

ПИСЬМО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Абсурд не улавливается в сети ни здравого смысла, ни понятий рассудка, ни идей разума

*Как то бабушка сказала,
И тотчас же паровоз
Детям подал и сказал
Ешьте кашу и сундук.
(Даниил Хармс)*

Произошедшим в конце октября в Академии Русского балета событиям позавидовало бы творческое перо любого абсурдиста вроде Даниила Хармса. Ситуация созвучна его стихотворению, вынесенному в эпиграф: ничего не понятно, но, в отличие от четверостишья, не смешно.

Давайте вспомним, с чего все началось. Впервые претензии к качеству обучения в Академии прозвучали из уст Валерия Гергиева. Затем от него же поступило предложение в целях улучшения качества обучения объединить в единый центр искусств Академию Русского балета им. А.Я. Вагановой, Консерваторию и Зубовский институт на базе, разумеется, Мариинского театра (от авторства идеи, однако, он теперь отказывается). Потом это предложение ушло на рассмотрение в Министерство культуры и дошло даже до президента В.В. Путина. Школа балета выступила против объединения. Далее пошли слухи о смене руководства Академии, после опровержения которых (тем же Минкультом) она и произошла. Причем между этими двумя событиями, опровержением и назначением, прошло два! дня. На экстренной пресс-конференции в АРБ министр Мединский представил обескураженному коллективу Николая Цискаридзе, назначенного на пост исполняющего обязанности ректора. Должность художественного руководителя отводилась Ульяне Лопаткиной. При этом министр, теребя лацкан пиджака, сбивчиво повествовал о том, что лишь кандидатура Цискаридзе может быть «гарантом» автономии Академии, что само по себе походило на шантаж.

А теперь мои вопросы по существу всего перечисленного. Итак. Если В.А. Гергиеву кажется, подчеркиваю, кажется, что качество выпускников Академии не соответствует уровню сцены Мариинского театра, почему бы не приглашать артистов из других училищ (из МГАХ, например, или балетных школ Лондона, Парижа) и тем самым увеличивать полезную конкуренцию внутри балетной труппы? Так делается во всем мире, благо он теперь открыт. Что именно в выпускниках Академии не устраивает художественного руководителя Мариинского театра понять сложно. Ежегодно школа выпускает достойных представителей профессии. Но они почему-то совсем не горят желанием остаться в Мариинском театре. Скажем, в 2010-2011 годах из АРБ вышли О. Смирнова, К. Шапран (обе уехали в Москву), Виктор Лебедев, предпочел Мариинскому Михайловский театр. Три, четыре, пять будущих солистов на класс из 20 человек – это нормально. Большее количество – невероятная удача, но она не может случаться ежегодно. И слава богу, иначе кто же будет работать в кордебалете? Ведь, как известно, солисты без кордебалета – это концертный номер, а не спектакль. Между тем масштабные балеты Пети-па, вообще шедевры классического наследия требуют качественного кордебалета (тени, лебеди, виллисы, дриады и т.д.).

Так, может быть, нужно обратить свой взор не на Академию, а на будущее место работы учащихся – Мариинский театр? Почему же в последнее время работа в нем многим из них уже не кажется столь желанной? Может быть, потому, что Мариинский театр стал театром, в котором нечего танцевать? Посмотрим на ситуацию на примере прошедшего, 230-го сезона. Из балетных премьер осуществлены лишь две одноактные постановки – «Весна священная» Саши Вальц и «Concerto DSCN» Алексея Ратманского. (Про декорации и костюмы говорить не буду, потому что говорить не о чем). И все! При этом оперный репертуар пополнился шестью! полнометражными! операми. И это не считая оперных премьер в концертном исполнении.

Совсем другая творческая картина открывается, например, в Большом театре, где премьеры за премьерой пополнили балетную афишу: «Марко Спада» П. Лакотта (премьера состоялась 8 ноября), на март готовится «Дама с камелиями» Д. Ноймайера, на июль 2014 года назначена премьера балета «Укрощение строптивой» Ж.-К. Майо. В ушедшем сезоне поставлены «Аполлон Мусaget» Дж. Баланчина, «Квартира» М. Эка, «Весна священная» Т. Багановой, «Онегин» Дж. Крэнко, осуществлено возобновление балетов «Баядерка» и «Иван Грозный».

Выпускникам Академии всегда рады и зарубежные театры, где работа с современными хореографами – неотъемлемая часть художественной стратегии. Так куда же за интенсивной творческой жизнью захочет пойти перспективный артист балета, выпускник Вагановской Академии? Ведь век артиста балета короток, всего двадцать лет.

Теперь о назначении Цискаридзе и увольнении руководства АРБ. О кандидатуре самого Цискаридзе много сказано, не хочется повторяться. Он фигура, никак не вяжущаяся с Петербургом и учебным заведением для детей. А вот вопрос с увольнением руководства стоит рассмотреть. В.А. Дорофеева сразу же была трудоустроена (заместителем гендиректора Михайловского театра В. Кехмана), что как-то не стыкуется с некоторыми обвинениями, звучащими в ее адрес. А.А. Асылмуратовой предложена должность советника в том же Михайловском театре. Жаль что она покинула Академию, ведь человека, более преданного профессии и детям, трудно найти. Именно Асылмуратова культивