбинации — все это исполняется в пароксизме страсти. «InTime-2» — вещь умная и разносторонняя, хореография этой работы интересна и самобытна, что исполнители — это видно — чувствуют, а потому работают с огромной отдачей. Но сделанные по принципу «в лоб» любовные сцены несколько притупляют общее положительное впечатление, заставляют вспомнить прельжокажовские «Ночи». Это спектакль, технически более близкий к классике, тогда как у Френака постановка целиком построена на современном танце с акробатическими элементами, мотивы и посыл «Ночей» и «InTime-2» также различаются, и в этом смысле сравнивать их не совсем корректно. Однако Прельжокаж ставил ту же задачу рассмотреть всевозможные взаимоотношения между полами и между людьми одного пола, и выполнена эта задача, думается, с большим изяществом. Прельжокаж, конечно, тоже откровенен, но он великий мастер балансировки на тончайшей грани между запретным и допустимым. Пал Френак столь виртуозно этим приемом не владеет и иногда неосторожно



«InTime-2» — хореография Пала Френака.
Фото предоставлено компанией «ТанцТеатр»

приближается к вульгарности.

Более медитативным оказался моноспектакль «Экспонат/Пробуждение», созданный в Александринском театре выпускницей Роттердамской академии танца Анной Абалихиной и представленный в четырех номинациях «Золотой маски»: «Современный танец/Спектакль», «Работа хореографа», «Работа художника в музыкальном театре», «Работа художника по свету в музыкальном театре». В порывистом и страстном «InTime-2» на сцене бушует шторм энергии, который герои направляют друг на друга и в зрительный зал; в постановке Анны Абалихиной сначала маленький, затем всё разрастающийся росток энергии, уже качественно иной, сконцентрирован в главном и единственном герое перформанса. При этом речь в «Экспонате» тоже идет о взаимоотношениях, но уже не межличностных, а отношениях живого Существа и породившего его Мира. Рассуждая над главными экзистенциальными вопросами, хореограф не идет путем рассказывания конкретной истории: происходящее на сцене абстрактно и допускает множество интерпретаций, хоть и имеет некоторые четко расставленные акценты, направляющие зрительскую мысль в нужное автору русло. В «Экспонате» можно видеть поэтапное проникновение в мир движения или историю эволюции человека, но в то же время ничто не мешает предположить, например, что здесь говорится о развитии не личности, а творческой идеи. Рождающаяся в загадочной вселенной человеческого разума идея проходит через несколько



«Экспонат/Пробуждение» — хореография Анны Абалихиной.
Фото Екатерины Кравцовой

уровней трансформации, прежде чем из спрятанного в кокон замысла-эмбриона превратиться в полноценную мысль. Метод структурированной импровизации, при которой хореограф предварительно указывает исполнителю лишь на ключевые моменты завораживающего танца Существа, лишённого половых, возрастных и вообще всяких признаков, порождает поначалу даже пугающую полной своей неограниченностью свободу размышления. Прием вполне педагогический: без какого бы то ни было дидактизма, без постановки прямой задачи Анна Абалихина приводит зрителя к той точке, за которой начинается усиленная работа мысли и анализ не только увиденного, но и собственного мироощущения.

Притом, что спектакль настраивает на активную мыслительную деятельность, он ещё и затрагивает эстетическое чувство, поражая глаз удивительными визуальными эффектами. Перформер (на одном показе в Москве это была женщина, на другом — мужчина), ища точки опоры, сокращая и отпуская мышцы, наблюдая за работой суставов, на своем покрытом искусственным снегом ложе, оказывается центром инсталляции: то по его телу и пространству вокруг медленно проходит череда замысловатых узоров, то он, бросаясь из одного угла в другой, «чертит» телом световые линии, то оказывается на поверхности расходящейся кругами воды. Движение в «Экспонате/Пробуждении» немислимо без игры света и необычного звукового сопровождения; спектакль как нельзя лучше раскрывает синтетичность и многослойность искусства перформанса.

Если импровизационный подход Анны Абалихиной требовал остановок, поисков, нащупывания пути, из-за чего действие иногда переставало двигаться или заметно замедлялось в своем движении, то спектакль Алексея Расторгуева «Глазами клоуна», поставлен-

ном для театра «Балет Евгения Панфилова», предельно четок и лаконичен: в нем нет никаких промедлений. Это тридцатиминутное переосмысление популярного сюжета о взаимоотношениях Создателя и его Создания, увлекательное и в то же время глубокое, ультрасовременное, но в основе сотканное из вечных тем и вопросов, смотрится на одном дыхании. Тридцати минут становится мало, тянет снова погрузиться в созданную автором атмосферу. Атмосфера эта ассоциируется с цирком, впрочем, это отнюдь не детское восприятие циркового искусства как чего-то чудесного и радостного; в спектакле Расторгуева зритель встречается со зловещим, чуть ли не inferнальным миром циркового закулисья. Как таковой цирковой темы и образа клоуна, появления которого можно было бы ожидать, ориентируясь на название, в постановке нет. Хореографа, по его словам, роман Белля «Глазами клоуна» вдохновил на создание новой работы, при этом сюжет немецкого писателя не лег в основу спектакля. Сюжетная линия исполняемого труппой Евгения Панфилова действия проста: Мастер, безымянный, но способный заслужить имя Пигмалиона, создает свой совершеннейший шедевр, не имеющий имени, но вполне могший называться Галатеей, и однажды чудесное Создание (за эту роль Мария Тихонова номинирована как лучшая исполнительница) предает Пигмалиона, предпочтя своему творцу актера из его труппы. Интересный авторский ход: в паре с возлюбленным вырвавшаяся на свободу Галатеея меняет роль марионетки на роль кукловода, но подобная перестановка, как и сам бунт Куклы, не входит в планы Пигмалиона, так что прекрасное Создание уничтожается теми же руками, которые его создали.

Образ Галатееи хореографически подчеркнута неженственный, когда она исполняет соло, ее марионеточность близка к манере робота. Однако впослед-



«Глазами клоуна» — хореография Алексея Расторгуева. Фото Юлии Трегуб

твии во взаимодействии с другими персонажами ее пластика становится несколько мягче. Хореография постановки вообще крайне богата, выразительна и умно построена, что особенно заметно в массовых сценах, когда танцовщиками выстраиваются любопытные фигуры вроде пирамиды, составленной из светящихся эластичных лент прямоугольника, спрятанного в темноте круга, по которому из рук в руки движется фонарь. Танцу немалую помощь оказывает музыка, собранная в необычные сочетания. Пигмалион, решившийся на крайние меры, перед осуществлением замысла кружит свою Галатею по сцене под вечный в своей безукоризненной красоте вальс, но вальсу предшествуют brutальные электроакустические композиции французского саунд-дизайнера Arure, не лишённые легкого налета ориентального

стиля. Все это создает мистический характер действия и подчеркивает противоречивость главного героя, в costume, хореографической манере, характере общения которого, безусловно, есть много мифистифельских черт. Инфернальная сущность его личности и деятельности особенно подчеркивается в финале, когда, оставив в глубине сцены безжизненную, застывшую в корче последнего приступа агонии Куклу, уже забытую, Мастер усаживается в позу врубелевского Демона и погружается в глубокое раздумье.

СЕРГЕЙ РАЙНИК ВЫСТУПИЛ СОЛО В ТЕАТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ ИМЕНИ А.А. БАХРУШИНА

8 апреля в рамках цикла публичных бесед с российскими современными хореографами в лектории главного здания Театрального музея имени А.А. Бахрушина в Москве состоялась встреча с художественным руководителем, хореографом и солистом пермского «Балета Евгения Панфилова» Сергеем Арнольдовичем Райником. Автор цикла и модератор встреч — танцевальный критик, автор книг о российском современном танце и современном танце постсоветского пространства Екатерина Васенина.



Фото Юрия Барыкина

Екатерина
Васенина

«Балет Евгения Панфилова» привез на «Золотую маску» два спектакля — премьеру «Глазами клоуна» в постановке солиста балета Алексея Расторгуева, как и Райник, работавшего еще с Е. Панфиловым, и легендарную постановку Панфилова «Блок Ада». Также «Балет Панфилова» выступил в Итальянском дворике Государственного музея изобразительных искусств имени Пушкина с фрагментом спектакля Панфилова «Ромео и Джульетта» в рамках программы «Маска в городе».

Сюрпризом для пришедших на вечер в Бахрушинский музей стало исполнение Райником нового 16-минутного монобалета «Молёбка» на музыку пермского композитора Игоря Машукова, который Райник давно собирался поставить на себя. Молёбка — название села в Пермской области, в котором находится один из горных металлургических демидовских заводов, а также молебный камень для обрядов народа манси у реки с одноименным названием. Современная легенда утверждает, что Молёбка — место паранормальной активности, место силы, характеризующееся не только появлением неопознанных объектов, но в первую очередь благотворным влиянием на тонкое тело человека.

Композитор Игорь Машуков определил свое произведение как «концерт для кларнета, виолончели, электроники и пилы». Райник, окунаясь в мятущиеся гармоничные звуки (кларнет и виолончель скорее главенствуют), творит пластическое полотно, в котором человек стремится за границы познанного и смиренен перед встречей с новым. Грация и сила, мягкость и порывистость, дикая сила и детская нежность уместились на крошечной сцене Театрального музея. «Молёбка» показала развитие главной темы панфиловского театра, никогда не шедшего на поводу моды на перформативные практики. Панфилов не раз говорил: «Нас отлучили от всего национального». Его «Восемь русских песен» (1992) были поставлены в попытке «вынуть вольную, мятущую русскую душу из ее лакированно-эстрадной упаковки в стиле “а-ля рюс”». Райник в «Молёвке» идет в сторону изучения языческих традиций Прикамья, природной архаики, идет на эту встречу с уважением, страстью и смирением, как настоящий Сталкер.

Екатерина
Поллак

ОСТАНОВИСЬ, МГНОВЕНЬЕ!

Фотосессия с участием балетного артиста — мероприятие заведомо беспроигрышное. Не только потому, что пластические возможности танцовщика шире тех, которыми располагает профессиональная модель, но и потому, что в своем арсенале первый имеет еще и богатую палитру выразительных средств, способных оказывать эмоциональное воздействие на зрителя. Если же в кадре находится прима Большого театра и одна из самых титулованных отечественных исполнительниц современности — Светлана Захарова, проект обречен на успех. В творческом тандеме с фотографом Владимиром Фридкесом балерина представила масштабную выставку «Светлана Захарова. Стоп-кадр», проведенную в феврале-марте в пространстве Мультимедиа Арт Музея, Москва (МАММ).

Основой экспозиции стали три десятка крупноформатных монохромных снимков, решение которых, на первый взгляд, просто: однотонный фон, минимум декораций, лаконичный силуэт костюмов. Однако Фридкес, конечно же, знал, что делал — благодаря опыту работы с балетными артистами, специфика съемки танца ему хорошо знакома.

Подобно скульптору, он строит свой кадр, «отсекая все лишнее»: снимки, не перегруженные множеством деталей, всецело приковывают внимание к выразительным линиям тела Захаровой. Ее напряженные мышцы, фактурные стопы, грациозный изгиб спины и тонкие руки, очерченные рельефной игрой светотеневых контрастов, — квинтэссенция красоты человеческого тела, запечатленного в танцевальном порыве. Отличительные черты Захаровой-балерины — безукоризненное чувство позы и скульптурная четкость исполняемых *pas* — проявились в работах Владимира Фридкеса особенно ярко.

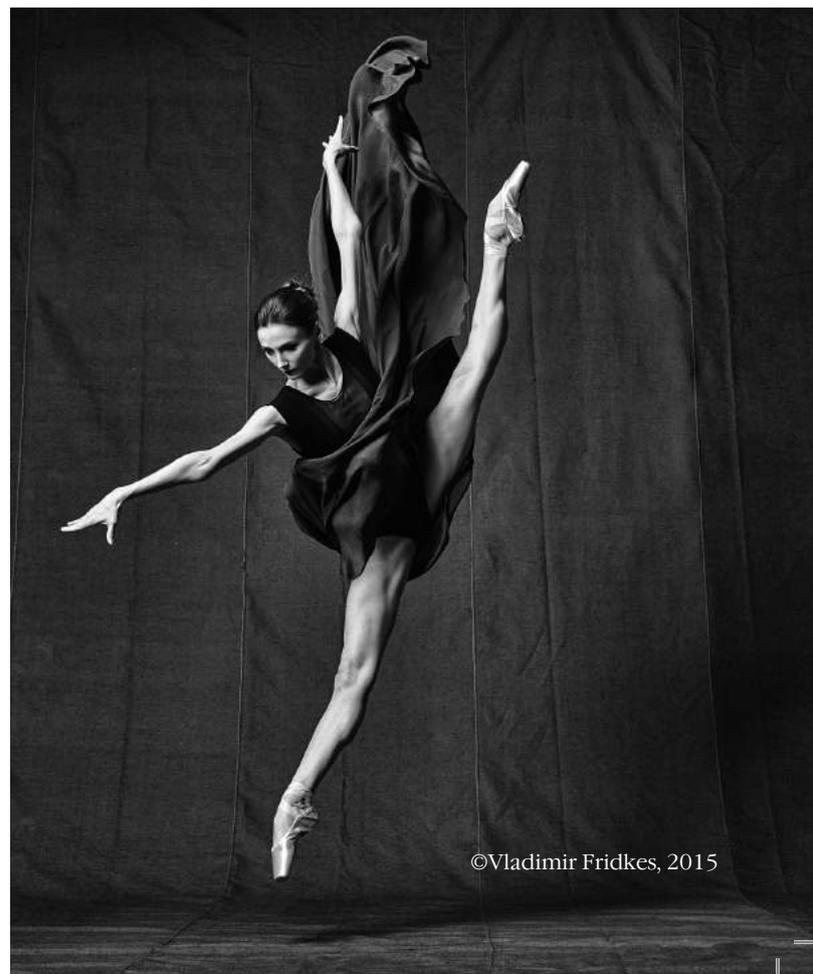
Связь между балетом и искусством фотографии существует с давних пор: простор для экспериментов с возможностями движущегося тела танцовщика привлекал многих легендарных авторов, среди которых Макс Уолдман и Эмиль Отто Хоппе, Патрик Демаршелье и Арнольд Джент, Николас Мюррей, Нина Аловерт и др.

Владимир Фридкес продолжает их славную традицию, и тем интереснее звучат в его творчестве отголоски некоторых находок одного из самых влиятельных мастеров XX в., мэтра мировой фотографии Ирвина Пенна. Речь идет, прежде всего, о таком композиционном приеме как «бутафорский угол». Узкий закуток, имитирующий, по мысли Пенна, замкнутое пространство, вызывал у моделей самые разнообразные реакции, которые тотчас же фиксировались на камеру. Одним из «испытываемых», к слову, был хореограф Джордж Баланчин.

В ряде кадров Фридкес предлагает свою версию «угла», и, к чести Светланы Захаровой, танцовщица отлично справилась с поставленной задачей. Застыв в постановочных, нарочито геометрических позах, она гармонично «вписалась» в небольшое пространство деревянной конструкции, продемонстрировав великолепное владение собственным телом.

Широта пластических возможностей Светланы Захаровой отразилась также и в другой серии снимков фотопроекта — динамичной. Здесь Фридкес сумел добиться неожиданного результата, запечатлев балерину, исполняющую высокие прыжки и экспрессивные движения, одновременно словно бы высеченную из мрамора, но при этом — живую. Стоит ли говорить, что в скульптуре подобный эффект практически не достигим.

«Стоп-кадр» — пожалуй, один из наиболее впечатляющих фотопроектов последних лет и хороший пример того, как союз двух творческих людей делает возможным реализацию масштабного замысла. Хочется верить, что в запасе у команды, работавшей над выставкой, есть не менее грандиозные идеи, подобные той, которая была представлена публике в этот раз.





Фотографии предоставлены пресс-службой
Мультимедиа Арт Музея, Москва



«UP & DOWN» Бориса Эйфмана



Мария Абашиова — Пациентка, Сергей Волобуев — Психиатр

Премьера сезона в Театре Бориса Эйфмана — «Up & Down», спектакль по роману Ф.Фицджеральда «Ночь нежна», очередное воплощение литературной классики на балетной сцене. В обширном пантеоне писателей и поэтов, чьи произведения уже интерпретировал Маэстро, наряду с Достоевским, Толстым, Пушкиным, Чеховым, Булгаковым, появилась новая, на этот раз иностранная фамилия.

Очевидно, своим появлением «Up & Down» обязан как минимум двум факторам. Во-первых, труппа едет в длительное турне по Северной Америке, есть расчет на интерес публики к знаковому для них имени. Во-вторых, с выходом фильма «Великий Гэтсби» и появлением шумевшего в балетном мире одноименного проекта Д.Матвиенко отечественный зритель также оказался вовлечен в орбиту творческого наследия Фицджеральда. Так что спектакль Эйфмана, «поймав волну», оказался к месту и ко времени.

Пересказывать сюжет нет смысла — он близок к роману Фицджеральда, да и сценическое действие прекрасно иллюстрирует внятное либретто. Доктор Дик Дайвер лечит пациентку, дочь миллионера Николь Уоррен, пострадавшую от

Сергей
Лалетин



Сергей Волобуев — Психиатр, Олег Марков — Отец Пациентки

насилия распутного отца. Между ними завязывается роман, но любовь гибнет в условиях гнивающего Запада, и история кончается там же, где началась — в клинике, только пациентом становится сам Дик Дайвер.

«Up & Down» — плоть от плоти хореографической и драматургической эстетики признанного мастера российской хореографии. Динамично выстроенный сюжет, без провисаний и длиннот, безупречная режиссура, оригинальные пластические находки и отшлифованные годами хореографические приемы складываются в финальный продукт, удобный, понятный и качественный, как iPhone. Поначалу несколько режут глаз мелочи, без которых, казалось бы, в условном мире балета можно обойтись, вроде пачек зеленых долларовых бумажек, которые то и дело вынимает из кармана пиджака зловещий отец Николь. Однако в финале это оказывается оправданным, когда Дайвера буквально забрасывают презренными купюрами.

Традиционно сильная сторона спектаклей театра Эйфмана — сценография. Над ее созданием обычно трудятся лучшие российские постановщики. «Up & Down» — работа художника Зиновия Марголина, светопартитуру создал Глеб Фильштинский совместно с самим Борисом Эйфманом. Отметим непосредственное участие в оформлении спектакля самого хореографа. Простые, но чрезвычайно функциональные декорации — стена с раздвижными, подъемными па-

нелями и переливающимися огнями ступенчатый подиум с неоновыми конструкциями на заднике — минимум необходимого, чтобы мгновенно переносить действие балета из клиники на светскую вечеринку, пляж, киностудию. Когда балетмейстер обладает даром режиссера и сценографа — все в спектакле оказывается подчинено единому замыслу.

«Up & Down» выстроен по проверенным временем хореографическим лекалам: массовые сцены, где кордебалет синхронно изображает «среду», чередуются с экспрессивными дуэтами (с «фирменным» Эйфманским мужским дуэтом), а также монологами главного героя, хореография которых, впрочем, не оставляет в памяти ярких впечатлений: все очень пластично, но без изюминки.

Изюминками же любого спектакля Эйфмана выступают отдельные композиционные и чисто режиссерские находки. В «Up & Down» картина клиники для умалишенных в первом акте балета чрезвычайно занимательна разнообразием представленных «диагнозов» пациентов. Вообще, давно отмечена особая страсть Эйфмана к теме сумасшествия, которая так или иначе представлена в разных его балетах. Хореограф-психоаналитик, Эйфман играет с оборотной стороной человеческого сознания, пластически воплощая самые разные формы безумия.

В «Up & Down» мы можем наблюдать удачный синтез искусств — во втором акте прямо на сцене сначала снимается, а потом и демонстрируется на широком экране кинофильм с участием персонажа балета — кинодивы Розмари. Этот момент как раз одна из тех самых изюминок, о которых уже упоминалось.

Спектакль танцуют несколько составов исполнителей. Профессионализм всех без исключения солистов театра Эйфмана позволяет держать высокий уровень. Традиционно слаженный и экспрессивный кордебалет своей работой также заслуживает самой высокой оценки.

Борис Эйфман вновь и вновь доказывает всем, что талант маститого хореографа уже вполне позволяет ставить его на одну доску с самим Мариусом Петипа (с оглядкой на время и меняющуюся эстетику искусства). Если вспомнить историю, наш великий русский француз, автор более 60 спектаклей, тоже обладал даром создавать свои полотна как на выдающиеся литературные произведения, так и на чисто конъюнктурные события, вроде приуроченной к полярной экспедиции Норденшельда «Дочери снегов» и балета времен русско-турецкой войны на Балканах «Роксана, краса Черногории». Между тем, подлинники шедевры Петипа живут на сцене до сих пор. Интересно, какая судьба уготована «Up & Down» Бориса Эйфмана?

Убийство Клавдия в Дании

*«Эта пьеса изображает убийство, совершенное в Вене; имя герцога — Гонзаго; его жена — Бапписта; вы сейчас увидите — это подлая история, но не все ли равно?»
(У. Шекспир. Гамлет. III, 2)*

11 — 15 МАРТА БОЛЬШОЙ ТЕАТР СЫГРАЛ МИРОВУЮ ПРЕМЬЕРУ БАЛЕТА
«ГАМЛЕТ», ПОСТАВЛЕННОГО НА МУЗЫКУ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА ХОРЕОГРАФОМ
РАДУ ПОКЛИТАРУ И РЕЖИССЕРОМ ДЕКЛАНОМ ДОННЕЛЛАНОМ.

Андрей
Галкин

Этот творческий тандем уже работал в Большом. В 2003 году Поклитару и Доннеллан поставили здесь «Ромео и Джульетту». Спектакль, смешавший звериную ярость со звериной чувственностью, по-детски наивно и по-мальчишески упрямо дразнивший все возможные традиции, стал тогда подлинным событием в творческой жизни театра и исполнявших его артистов. Два года спустя, по настоянию наследников С.С. Прокофьева, он исчез из репертуара, но не из памяти видевших его зрителей.

Не забыли произведенный «Ромео ...» эффект, похоже, и сами его авторы. Во всяком случае, очень многое в их новой работе выглядит попыткой повторить былой успех.

Вновь в качестве сюжетной основы взята пьеса Шекспира, а в оркестре звучит музыка русского композитора XX в. (на этот раз — 5-я и 15-я симфонии Шостаковича). Вновь события из условного средневековья перенесены в столь же условную современность. Пространным хореографическим композициям постановщики по-прежнему предпочитают лаконизм полупантомимного-полупластического действия. На центральные роли приглашен ряд участвовавших в «Ромео ...» артистов (Юрий Клевцов и Виктор Барыкин, уже закончившие исполнительскую карьеру, даже специально на время «вернулись в строй»).

Внешнее сходство велико, и оно играет против спектакля: посмотрев его, приходится констатировать верность старой сентенции — «в одну реку дважды не войдешь». Испытанные и когда-то действительно работавшие ходы вылились в новой постановке в отрицание самих себя.

Взять хотя бы перенос действия в современность. Прием, опробованный применительно к «Гамлету» на драматической сцене еще в 20-х гг. прошлого века, повторялся многократно (то более, то менее прямолинейно). Цель всегда была одинаковой — уйти от костюмной красоты, сделать пьесу суровой. В «Гамлете» Доннеллана — Поклитару тот же прием способствует ... насаждению красоты.

Одев своих персонажей в элегантные пиджаки, мундиры, вечерние платья, режиссер и хореограф увлеченно принялись воспроизводить подробности «красивой жизни». К шекспировскому сюжету они присочинили пролог, изображающий день рождения маленького Гамлета: Клавдий выносит торт со свечками, рядом копошатся дети — Офелия и Лаэрт; гостей развлекает «Йорик, знаменитый клоун» (действительно, клоун с носом и в парике; впоследствии его призрак будет являться герою наравне с призраком отца). Модификацию претерпел и последний — вместо шекспировского узника ада, отпущенного на землю для того, чтобы воззвать к



Клавдий — Юрий Клевцов, **Лаэрт** — Игорь Цвирко, **Офелия** — Анастасия Сташкевич,
Гертруда — Анна Балукова

отмщению, по сцене бродит добродушнейший респектабельный старичок в пижаме (той, в которой его застала смерть). Отношения с Офелией стали едва ли не смыслом жизни героя. Так философский трагизм оказался подменен мелодрамой; центральное место в концепции постановки заняла тема жизни, которая могла бы быть красивой и счастливой, но не стала.

Сам Поклитару откомментировал это следующим образом: «мы искали в “Гамлете” то, что может быть трогательным. Балет — эмоциональное искусство, и нам надо было найти эмоциональные моменты в “Гамлете”. И мы поняли, что наш “Гамлет” будет спектаклем о потере. О том, что в жизни мы теряем все — любовь, близких, друзей, свое место в жизни. И мы очень плохо приспособлены к тому, чтобы эти потери пережить».

Не то, чтобы такой поворот пьесы Шекспира был недопустим. Именно по этому пути пошли в свое время авторы диснеевского «Короля льва», и создали произведение, разумеется, не шекспировских масштаба и глубины, но в своем жанре классическое, и уж, по крайней мере, обладающее цельностью и последовательностью.

Новому «Гамлету» этих качеств как раз-таки не хватает.

Наметив мелодраматическую канву, Доннеллан и Поклитару принялись расшивать по ней пестрые виньетки — то впадая в «шутки, свойственные театру» (например, заставляя на свадьбе Гертруды и Клавдия

гостей и самих молодоженов имитировать процесс поедания невидимой пищи и питья из невидимых бокалов или показывая на сцене немой фильм на сюжет «Мышеловки»), то форсируя якобы «жестокость» действия (выпуская зачем-то в финале людей в современной военной форме и с оружием или превращая Офелию в жертву отца и брата — те беспрерывно шпыняют несчастную девушку).

Поведение Полония и Лаэрта отчасти объяснимо — нравы показанной в балете Дании вообще диковаты. То ли волей авторов, то ли случайно, в сценическом тексте оказались закреплены два «местных обычая», заслуживающих увековечивания в рецензии. Один из них состоит в том, что покойника какое-то время катают на кровати: именно так поступают медсестры и медбратья с умершим королем, а ближе к финалу, когда началась война с Норвегией, через сцену провозят в койке еще одного убитого. Другой «обычай» тоже касается мертвецов — сразу после смерти кто-то из близких волокает их за руку: Гертруда таскает тело умершего мужа, а Офелия — застреленного отца. Сам Гамлет выполняет предписания «обычая» сверх нормы: на похоронах Офелии он выхватывает покойника из гроба и бежит с ней по всей сцене, пока присутствующие его догоняют.

Остальные детали спектакля, к сожалению, не отличаются такой же наглядностью. Действие короткого (два часа с антрактом) балета галопом несется по множеству событий — восходящих к пьесе и досочи-



Офелия — Анастасия Сташкевич



Гамлет — Денис Савин, Йорик — Денис Медведев

ненных.

Танец лишь изредка возникает среди пантомимы. Собственно, иного, от Поклитару и не ждали — «вкусная» антибалетность всегда составляла главную прелесть его работ. Но в «Гамлете» весьма лаконичная хореографическая партитура оказалась едва ли не на треть составлена из обширных цитат. Так, помешавшаяся Офелия почти буквально воспроизводит движения сумасшедшей Жизели (осовременивание заключается, главным образом, в замене шпаги — пистолетом). Клавдий и его советники после получения известия о нападении врага исполняют нечто очень похожее на сцену Модеста Алексеевича и чиновников из «Анюты» (курьезное сходство эпизодов усиливается «благодаря» подобию мундиров).

При всем том, назвать новую постановку полной неудачей нельзя.

В ней есть удавшиеся хореографические фрагменты — как правило, они возникают там, где сюжет отступает, и хореограф остается «один на один» с музыкой Шостаковича. Если дуэты героев только варьируют уже знакомую по другим работам Поклитару лексику, то танец тонущей Офелии — надрывный и полный пассивной воли к смерти — можно без преувеличений отнести к лучшему из сочиненного им.

Есть в балете также отдельные режиссерские находки. Трогательный момент, когда призрак Офелии показывает Гамлету их неродившегося ребенка. Большую честь фантазии Доннеллана делает «немой» аналог монолога «Быть или не быть»: на протяжении всего

действия, когда кто-то умирает, в стене открывается проход, умерший скрывается в нем; и вот в момент раздумий Гамлет подходит к тому самому месту и стучится, прося пустить его к тем, кто уже отмучился.

Но самой сильной стороной премьеры было исполнение.

В виденном мною (втором) составе в очередной раз подтвердили свой незаурядный драматический талант Владислав Лантратов (Гамлет) и Михаил Лобухин (Клавдий). (Рискну сказать, что для Лобухина — артиста, находящегося на пике профессиональной формы — пантомимная возрастная роль мала). Настоящим открытием стало выступление в партии Офелии Дарьи Хохловой — танцовщица, до сих пор не выходившая за пределы ампулы инженеру, сумела воплотить образ трагической героини.

Артисты Большого (в ряд перечисленных можно добавить Дмитрия Дорохова — Лаэрта и Андрея Меланьина — Полония) вполне удовлетворили бы тем строгим требованиям, которые в пьесе предъявляет к захватившим в Эльсинор комедиантам Гамлет. Жаль, что танцующий ими текст гораздо живее напоминает не шекспировскую трагедию, а разыгрываемую той самой странствующей труппой лубочное «Убийство Гонзаго».

Виктория Терешкина: «Главное в жизни — это семья»

Беседовала
Светлана
Аввакум

Виктория Терешкина — уникальная балерина! Уникальная личность: сильная, цельная и многогранная. В этом можно было убедиться, побывав на творческом вечере балерины, проходившем в рамках Международного фестиваля балета «Мариинский». Трагическая в «Легенде о любви», обольстительная в «Шехеразаде», виртуозная в «Пахите» — такой предстала она перед зрителями в до отказа заполненном театре.

Но истинный талант никогда не останавливается на достигнутом. Работа над собой не имеет фазы завершения и нам предстоит еще многократно испытать состояние ошеломляющего восхищения на ее спектаклях.

— Виктория, скажи, повлияли ли родители на выбор профессии? Ведь балетом начинают заниматься в том возрасте, когда еще нет различия между «хочу» и «могу»?

В.Т. — Хороший вопрос! Мои родители стопроцентно повлияли на мое решение. Но сначала они отдали меня в художественную гимнастику. Куда я категорически не хотела ходить, потому что обучение проходило очень тяжело и приходилось терпеть сильную боль. Мама приходила за мной в детский сад, чтобы отвести на тренировки, и я понимала, что все остальные дети после тихого часа будут играть друг с другом, а мне придется переносить все эти трудности. Но в конце концов все это стоило вложенного труда. Начались соревнования, и я стала в них побеждать. Наконец стала получать от всего этого удовольствие. Но когда мне исполнилось десять лет, родители опять принялись на меня давить, говоря о том, что пора бы мне подумать о том, чтобы стать балериной. Они аргументировали это тем, что у гимнасток век очень короткий. Это решение далось мне с большим трудом. Родители настаивали и в итоге я всё же сдалась и пошла провериться в Красноярское хореографическое училище. Меня приняли безо всяких оговорок. Благодаря художественной гимнастике у меня были все необходимые данные.

— Чем тебе сейчас вспоминается Красноярск?

В.Т. — Такой очень хороший сибирский городок. Чем же он мне нравился? Наверное, тем, что там хорошее теплое лето и холодная, с пушистым белым снегом зима. Не так, как в Петербурге постоянная грязь и слякоть. Хотя Петербург я тоже уже очень сильно полюбила. Когда уезжаю на гастроли, где бы они ни были, у меня начинается тоска. Тоска по Родине, и в первую очередь по Петербургу. В полете перед посадкой виден серый силуэт города, в этот момент мне бывает очень и очень хорошо. И никакой он не серый! Он замечательный и очень красивый. Самый красивый в мире!

А в Красноярск, как бы я по нему не скучала, меня уже не тянет. У меня там совсем не осталось друзей. Там остались только мои родители.

— Каким образом ты попала в Петербург?

В.Т. — Однажды я приехала сюда на каникулы и попала в Мариинский театр. Это было сильнейшее впечатление. Просто грандиозное. Я вернулась домой и сказала родителям, что не знаю, как я теперь буду после этого ходить в наш театр и училище: настолько меня все это захватило. Так получилось, что приглашение учиться в Петербурге я получала дважды. Оба раза участвуя в конкурсе «Ваганова приз». Тогдашний руководитель Игорь Дмитриевич Бельский приглашал меня после первого раза. Тогда я отказалась, решив что не готова оторваться от родных и жить в другом городе. Во второй раз мне было уже 14 лет и я решилась.



Фото Светланы Аввакум



Мехменэ Бану в «Легенде о любви». Фото Светланы Аввакум

— А как ты попала в Мариинский театр, о котором мечтала с детства?

В.Т. — Когда мы выпускались наш педагог Марина Александровна Васильева предупредила нас, чтобы мы были готовы к тому, что в театр никого не возьмут, так как руководителю театра нужны только два человека. У меня, да и у других выпускников, началась какая-то внутренняя паника. Особенно у меня, ведь, кроме как в Мариинский, я никуда не хотела. Но в итоге в театр в тот год взяли одиннадцать человек. И со временем все мы в той или иной степени стали солистами.

— Приняли в театре хорошо?

В.Т. — Очень часто задают вопрос о том, что в театре, наверное, сильна конкуренция. Конечно, она есть, но мне кажется, что она здоровая. Такая, какая и должна быть в творческом коллективе. Меня, например, победы моих коллег не расстраивают, а, наоборот, подстегивают, вызывая желание работать над собой больше. Это, видимо, у меня ещё от спорта осталось. Конкуренция просто необходима для роста. Начинала в кордебалете, но всё

время чувствовала на себе глаз Махара Хасановича Вазиева (исполнял обязанности заведующего балетной труппой Мариинского театра с 1995 по 2008 год — С.А.). С первого года работы он начал меня как-то выделять. Иногда поощрять, а иногда сильно ругать. Но я понимала что и это тоже хорошо. Всё идет на пользу. И вот уже во втором сезоне мне дали станцевать «Лебединое озеро». Спектакль, который я, наверное, на тот момент и не заслуживала. Но мне все-таки удалось технически справиться со спектаклем. Я смогла этот балет выдержать, но образа не было никакого.

— Сейчас, по прошествии четырнадцати лет работы на сцене и после присвоения звания заслуженной артистки России, тебе легче или тяжелее работать, чем в начале пути?

В.Т. — Могу сказать, что физически и эмоционально мне легче, ведь уже появилось некое мастерство. Я сейчас хорошо слышу свое тело и его возможности. Нет того волнения которое было раньше. И я знаю, что зритель меня уже ждет. Когда перед выходом на сцену слышу аплодисменты мне безумно приятно. С другой стороны хорошо понимаю, что зрители ждут события, а не просто моего чистого исполнения. И я каждый раз должна оправдывать своё звание. Любовь зрителей заставляет меня держать себя в форме постоянно.

— Поддерживать форму, выстраивать образы тебе помогает Любовь Кунакова, педагог, с которым ты работаешь в театре.

В.Т. — Я работаю с Любовью Олимпиевной уже девять лет. И с каждым годом утверждаюсь во мнении, как это хорошо, что мы работаем вместе. Я знаю, как бы нескромно это ни звучало, что со мной хотели работать и Ольга Николаевна Моисеева и Габриэла Трофимовна Комлева, но Вазиев решил, что со мной должна работать именно Кунакова. И хотя через несколько лет он мне намекнул на то, что пора бы мне поработать с кем-нибудь другим, я поняла, что однолюб. Мы сработались и всё — мне уже ничего больше не нужно. Хотя поначалу у нас были споры по разным вопросам. Я заявляла, что не чувствую так, как мне показывает Любовь Олимпиевна. А она мне говорила: «Пожалуйста, я могу вообще ничего не говорить, раз ты такая умная». И тогда я осознавала, что неправа, что передо мной выдающаяся балерина, которая прекрасно исполняла множество ведущих партий. И еще я поняла, что работа без педагога — это всё равно что работать без зеркала. Это работа впустую!



Китри в балете «Дон Кихот». Фото Натальи Разиной

— Как ты отдыхаешь от напряжённого труда?

В.Т. — Обычно, это какие-то считанные дни. Иногда у нас в театре по два месяца нет выходных, а потом их сразу может быть два. Первый день у меня может уйти на то, чтобы элементарно выспаться и я могу провести его весь не выходя из дома, разбирая вещи, наводя порядок и получаю от этого громадное удовольствие. А во второй день мы с мужем, как правило, едем на дачу. Это тоже незабываемые моменты. Воздух, природа...

— Расскажи о своих партнерах в профессии?

В.Т. — Могу сказать, я даже рада, что время сложившихся дуэтов ушло. И я могу каждый раз танцевать с новым партнёром. Это всегда новые эмоции. Как и в жизни, на сцене, если отношения притираются, появляется привычка. Может это и хорошо в плане техники, но когда между партнерами искрит что-то новое, мне кажется, зритель это всегда чувствует.

— А эти новые искры на семейную жизнь не влияют?

В.Т. — У меня ситуация была нестандартная с самого начала. Мы с мужем жили в разных городах. Он в Москве, я в Петербурге. Так и прожили 4 года. Это было очень тяжёлое время, потому что постоянные

разлуки. Я вечно была в слезах. Получалось что отношения — дорога в никуда. Разговоры о возможном переезде в Москву были для меня большой темой. И тут вдруг всё сложилось очень удачно. Мой муж Артем Шпилевский переехал в Петербург, ко мне. И теперь мы живём вместе. Это что-то новое для меня и искры теперь рождаются и дома.

— Так что важнее для тебя семья или театр?

В.Т. — Бывают у людей такие судьбы, когда нет ни профессии, ни мужа, ни детей. И это несчастье. Я думаю, что нельзя отдавать всю себя целиком чему-то одному. Хорошо когда есть родные люди, ради которых хочется жить. И когда они живут ради тебя.

— Что появилось в жизни с рождением дочери?

В.Т. — С рождением дочери смысл жизни поменялся. Понимаешь что все то, что раньше казалось какой-то проблемой, на самом деле не значит ничего. А главное в жизни — это семья! Балет, конечно, остается в моей жизни. И без него я, наверное, уже жить не смогу! Хорошо, что в моей жизни есть и семья и любимая профессия!



Фото Александра Гусова

Екатерина Шипулина: «Я предана Большому театру»



Эгина в балете «Спартак». Фото Екатерины Владимировой

Беседовала
Вероника
Кулагина

Екатерина Шипулина — та балерина Большого театра, характеру которой целиком и полностью соответствует первое слово в его названии. Большое трудолюбие, большой темперамент, большое обаяние — ко всем без исключения ее человеческим качествам можно смело прибавить это прилагательное. Все ее партии, будь то классический или современный репертуар, — это всегда искреннее перевоплощение, неожиданный и смелый взгляд на, казалось бы, знакомые роли, широта жеста и азарт сценического существования. Ей присуще качество настоящей балерины — любую вариацию (в «Пахите», например) сделать событием. Каждое ее появление на сцене — это полная самоотдача и триумф духа. Но это вовсе не значит, что Шипулина балерина исключительно мажорного склада. Лирико-драматические роли — Жизель, Одетта, Золушка — всегда подлинная история, рассказанная балериной по-человечески просто без наигранности и аффектации: ее героиням веришь, им сопереживаешь. Удивительно было узнать, что в репертуаре Шипулиной нет Никии (ее соперницу Гамзатти в «Баядерке» она танцует). Надеемся, что желание балерины исполнится, а зрители увидят еще одну историю, наполненную живыми чувствами.

— Екатерина, Ваши родители артисты балета. Другой дороги, кроме как в балет, не было? Это было Ваше решение или все-таки родители так решили?

Е.Ш. — Действительно, все мое детство прошло в театре. И как раньше было принято, дети из балетных семей шли по стопам своих родителей. Поэтому можно сказать, что другого пути не было. Мне нравилась мамина профессия, и, конечно, как все девочки, я хотела быть, как мама. То есть особо не сопротивлялась, когда она решила сделать из меня балерину.

— Вы начинали в Пермском хореографическом училище, а потом перешли в Московскую академию

хореографии. Трудно было адаптироваться в новой среде?

Е.Ш. — На самом деле я очень счастлива, что обстоятельства в моей жизни сложились именно так. И я смогла впитать в себя и пермскую школу (она, как известно, является последователем традиций ленинградской школы танца), и московскую. Мне пришлось повторить пятый класс второй раз, поскольку программы изучались немного по-разному, в Москве несколько быстрее, поэтому были некоторые пробелы. Конечно же, для ребенка перемена места жительства и школы — это огромный стресс. Но я по натуре человек общительный! Быстро адаптировалась в новой среде и обрела новых друзей.

— Чему Вас научили родители, что очень помогает сейчас и в профессии, и в жизни?

Е.Ш. — Трудлюбие. Плюс моя целеустремленность и перфекционизм мне очень помогают!

— Работа в Большом театре, чем она сложна?

Е.Ш. — Я люблю свою работу и, конечно же, место, где работаю. Я предана Большому театру. Как и в любом учреждении, большом или маленьком, есть свои плюсы и минусы, свои интриги и подводные камни, просто масштаб разный.

— Вы уже 17 лет на сцене Большого театра. Карьера перевалила, образно говоря, за экватор. Что хотелось бы станцевать еще, кроме того, что уже сделано?

Е.Ш. — Я танцую все! Пожалуй, можно сосчитать по пальцам балеты в репертуаре театра, которые я не танцую. Всегда хотела станцевать Никию в «Баядерке». Не понимаю, как так получилось, что этой партии до сих пор нет в моем репертуаре! Я чувствую — это мое!

— В каких балетах чувствуете себя естественнее: в классических или современных?

Е.Ш. — Если честно, то я органично себя чувствую как в классике, так и в модерне. Просто есть спектакли, которые требуют больше времени на подготовку. А вообще, я универсальная балерина.

— Вы работали со многими выдающимися балетмейстерами. Работа с кем из них запомнилась особенно?

Е.Ш. — Это правда! Вообще для балерины работать с живым творцом это большое счастье! Особенно если все, что создается, создается исключительно для тебя, исходя из твоих возможностей и данных. Выделить сложно, потому что все из них блистательные личности и со всеми работать по-разному интересно. Из последних постановок своей необычностью запомнился Уэйн МакГрегор. Его работа с человеческим телом невероятна! Мы были как пластилин, и он лепил все, что вздумается.

— Что Вы не приемлете в общении между артистом и балетмейстером и вообще в жизни, между людьми?

Е.Ш. — Лицемерия и непрофессионализма.

— Что может вывести Вас из себя?

Е.Ш. — Вывести меня из равновесия практически невозможно. Не приемлю подлость и хамство! Не выношу лживых людей.

— А что может порадовать?

Е.Ш. — Порадовать меня может все что угодно, даже солнечная погода!

— Есть что-нибудь, что мешает Вам радоваться жизни?

Е.Ш. — Нет!

— Какой вопрос Вы задали бы сама себе, о чем не спросила я?

Е.Ш. — Даже не знаю... Наверное, я у себя уже все спросила!



На репетиции с Уэйном МакГрегором. Фото Елены Фетисовой



Мехменэ Бану в балете *«Легенда о любви»*. Фото Елены Фетисовой



фото: © Елена Фетисова

В партии *Жизели*. Фото Елены Фетисовой

XV Международный фестиваль балета «Мариинский»

Вероника
Кулагина



Финал творческого вечера Виктории Терешкиной

Круглая дата — пятидесятилетие ежегодного Международного фестиваля балета «Мариинский» никак специально не обозначалась. Программа 2015 года в чем-то уступала предыдущим: в этот раз приглашенные звезды разве что сами не удивлялись приписанному статусу, а в чем-то превосходила: были показаны основные шедевры классического наследия, в их исполнении Мариинский балет по-прежнему не знает равных.

Открылся фестиваль традиционно — премьерой. Два детских спектакля вполне могли бы быть одним двухактным, ведь второй, «В джунглях», продолжение первого — «Бемби», оба поставлены хореографом Антоном Пимоновым на музыку, не слишком подходящую для постановки балетных спектаклей. В большей степени это касается Музыкальных картинок к сказке Зальтена Андрея Головина, в меньшей, сюиты Александра Локшина «В джунглях». Программность второго музыкального произведения и вовсе требовала перенести детей оленя Бемби из австрийского леса в джунгли. С этим шутя справилась сибирячка Анна Матисон, совместившая в работе над спектаклем целых три полноценных профессии: либреттиста, художника по костюмам и сценографа, растолковав в многословном либретто тем, кто не понял — «фантазия <оленят> превращает лес в волшебные джунгли». Фантазия новоиспеченного художника по костюмам также не знала границ: поэтому рога вожака крепились к ремню и «росли» из поясницы, Жук щеголял в бюстгальтере, а австрийские охотники разгуливали по лесу в шотландских килтах.

Отсутствие лейтмотивов в музыке не располагало к рождению образов в хореографии. Танцев мало, но это и не удивительно: невозможно в короткое музыкальное произведение уместить все, что написала Анна Матисон в либретто. Видимо она не учла — написанное хореографу придется воспроизводить пластически.

После премьеры пришел черед приглашенных звезд, хотя имена некоторых мало что скажут даже любителям балета. В «Дон Кихоте» Базилем выступил мексиканец Исаак Фернандес, солист Национального балета Нидерландов. Роли повесы-цирюльника он придал черты уличного хулигана, в меру безответственного, в меру развязного, но всегда обаятельного. В партии Китри блистательно дебютировала Надежда Батоева. Кроме безупречно выполненных сложнейших па, которыми «Дон Кихот» изобилует, она отпорила в зал щедрый заряд энергии и оптимизма.

Как всегда точен и отменно красив был Константин Зверев в роли Эспады. А появившись Гансом в «Жизели», где вместо не приехавшей Орели Дюпон танцевала Алина Сомова, вновь показал, что работа над ролью продолжается и приносит плоды. На его стороне продуманность всей линии образа, мельчайшее внимание к деталям — это делает персонаж объемным, живым, запоминающимся.

Для солистки Парижской оперы кореянки Сэ Ын Пак участие в фестивале подобного уровня показало большим авансом. Еще не будучи в царстве Теней, ее Никия уже была холодна как лед, его не удалось растопить даже такому пламенному Солору, как Владимир Шкляр. Гамзатти (Анастасия Матвиенко) могла бы не избавляться от соперницы, она ей была не страшна.

Великолепным дуэтом в «Спящей красавице» выступили хрустальная Олеся Новикова — Аврора и галантный Филипп Степин — Дезире. Оба продемонстрировали прозрачный петербургский стиль и превосходную форму.

Еще один красивейший дуэт балета: Королева — Елена Баженова и Король — Владимир Пономарев. Настоящие профессионалы, без которых спектакль утратил бы долю праздничности и значительности. А Королева Елены Баженовой, ни на миг не выпускающая происходящее на сцене из-под контроля, может еще и вовремя прийти на помощь дочери Авроре, после бурного шене мягко и незаметно удержав ее за руки.

Кристина Шапран в роли Феи Сирени была настоящей доброй волшебницей. Ничто не мешало созданию образа: ушло первоначальное волнение, движения наполнились спокойствием, а технические сложности перестали ими быть.

В сложнейшей вариации Феи Бриллиантов блеснула выучкой недавняя выпускница АРБ Софья Иванова-

Скобликова, с легкостью преодолев опасные рифы короткого, но коварного соло.

Освежил старинный балет дуэт Кошечки (Яна Селина) и Кота (Федор Мурашов), так непосредственны и замечательно комичны были созданные ими образы.

В «Лебедином озере» с гостем, премьером Большого театра Русланом Скворцовым, танцевала Екатерина Кондаурова. Досадно, но разница в росте красавицы Кондауровой, Одетта-Одиллия которой возвышалась над Зигфридом-Скворцовым, мешала воспринимать артистов как дуэт. Странно было испытывать облегчение, когда после адажио танцовщики расходились на вариации.

Ожидаемое событие фестиваля — Мастерская молодых хореографов обнаружило что начинающим балетмейстерам не хватает понимания хореографической формы. Есть и фантазия, и первоначальная идея-замысел, в русле которой движется мысль, но нет прочного владения ремеслом. Поэтому так банально выглядели некоторые хореографические опусы и плод балетмейстерской фантазии не всегда соответствовал величине выбранной музыки. Но были творческие удачи исполнителей. Одна из таких — работа Златы Ялинич в балете Владимира Варнавы «Глина».

Гениальное соединение всего, из чего состоит балет, можно было увидеть в творениях мастеров: открыли гала-концерт одноактовки — «Адажио Хаммерклавир» Ханса ван Манена и «Маргарита и Арман» Фредерика Аштона. Вот у кого современным художникам можно учиться музыкальности, логичному выстраиванию повествования, свободному владению хореографическими структурами.

В дивертисменте наряду с нашими артистами выступили танцовщики парижской Гранд Опера. Два дуэта в хореографии руководителя балета Бенджамина Мильпье, оба на музыку столь популярного ныне у хореографов Филипа Гласса, дали почувствовать всю основательность старейшей балетной школы. Один из номеров, «Мы были вдвоем», исполняла изумительная длинноногая Мари-Аньес Жило, воплощенный идеал французской Академии танца.

Завершали вечер искусница Виктория Терешкина и виртуоз Владимир Шкляр в па-де-де из «Корсара». Стоит ли говорить, что все было безупречно, но у бенефициантки фестиваля Терешкиной, чей творческий вечер украсил фестиваль, иначе и быть не могло. В программу праздника, составленную танцовщицей, вошли II акт «Легенды о любви», «Шехеразада» и Grand pas из балета «Пахита». Бенефис, показавший, что Виктория Терешкина уже давно не только техническая исполнительница, но и балерина-актриса, стал одним из главных событий «Мариинского».



«В джунглях»

«Дон Кихот»: Надежда Батоева — Китри,
Исаак Фернандес — Базиль«Спящая красавица»: Олеся Новикова —
Аврора, Филипп Степин — Дезире«Лебединое озеро»: Екатерина Кондаурова —
Одетта-Одиллия, Руслан Скворцов — Зигфрид

«Мы были вдвоем» — Мари-Аньес Жило и Гюго Маршан

Па-де-де из балета «Корсар» — Виктория Терешкина и
Владимир Шклярков

МАСТЕРСКАЯ МОЛОДЫХ ХОРЕОГРАФОВ 2015



«Глина» — хореография Владимира Варнавы

Минувшая Мастерская молодых хореографов в Мариинском театре продемонстрировала если не творческий рост постоянных участников, то, как минимум, их профессиональный подход к делу, который не всегда был виден на предшествующих смотрах. Большинство работ не произвело впечатления целиком сложившихся с точки зрения замысла и формы, но завершенность того и другого — вопрос квалификации. Она приходит только с опытом, а для его обретения (особенно это касается крупных форм) необходимо ставить чаще одного раза в год. Однако незачем пенять на руководство театра за формальное (или кажущееся таковым) отношение к работам молодых хореографов. В любом случае постановщикам несказанно повезло — они работают на площадке одного из ведущих театров мира. В их руках — прекрасно подготовленные и, наверняка, увлеченные, несмотря на неиссякаемую череду репертуарных спектаклей, артисты.

Ольга
Кирпиченкова

Пластические размышления на философские темы, по ставшей уже привычной тенденции, вновь преобладали над ясностью и эмоциональностью (кажется, уже позабытых, но тоже необходимых составляющих искусства). И все же начало вечера задавало оптимистичный настрой. Способствовали тому музыка Александра Цфасмана (Джазовая сюита для фортепиано и оркестра), вполне соответствующая ей по духу хореография Максима Петрова, отсылающее к советским «шестидесятым» оформление Сергея Грачева и стилизованные костюмы Татьяны Ногоиной. Сюитная форма музыки — благодатная основа для сочинения хореографии. Отсутствие привязки к определенной программе, а следовательно, широкий спектр порождаемых этой музыкой ассоциаций может вылиться в захватывающее пластическое зрелище. Петров представил жизнерадостных юношей и девушек: подхватывая запоминающиеся мелодии и беззаботные зажигательные ритмы, они образуют пары, двойки-тройки, ансамбли, высказываются в соло. Выбрав для постановки неоклассический стиль, Петров лишней раз подтвердил его вневременную актуальность. Осталось самое трудное — внести в этот стиль свое (и это после Баланчина, Роббинса, Григоровича, Посохова, Ратманского...). На сцене отсутствовала формальная иллюстрация структуры музыки, однако из своих композиционных способностей хореограф выжал явно не все. Потому казалось, что музыка в игривых повторяющихся мотивах стреми-

тельно вводила в мир радости и света, а хореография за ней не поспевала. Может, стоило внимательней отнестись к внутренней драматургии? Наметить нюансы во взаимоотношениях пар, яснее выделить главную двойку и сделать ее центром хореографической формы? Так и осталось непонятым, решен ли спектакль в духе коллективизма или же среди исполнителей предполагалась некая иерархия, которую требует стиль неоклассики. Вероятно, это и порождает ощущение нестройности работы, названной «Балет №2» (он действительно второй в карьере Петрова). И все же не исключено, что одноактная балетная сюита предвещает становление талантливого балетмейстера с неординарным музыкальным чутьем (музыка Цфасмана в ряду с постоянно звучащими в подобных вечерах сочинениями Баха и Гласса оказалась приятным сюрпризом).

К неоклассике тяготеет и Максим Севагин, пока еще студент исполнительского факультета Академии русского балета имени Вагановой. Он обратился к небалетной музыке Прокофьева (первая часть Концерта для фортепиано с оркестром №2) и создал достойную для Мариинской сцены постановку. В ней композиционное разнообразие подчинялось определенной образности и прослеживалась грамотная работа с хореографическим тематизмом.

Если одни увлечены неоклассикой, то другие — сторонники «килианства» (а именно последних, наиболее абстрактных работ мастера).

«Балет № 2» — хореография Максима Петрова





«Элементарнум» — хореография Максима Севагина



«Second I» — хореография Ксении Зверевой

Ксения Зверева дополнила музыку Баха (фрагменты из «Искусства фуги») шумовыми эффектами, а в пластике подняться до уровня композитора не смогла. По словам хореографа, спектакль создан по мотивам культового произведения Ричарда Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон». Название же спектакля призывало помнить будущее («Remember the Future»). Увы, ни мотивы литературного произведения (действительно по духу очень близкого жанру балета), ни филологически-философский выверт в названии не имели отношения к хореографии. В профессионально сочиненных танцах присутствуют едва заметные следы программы. Единственное, что можно увидеть, — это противостояние юноши (Иван Оскорбин) и толпы. Одна из девушек по какой-то причине испытывает повышенный интерес к одиночке. Их финальный дуэт завершается расставанием. На этом все. В недоумении оставляет и выбор музыки. Хочется разъяснений от автора: что, на его взгляд, связывает контрапунктические упражнения и литературный манифест о свободе и тяге к самосовершенствованию? Философская проблематика сыграла злую шутку и во второй работе Зверевой «Second I» («Второе Я») на музыку Гласса. Участвовали в раскрытии непростой темы Андрей Ермаков и Алексей Тютюнник. Однако из контраста индивидуальности артистов и их исполнительского мастерства смысла и драматургии не возникнет. Так что отразить противоборство двух «Я», пластически абсолютно идентичных, не получилось. Вероятно, осознав это, Зверева ввела видеопроекцию: на экране лицо одного человека сменялось лицом другого.

Илья Живой в постановке «Connections» вновь обратился к музыке Баха (фрагменты из Французской сюиты № 4; Клавирный концерт фа минор) и, видимо, к теме непростых человеческих взаимоотношений, которые запутал до предела. Две части, на которые разделилась постановка (одна часть — на музыку сюиты, другая — концерта; в каждой части — костюмы в разном стиле Софии Вартанян), не срослись в единое целое. Балет трудно воспринимать как сугубо инструментальный. Он перегружен приемами, претендующими на смысловую значимость: обилие пауз, в которых внезапно возникает обмен взглядами и жестами между исполнителями; эффектная работа со светом, за которой безуспешно ищешь драматургический подтекст.

Владимир Варнава приятно удивил. Обычно ограничивающийся эскизными набросками, на этот раз он представил завершённую работу — «Глина» на музыку одноактного балета Мийо «Сотворение мира». Глиной в буквальном смысле являлись исполнители: вначале они неразрывной лентой следовали друг за другом, затем, распавшись, воссоздавали череду пластических фантазий на тему зарождающейся жизни,

в которых нашлось место и юмору, и пластическим находкам, и метафорам.

Юрий Смекалов представил дуэт «Кто моя тень?», обаяние ему придали юные исполнители-американцы Кеннеди Каллас и Остин Асеведо, и единственный на вечере сюжетный спектакль: зрителям показали второй акт готовящегося балета «Орфей в подземном царстве». Хореограф лишь торопливо изложил финальные события мифа, словно опасаясь не вписаться во временные рамки, отведенные музыкой (симфоническая поэма «Остров мёртвых», фрагмент из симфонической поэмы «Утес» Рахманинова). Ирреальные декорации Андрея Сивбо (причудливо деформированные антропо- и зооморфные фигуры) навевали тревогу. В царстве Аида мелькали персонажи мифов: мучимый голодом и жаждой Тантал, Сизиф с камнем на шее и с прицепленной к ноге бугафорской горкой, вызывающая Геката с Цербером... Если бы не костюмы, то пластически персонажи слились бы в единую массу. Самый интригующий и ключевой момент спектакля — когда Орфей (Владимир Шкляр) ведет Эвридику (Оксана Бондарева) за собой и не имеет права оглянуться — произвел впечатление рядового дуэта. Орфей оборачивался на возлюбленную не раз, будто никакой задачи перед постановщиком не стояло. Понятно, что возникает сугубо техническая необходимость взглянуть на партнершу при подержках и переходах, но на то и существует профессия хореографа, чтобы искать убедительные решения подобных художественных задач.

Не вызывает сомнения — сочинять хореографический текст могут все участники вечера. Дело за раскрытием индивидуальности. Для этого необходимо видеть многое, анализировать и впитывать наиболее близкое от других хореографов, совершенствуя собственный стиль.

Фото Екатерины Кравцовой

Секс в большой литературе

Фестиваль Danse Ореп представил в Петербурге балет Жана-Кристофа Майо «Укрощение строптивой». Спектакль московского Большого театра только что получил главную театральную премию страны — придиричвому и ревнивому петербургскому зрителю предоставили шанс вынести независимое решение.

Богдан
Королек



Катарина — Екатерина Крысанова, Петруччо — Владислав Лантратов

После церемонии вручения «Золотой маски-2015» набор классических балетных оппозиций (Сюжет — Хореография, Москва — Петербург, Дионис — Аполлон) дополнился еще одной. Лучшему хореографу сезона, Вячеславу Самодурову, вменили увлечение ногоплетением — так один из балетных критиков аттестовал самодуровскую «Цветоделику». Лучший спектакль, собственно «Укрощение строптивой», утвердил победу литературности, актерства и — секса, каковой, по мнению того же критика, наличествует в балете Жана-Кристофа Майо. Секс — ногоплетение, счет 1:0, матч окончен.

Будем наивными: разве так бывает, что лучший балет поставил не лучший хореограф и наоборот? Есть масса оправданий, почему заветная маска в рамочке досталась Большому театру: европейский постановщик из



Катарина — Екатерина Крысанова, **Петруччо** — Владислав Лантратов



Бьянка — Анастасия Сташкевич, **Люченцио** — Семен Чудин

числа ведущих, мировая премьера, опять же великий первоисточник. Жюри проявило бездну деликатности и уважения, но вот незадача: в момент вручения премия называлась не «Лучшее благое намерение», а «Лучший балетный спектакль». С лучшего и спрос: назвать «Укрощение» выдающимся или просто удачным сценическим текстом решительно невозможно.

Для двухчасового представления был нарезан отборный Шостакович в диапазоне от «Песни о встрече» до Камерной симфонии для струнных, она же Квартет памяти жертв фашизма — какое веселое кощунство! Шоумена, эксцентрика, француза Майо мало заботили особенности русской ментальности и бремя культурно-исторической памяти: нет никакой Камерной симфонии, есть отличный саунд для сцены любовной схватки. В этом новом качестве музыка Шостаковича могла бы впечататься в память, как впечатался «Голубой Дунай» Штрауса после «Космической одиссеи» или увертюра «Тристана» после «Меланхолии». Хореографу оставалось сочинить экстраординарную «картинку» — но отчего-то Жан-Кристоф Майо не Ларс фон Триер.

Драматургически «Укрощение» расплзается во все стороны: по этой степи три года скачи, ни до какой

кульминации не доскачешь. Конец первого акта и начало второго тянутся бесконечно, зато финал наступает на ровном месте. Хореография живет отдельной от музыки жизнью, в одном неторопливом темпе — ей ни к чему ни раблезианская избыточность галопов и полек, ни выстраданная псевдотрагедийность струнного квартета. В качестве шуток (коль скоро это комедия) срабатывают только пинки, шлепки и заглядывания под одеяло: остроумца Майо задушило в объятиях величие Государственного академического театра.

Вышло ни концептуально, ни зрелищно, никак — рутинное мероприятие из цикла «Классика мировой литературы на сцене Большого», очередной раунд игры в сюжетное-бессюжетное, в которой принято ругать друг друга словами «драмбалет» и «бессодержательность». Смысл игры — доказать соперникам, что балет нужен ради мелодрамы или, наоборот, ради головокружительного упоения телесностью; чаще побеждают любители больших пьес, в которых жидковатые танцы насмерть прикручены к философской концепции, страстям и малиновым беретам.

«Укрощение» по всему является пьесой, но страсти здесь погашены и малиновые береты сняты. Костюмы Огюстена Майо переносят действие в стильное без-

время; сценография Эрнеста Пиньон-Эрнеста состоит из громоздких лестниц и трехгранных колонн: явно задуманные как символы мужской потенции, они напоминают провинциальные обелиски памяти жертв революции. С концепцией сложнее. Готов поверить авторским декларациям вроде «принимать правила игры, чтобы выжить, не означает идти на компромисс» — но откуда это понять, если не из программки?

Нельзя сказать, что хореография Майо совсем невыразительна, но принцип отбора движений и общая структура являют апатию и небрежность (говорят, на постановку было отпущено всего два месяца, да еще вдова Шостаковича затягивала с передачей прав). Попытки выстроить продолжительную комбинацию неизменно срываются в пантомиму, подчас банальную. Кордебалетные ансамбли замаскированы бегом и хождением персонажей. География мизансцен хаотична, единственный внятный и остроумный эпизод возникает в финале: семейная жизнь четырех пар налажена, и кордебалет слуг просцениума ходит от табурета к табурету посмотреть, как новобрачные научились пить чай — точно так же чайную мудрость постигала Катарина в доме Петруччо.

Вот бы герой «Недоросля» спросил: танец — это существительное или прилагательное? Конечно, прилагательное. Классические па и производные от них непременно должны быть функциональны: пируэт для пощечины, батман для пинка — всему найдется бытовое оправдание. В самостоятельном использовании танцу отказано, его нужно привинчивать к драматическим положениям, к сексу — иначе он убежит и превратится в ногоплетение. Если героям пристало битый час носиться с бутафорским колье, а кордебалет занят передвижением декораций, любой пируэт выглядит вихрем враждебным. Возможно, каждое прикосновение героев и являет манифест страсти, о чем гласит буклет; когда пластический текст состоит из одних манифестов, это попросту скучно.

Поэтому проседает и главный эпизод спектакля. Пока струнные экстатически заклинаят четыре ноты, в истерике повторяя шостаковичевскую монограмму, укротитель и строптивая поглаживают друг друга, иногда замирая в подержках. Ввинченный по случаю двойной тур в аттитюд выглядит нелепо, выставленный между женских ног кулак — пошло. Манифесты страсти завершаются брюсовским «припаданием на ложе», припавших накрывают тканью. Мораль: для эффективного укрощения строптивой достаточно хорошего секса. Или так: чтобы показать на сцене страсть, мало уверять в буклете, что она там будет. Большой спектакль требует большой динамики и движений не то чтобы только на ложе.

Засим с прискорбием сообщая, что в изученном спектакле не оказалось толком ни ногоплетений, ни

вожделенного секса — не считать же им барахтанья под тряпкой и шлепков по голому торсу. Зато обнаружился здоровый актерский драйв и актерская честность: да, изумительный лирик Владислав Лантратов честно играл отвязного мажора в меховой шубе. Да, Вячеслав Лопатин и Александр Смольянинов (Гортензио и Гремио) честно и жирно выступили в старинном амплуа гротеск, бабахнув по дороге несколько эффектных трюков. Вволю порезвился отличный танцовщик-буфф Георгий Гусев (Грумио). Екатерина Крысанова сделала одну из лучших своих партий — Катарина чудо как хороша, редкая стерва, хотя и напрочь лишена танцев. Больше всех повезло истовому классику Семену Чудину — его Люченцио, ботану с воротничком под горлышко, единственному достались полнокровные комбинации и целый круг жете.

Трудно сказать, что именно очаровало зрителей и жюри «Золотой маски»: артистическое упоение игрой, отчаянно летящая под гору музыка или ситуация подглядывания в щелку, радостно принятая за секс. Может быть — крупные буквы ШЕКСПИР, сулящие внятную историю вместо неоклассической зауми, книжный покой и приближение к вечному? Уверяю: напиши такое либретто новоявленный дилетант, на него бы тотчас обрушились за прерывистость интриги и слабую разработку характеров. Но зритель рад обманываться именами Шекспира, Пушкина и Достоевского; в июле нас ждет еще и трехактный Лермонтов с тремя Печоринными на каждый акт. И то сказать: на дворе Год литературы, и три великих профиля на логотипе — кудрявый, усатый и горбоносый — вознеслись, будто Маркс, Энгельс и Ленин, внушая ученический трепет.

Фото Юлии Ремизовой

ПРАЗДНИК ТАНЦА СОСТОЯЛСЯ

Ольга
Кирпиченкова



Балет «Обратный отсчет» — хореография Наталии Хоречны.
Фото предоставлено Vienna State Ballet

Вслед за мастерской молодых хореографов в рамках фестиваля «Мариинский» организаторы «Dance Open» тоже предоставили возможность увидеть, чем богата балетмейстерская мысль. На сцене БДТ им. Г.А. Товстоногова артисты Венской государственной оперы исполнили работы Хэлен Пикетт, Патрика де Бана и Наталии Хоречны. Творческий вкус этих хореографов формировался в ведущих компаниях Европы. Пикетт работала у Форсайта, де Бана — у Бежара и Дуато (там довелось станцевать Килиана, Форсайта, Наарина), Хоречна — у Ноймайера и в NDT 1. В итоге накопленный за время танцевальной карьеры опыт вылился преимущественно в однообразное пластическое варево.

В первом отделении можно было наблюдать упоение физическими возможностями исполнителей и вместе с тем безразличие к форме и к хореографической логике. Пожалуй, если бы не разительная смена музыкальной основы и не пауза между постановками, о принадлежности работ разным авторам можно и не догадаться. Пластические фантазии Хэлен Пикетт (балет «Сумерки») разворачивались на фоне причудливого музыкального микса (здесь и неизбывные ритмы Филиппа Гласса, и этнические мотивы индусов Рави Шанкара, Шоката Хуссейна и тунисца Ануара Брахема, и джазовые импровизации норвежца Яна Гарбарека). Антология движений от неоклассики до Форсайта и contemporary, предложенная

Пикетт, ещё как-то уживалась с вольной музыкальной компиляцией. Патрик де Бана, столь же пластически всеядный, погрузил публику в симфонизм XIX века. Он остановил выбор на первой части Концерта для скрипки ре мажор Чайковского, которая вступала в досадный конфликт с сумбурной хореографией.

Увы, исполнительское мастерство труппы не в силах было искупить несообразности постановок.

На этом фоне в «Обратном отсчете» Наталии Хоречны рельефно прочитались замысел и контрастные пластические образы. Суть происходящего уловить просто — история о несостоявшемся самоубийстве. Остальные подтексты можно додумывать: к этому располагают и обилие персонажей (конкретные, символические, аллегорические), и режиссёрские загадки. Однако в своеобразии, которого не было в предыдущих балетах, этой постановке не откажешь: хореограф переплела драматизм с юмором, заставила работать на содержание сценографию (костюмы и декорации Кристиан Дэвос) и, наконец, наполнила хореографию образностью.

Нескольким работам ультрасовременных хореографов нашлось место и в гала-концерте на сцене Александринского театра. Но по традиции этот финальный вечер фестиваля включил, прежде всего, шедевры хореографии от Бурнонвиля и Петипа до

Макмиллана и Ноймайера. Амплитуда исполнительских трактовок колебалась от бравой демонстрации технических возможностей до ювелирной стилистической точности.

Не обошлось и без неожиданностей — зажигательной смеси акробатичных уличных стилей с балетом в исполнении Расти Томаса и Альберта Блейза («Uptown Funk») и виртуозной чечётки разбитных шоу-танцовщиков братьев Ломбард.

Соотношение же между академической классикой, классикой XX века и авангардными работами распределилось равномерно. Албан Лэндорф невозмутимо справился со всеми пассажами хореографии Бурнонвиля, а Жэм Крэндэлл оттенила его олимпийский натиск женственностью и легкостью (па де де из балета «Фестиваль цветов в Дженцано»). Мария Кочеткова и Жоан Боада с упоением погрузились в бравурные мелодии Штрауса в дуэте Аштона «Голоса весны», а в дуэте из балета Юрия Посохова «Упоение сиренью» — в элегические настроения музыки Бориса Чайковского.

Не обошлось и без давно ведущих концертную жизнь фрагментов. Эсмеральда Йоланды Корреа обольщала зал и Гренгуара Йоэля Кареньо с кокетством и чувственностью Кармен из балета Ролана Пети (па де де из балета «Эсмеральда»). Ее же Диана продолжила изумлять публику чудесами вращения и апломба в паре с Актеоном — кубинцем-виртуозом Осиелем Гунео.

Иван Васильев с жаром продемонстрировал свой технический арсенал в па де де из «Пламени Парижа», перекрыв тем самым осторожную Елизавету Чепрасову. В постановочном опыте Васильева «Андервуд», с отдачей исполненном автором и Денисом Савиным, пришлось довольствоваться совершенством физической формы исполнителей. В баланчинском па де де из «Stars and Stripes» зал осыпал овациями Даниила Симкина: Изабелле Бойлстон было трудно конкурировать с его обаянием.

Мелисса Хэмилтон и Эрик Андервуд привезли технические этюды ведущих английских балетмейстеров: страстный номер «Qualia» МакГрегора и дуэт из балета «Свидание» Уилдона. Если первый от начала до конца заполняла неутрачиваемая страсть, то во втором от нее остались только вялые отблески. Торжество техники сбалансировали фрагменты из балетов признанных мастеров: Сара Лэмб и Вадим Мунтагиров с чеховской глубиной пережили расставание в дуэте из балета Макмиллана «Зимние грёзы», а Сильвия Адзони и Рэми Вортмейер, наоборот, упивались любовным чувством в дуэте Сильвии и Аминты из «Сильвии» Ноймайера.

Разнообразнейший гала-концерт и высочайший уровень исполнителей превзошел погрешности программы фестиваля в виде опрометчивых хореографических опытов. Праздник танца состоялся!



«Bad Boys of Dance». Фото Стаса Левшина



«Escualo». Братья Ломбард. Фото Стаса Левшина



Фрагмент балета «Упоение сиренью» в исполнении Марии Кочетковой. Фото Стаса Левшина



Дуэт из балета «Зимние грёзы» в исполнении Сары Лэмб и Вадима Мунтагирова. Фото Стаса Левшина

Летающие воины, танцующие гейши

Ольга
Шкарпеткина

Кому-то покажется, что танцев здесь никаких нет. В привычном нам понимании, когда под звучащую музыку актеры начинают демонстрировать поставленную хореографию, — наверное. Это не мюзикл, не развлекательное кино, не фильм-балет — это кинематографическое мышление пластическими образами, а потому фильмы искусства Восточной Азии, о которых пойдет речь, не просто входят в разряд «высокого кино», но и насквозь дансантины. Такой вектор установили сами авторы. Мы заинтересуемся тремя современными картинами, уже давно известными зрителю и завоевавшими его любовь и признание: это обладатель многочисленных премий, в том числе четырех «Оскаров» из десяти номинаций, фильм «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000, реж. Ань Ли), «Дом летающих кинжалов» (2004, реж. Чжан Имоу) и не менее знаменитые «Мемуары гейши» (2005, реж. Роб Маршалл). Во всех трех фильмах главные роли исполнила актриса Чжан Чжэи.

Кадр из фильма «Дом летающих кинжалов»



Подобно индийскому кино, в котором, согласно известной шутке, висящее на стене ружье обязательно поет и станцует, китайское кино также имеет свой специфичный набор штампов, продиктованный традицией и ментальностью. Обязательный «несчастливый» конец, когда главные герои погибают, а влюбленные так и не воссоединяются, и, конечно же, будто прорисованные кистью художника, эстетично продуманные до мельчайших деталей картины сражений, просящиеся на календарь, где белый падающий снег, взметаемый одеждами противников, обгагрывается каплями крови, помимо узнаваемости, диктуют особый зрительский настрой, подвигающий к медитации и катарсису. Но больше всего поражает, насколько авторы в состоянии перевести элементарную драку в сферу искусства, приближающегося к искусству хореографии, притом что национальный театр совсем не обеднен в этой области. Важно то, что боевые искусства здесь неотделимы от танца, а демонстрация ловкости или силы напрямую связана с театральным-постановочным зрелищем, цель которого не только удивлять, но, прежде всего, вызывать эстетическое наслаждение. Исходя из этого, исполнители щедро одаривают зрителя как своими феноменальными элевацией и баллоном, растяжкой, гибкостью, балансом и сногшибательным апломбом (да простят мне оксюморон), так и тонким чувством стиля и вкуса. Таким же чувством стиля, вкуса и гармонии нужно обладать постановщику танцевальных боев и хореографически поставленных состязаний.

«Действие должно разыгрываться, как танец», — такую задачу сформулировал перед съемочной группой режиссер «Крадущегося тигра, затаившегося дракона» Ань Ли, пожелавший снять легенду в жанре «усяпнянь» о доблестных воителях, обладающих сверхчеловеческими способностями, в том числе искусством левитации, для которых превыше всего кодекс чести. «Герои фильма постоянно взлетают в воздух. Я требовал от них подлинных эмоций, явно не понимая, сколько сил у них уходит на преодоление земного притяжения... Так что актерам в этом фильме пришлось и летать, и играть», — делился Ли. Центральной сценой картины стал эпизод сражения в бамбуковом лесу, постановку которого осуществил один из лучших современных китайских хореографов Юань Упин, являющийся по совместительству актером, сценаристом, режиссером, открывшим Джеки Чана, а также постановщиком боевых сцен в фильмах «Матрица» и «Убить Билла». Узнав о том, что Ань Ли замыслил сцену в бамбуковом лесу («Хочу, чтобы дело происходило в бамбуковой роще, но не под деревьями, как обычно, а над ними»), Упин назвал его сумасшедшим и сообщил, что это не под силу даже ему, главному гонконгскому хореографу из прославленной династии Юаней. «Несколько месяцев ушло на то, чтобы

уговорить продюсеров, хореографов, операторов и актеров на эту съемку. Вполне понятно, почему они отказывались: потому что это почти невозможно», — вспоминал Ли. Чтобы Китай юношеских фантазий Ань Ли выглядел убедительно, эта сцена, опрокидывающая закон гравитации, была просто необходима. Первые три дня в бамбуковом лесу под городом Урумчи оказались пустой тратой времени. Актеры должны были сохранять равновесие, наносить удары мечом, летать, танцевать, увиливать и при этом еще играть, а на этой высоте их надо было еще и снимать. Бамбук — крайне хрупкое растение, стоит отломать ветку, и немедля засохнет все дерево. Как только листья бамбука начинали терять свой зеленый цвет, следовала команда переместить съемочную площадку на другое место или отложить работу до следующего дня. «Эта сцена должна быть похожа не на бой, а на танец. На танец, где партнеры скользят по зеленому морю. Именно зеленому морю, и никакому другому», — объяснял свой замысел режиссер, и съемочная группа переезжала на еще нетронутый участок леса. Девяносто процентов отснятого материала оказалось непригодным. В общей сложности работа над съемками «бамбукового танца» заняла полмесяца, а затем еще два месяца компьютерной обработки на студии в Гонконге. Однако эта художественная цель позволила Ли с гордостью сказать о постановщике сцены: «Юань Упин — один из моих героев. Ему нет равных. Он великолепно знает и чтит традицию классического стиля боевых искусств, но также и традицию китайской оперы с ее стилизованными движениями и акробатикой. Мастерство и знания Юань Упина, его хореографический дар превращают поединок в подлинное искусство»¹. Думается, «мастерство, знания и хореографический дар» Упина во многом способствовали тому, что ему доверили снять продолжение истории уже в качестве режиссера: мировая премьера сиквела «Крадущийся тигр, затаившийся дракон: Зеленая легенда» назначена на август 2015 года. Правда, это уже целиком производство США.

Эпизод поединка-«танца» в бамбуковом лесу повторил несколько лет спустя Чжан Имоу в «Доме летающих кинжалов» (видимо, бамбук как-то магически притягивает китайских режиссеров), но тут он менее интересен, хоть и более эпичен: в отличие от почти нежного, лирического «купания» в пушистой зелени здесь доминирует строгая графика геометрических стеблей-труб, превращающихся в смертоносное «умное» облако стрел. Зато в постановке непосредственно танцев «Дома...» свои способности продемонстрировал еще один выдающийся хореограф, которого традиционно ставят почти на один уровень с Юань Упином, — Чэн Сяодун. Нужно отдать должное и исполнительнице главной роли, актрисе Чжан Чжэи: в ее распоряжении уже не было масштабных



Кадр из фильма «Мемуары гейши»

компьютерных спецэффектов, только собственная пластика, которая, кстати, не миновала шлифовки в Пекинской академии танца. Невероятно красиво снят этот запоминающийся фрагмент, где персонаж Чжан, танцовщица Сян Мэй, исполняет «танец подражания», заставляя «оживать» длинные рукава традиционного костюма (игра с рукавами, в которой каждое движение несет строгий смысл, является особенностью народных танцев эпохи правления династии Тан). Номер насыщен сложными хореографическими элементами: *jeté entrelace*, *grand jeté en tournant*, «разножками» в шпагат, а в качестве *préparation* Чжан Чжэи застывает в восхитительном шпагате *a la seconde*. Художественно обыгрывая траекторию ударов фасолин в барабаны, слепая танцовщица поражает собравшихся своим талантом, уникальным слухом и чувством ритма. Ну и красотой, конечно. Во второй части фильма «танец подражания» будет повторен, но уже совсем в ином воплощении: герои поменяются местами, теперь «танцевать» будет воин, отвечая ударами летящих ножей. Так авторы наглядно показывают, что искусство танца и военное искусство облечены в одинаковую форму и несут одну функцию, призывая к совершенству, отточенности и гармонии владения своим мастерством.

Изящный, чувственный фильм «Мемуары гейши» вызвал противоречивые отзывы: не все были довольны

достоверностью фактов и тем, что японскую гейшу сыграла актриса-китаянка, но мы оставим это на суд зрителя, тем более что образ гейши, служительницы искусства из особой касты женщин, невозможно представить без умения танцем волновать публику. В картине есть примечательный диалог, когда главная героиня встает на защиту своей профессии. Поддерживая разговор с одним из клиентов, который не слишком жалуется обществом гейш, признавая в жизни лишь три вещи: сумо, бизнес и войну - и презрительно отзывается: «Вы только дергаете за струны и танцуете», Саюри дает такой ответ: «Осмелюсь не согласиться. Что такое сумо, как не танец гигантов? Что такое бизнес, как не танец компаний? Интересна пластика всех видов танца». Кульминация победы Саюри в качестве самой знаменитой и желанной гейши происходит именно в сцене драматического танца, отсылающего к традиции театров Кабуки и Но. По современным меркам, танец Саюри достаточно сдержан, он начинается медленным выходом героини, которую закруживает снежная буря, символизирующая состояние ее смятенной души, но по тем временам эта трактовка была весьма откровенной, страстной, немного нетипичной для гейши, всегда хранящей свое сердце под замком. В Саюри словно просыпается маленькая Чио, которую гложут страдания запретной и давней любви и которая, по иронии судьбы, танцует



Кадр из фильма «Крадущийся тигр, затаившийся дракон»

перед своим любимым. У актрисы распущены волосы, всегда убранные в определенную прическу, что лишний раз подчеркивает: ее стойкость и собранность повержены, а сердце сокрушено. Неудивительно, что, планируя нанести решительный удар в утверждении уникальности новой «майко», ее наставница выбирает именно такую форму представления, вызывая в обществе ожидаемый фурор. По сравнению с более академичным танцем с веерами, которыми мастерски жонглирует девушка, это снежное озарение — почти современный модерн.

Постановщики танцев и танцев-боев, следуя национальным традициям, запечатлевают на экране произведения удивительной красоты, в которых динамика движения не перечеркивает смысловой наполненности сцены. Это самый что ни на есть танец в образе и ради его создания. Лучшие представители кинематографа стран Востока заставляют даже не столько думать (и уж, тем более, не пассивно поглощать предлагаемое зрелище), сколько чувствовать, улавливать, прислушиваться, ценить мгновения этих чувств, пытаться настроиться на одну волну в гармонии с миром, природой и самим собой, призывая к тому, чего нам сегодня так не хватает.

¹ Киносценарии. — Журнал. - № 2 — 2001. — С. 36 — 72.

НЕМЕЦКИЕ КОРНИ ФРАНЦУЗСКОЙ «ЖИЗЕЛИ»

(Продолжение. Начало в №№ 3 (10) 2014 и 4 (11) 2015)

Ольга
Шкарпеткина



На смену романтизму в Германии приходит бидермайер. “Biedermeier“ — направление в немецком и австрийском искусстве (напоминаю об австрийском бытовании легенды о вилисах), возникшее в период между Венским Конгрессом (1815 г.) и революцией 1848 года. Немецкие исследователи связывают «бидермайер» прежде всего с литературой, в которой раньше, чем в других видах искусства, были сформулированы идеологические приоритеты этого явления. «В 1820-х годах в Германии романтизм теряет свои позиции и бидермайер оказывается тем направлением, которое привлекает вполне оформившейся программой с четко обозначенной системой ценностей: домашний уют, семья, порядок. Обращенная к современности, уже выработавшая свои методы освоения действительности, литература бидермайера заняла нишу, образовавшуюся в период между романтизмом и реализмом»¹. Постепенно стирается грань между романтизмом и бидермайером. Связанный с культурой немецкого бюргерства, бидермайер, как утверждают специалисты, зародился еще в первой половине XVIII века. Бюргерская литература существовала параллельно с романтической, в XIX веке литература бидермайера расставит иные акценты в интерпретации героя третьего сословия, раскрасит его жизнь трогательными деталями быта, коих предостаточно в «Жизели» (аккуратные домики, клумбы и цветы, связка дичи, корзинки с виноградом, крынка молока, белоснежный передничек Жизели). Вся культура бидермайера направлена на создание замкнутого мира домашнего уюта, и тем существеннее конфликт, разрушающий этот микромир и личность. «На смену исключительной личности с ее почти нечеловеческими страстями, противопоставляющей себя обществу, отвергающей семью, которая воплощает собой мещанство и филистерство, приходит обычный человек, главная претензия которого — уютный быт и маленькие человеческие радости. В литературе бидермайера происходит восстановление приоритета реальности перед фантазиями, семейной жизни перед идеальной и трагической любовью, обычного человека перед непонятным гением»². Жизель не ищет идеальной, невероятной любви (как ищет ее Джеймс, влюбленный в фантастическую фею воздуха), она ищет просто любви, как и любая девушка на Земле. Еще В.Красовская отмечала различие между романтическими героями — Джеймсом и Альбертом: «Джеймс, отвергнутый односельчанами, забытый невестой, терял с гибелью Сильфиды всякую надежду на счастье. Альберт, похоронив мечту, находил прочную опору в окружавшей его свите и протягивал руки к невесте — олицетворению будущего довольства и земных радостей»³. Сам финал балета, как он дан изначально у Готье и Сен-Жоржа, полностью подтверждает бидермайеровскую идею семейных ценностей и нейтрализацию социального конфликта: Жизель просит Альберта жить счастливо с Батильдой и благословляет их брак. Как не похоже это на привычный нам исход со страдающим одиноким героем! Благополучная концовка балета была отменена в России, и эта «поправка» безоговорочно принята за рубежом. Подобное сглаживание конфликта происходит, например, в «берлинском романе» Теодора Фонтане «Пути-перепутья» (“Irrungen, Wirrungen”, 1888), сюжет которого полностью повторяет фабулу «Жизели». Роман начинается с описания деревенского домика, в котором жи-

вут мать с приемной дочерью Леной. Именно домик Жизели приковывает наше внимание с открытием занавеса: к нему устремлены и появляющийся на сцене Ганс, оставляющий связку дичи (в другой интерпретации букет полевых цветов), и Лойс-Альберт, настойчиво намеревающийся постучать в дверь и вызвать любимую. Как и ее соотечественница Жизель, Лена влюблена в дворянина, но в отличие от героя балета он не скрывает своего происхождения, и все в курсе этого романа, ибо тут это явление типичное. Соседка матери в прошлом тоже имела связь с графом, причем в глазах ее нынешнего мужа это даже некое достоинство «как лишнее доказательство неотразимости» супруги. Переменяя сюжет подробными описаниями огородного быта, Фонтане разлучает своих героев, которые в финале создают семью с себе равными: знатный барон женится на своей законной невесте-«батильде», а объект его недолгой страсти находит «ганса» себе под стать. В романе, как и в балете, есть даже посещение кладбища бароном, правда венки он кладет на могилу не своей здравствующей возлюбленной, а ее скончавшейся от продолжительной болезни матери. «Пути-перепутья» - «Жизель» если не со счастливым, то, по крайней мере, с разумно-деловым концом.

Эти осколочные вкрапления чуждой романтизму философии можно обнаружить при внимательном чтении и сравнении оригинального текста либретто и характеристики сюжета одним из его авторов — Готье. Например, весьма показательный нюанс связан со сценой разоблачения Лойса-Альберта. Напомню (и в тексте французского либретто это отражено), что разоблачение происходит в два этапа: когда Ганс-Иларион выносит шпагу и плащ и когда Ганс трубит в рожок, созывая свиту. Эти действия лесничего по накалу разбивают сердце Жизели, ибо они свидетельствуют о двух неопровержимых фактах — что Лойс дворянин и что у него есть невеста. В спектакле фигурирует очень любопытная заминка: когда лесничий предьявляет артефакты, Жизель поражена, но затем уговорами Альберта она успокаивается, вполне вероятно, просто не поверив клевете влюбленного Ганса. И тогда в ход идет последний козырь — звук рога, вызывающего свиту герцога. Так вот, эта заминка четко проговорена у Готье, но не в тексте либретто, а при описании сюжета в знаменитом письме к Гейне. Жизель — и это важно! — вовсе не поддается уговорам Альберта, уверяющего ее, что вещи ему не принадлежат и это происки коварного Илариона: он признает, что богат и знатен. «Лойс, или вернее, герцог Альберт Силезский, пытается защищаться, говоря, что, в конце концов, беда не так уж велика и, вместо того, чтобы выйти замуж за крестьянина, она выйдет замуж за герцога. Она достаточно красива, чтобы стать знатной дамой, герцогиней». Неожиданный поворот, не

правда ли? И Жизель, кажется, он устраивает. Но тут открывается второе препятствие, оно прозаичнее, но и непреодолимее: «Но Вы не свободны, Вы же-них другой», - возражает лесничий и, схватив рожок, начинает дуть в него что есть силы»⁴. Тут уж Альберту нечего возразить. Таким образом, мотив социального неравенства (ярко зазвучавший в советских постановках балета) здесь не представляется весомым, а все «проблемы» вполне могли бы быть решаемы.

При всем при этом бидермайер — некий оборотень, использующий романтические темы и мотивы, только в ином ключе. «В бидермайере и исчерпывает себя окончательно романтическая картина мира; бидермайер — это снятие романтизма; он пользуется романтическими темами, мотивами, но истолковывает их, исходя из принятия конечного как поэтической сферы»⁵. Еще один пример из литературы «высокого бидермайера» - новелла Аннеты фон Дросте-Хюльсхофф «Бук иудея» («Die Judenbuche», 1842), место действия которой снова затерянная в густых вестфальских лесах деревня. В центре произведения — история крестьянина, которого гордыня и жажда наживы заставляют свернуть с верного пути. Один из самых серьезных проступков — убийство еврей-ростовщика — заставляет героя покинуть родные края. Спустя годы он, постаревший и изменившийся до неузнаваемости, появляется в родной деревне под чужим именем. Однако куда бы ни направлялся Фридрих, таинственная сила влечет его в лес, к буку, ставшему когда-то немим свидетелем убийства. В конце новеллы жители деревни обнаруживают героя повесившимся на одной из ветвей рокового бука. В заключительной части произведения подспудно звучит новозаветный мотив христианской любви и всепрощения - основной мотив «Жизели». Как видим из беглого пересказа сюжета, у А. фон Дросте-Хюльсхофф, помимо всего прочего, бытуют читающиеся в балете Адана темы возмездия, убийства и раскаяния в нем, искупления греха. Как и в спектакле, развязка совершается в мистическом лесу.

Продолжение в следующем номере

¹ Иванова Е.Р. Романтизм и бидермейер в немецкой литературе XIX века // Преподаватель XXI век. — М., 2007. - №1. — С. 108. Подробно явление немецкого бидермайера рассматривается в диссертации Е.Р.Ивановой «Литература бидермейера в Германии XIX века». — Автореф. дисс... док. филол. н. - М., МПГУ, 2008.

² Москвина Е.В. Художественный мир Георга Бюхнера. — М., Прометей, 2007. — С. 21.

³ Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Романтизм. — М., Аргист. Режиссер. Театр, 1996. — С. 69.

⁴ Gautier Th. Théâtre: mystère, comédies et ballets. — Paris, 1872. — p. 371 — 372.

⁵ Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. — М., 2004. — С. 143.

Составил Сергей
Лалетин

АНОНСЫ МАЙ-ИЮНЬ 2015

7 мая в труппе Нью-Йорк сити балле в рамках ежегодного Весеннего гала состоится премьера балета «Сильфида» Х.Левенскольда в редакции Питера Мартинса. Хореограф переносит на нью-йоркскую сцену свою версию спектакля Августа Бурнонвиля — в 1985 году он ставил «Сильфиду» в Пенсильванском балете. П.Мартинс долгое время был ведущим солистом в Датском королевском балете и прекрасно знаком с канонической постановкой 1836 года.

11–26 мая в лондонском Королевском балете пройдет серия премьерных показов новой полнометражной постановки приглашенного хореографа труппы Уэйна МакГрегора — балета «Woolf works» («Работы Вулф») на музыку Макса Рихтера. Спектакль основан на истории жизни и творчества иконы модернизма, английской писательницы и литературного критика Вирджинии Вулф.

21–30 мая в Перми пройдет традиционный международный Дягилевский фестиваль. В этом году он откроется «Шостакович-проектом» — премьерой одноактных оперы-балета «Оранго» и балета «Условно убитый». Эти два произведения великого советского композитора, настоящие культурные раритеты, воссоздают стиль эпохи 1930-х годов. Хореограф Алексей Мирошниченко называет оба спектакля «зарисовками на тему советского прошлого».

23 мая, на вечере современной хореографии в рамках фестиваля на сцене Пермского театра оперы и балета пройдет спектакль «Kaash» на музыку Н.Соуни, в исполнении британской труппы Akram Khan Company. Руководитель и хореограф коллектива, носящего его имя, танцовщик и балетмейстер Акрам Хан сочетает в своей постановке технику восточных единоборств, танец катхак и техники контемпорари.

26 мая в Академическом музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко покажут балет «Татьяна» Леры Ауэрбах, премьера которого в московском театре состоялась в ноябре 2014 г., менее чем через полгода после мировой премьеры в Гамбурге. Балет по пушкинскому роману в стихах «Евгений Онегин», в постановке живого классика хореографии Дж.Ноймайера стал значительным событием в балетном мире.

26 мая в московском Большом театре пройдет церемония награждения и гала-концерт номинантов ежегодного международного балетного фестиваля «Benois de la Danse». 27 мая состоится большой гала-концерт «Звезды Benois de la Danse разных лет». Приятным дополнением обоих вечеров во втором отделении станут концерты выпускников Московской академии хореографии.

28 мая в парижской Опере премьера балета «Дети райка» («Les enfants du paradis») на музыку М.Дюпона, на основе произведения Жака Превера и фильма Марселя Карне. Хореограф Хосе Мартинез возобновляет собственную постановку 2008 года.

29 июня в Гранд-Опера покажут премьеру балета «Тщетная предосторожность» Л.Герольда в хореографической редакции Ф.Аштона.

10–14 июня Большой театр покажет серию премьерных спектаклей «Гамлет» на музыку Д.Шостаковича, в постановке Раду Поклитару (хореография) и Деклана Доннеллана (режиссура).

28 и 30 июня в Гамбургском балете состоится премьера «Пер Гюнт» на музыку А.Шнитке, в постановке бесценного руководителя труппы Джона Ноймайера. Трехактный спектакль с прологом и эпилогом, возобновление балета 1989 года — оригинальная трактовка выдающимся современным хореографом классической пьесы Г.Ибсена.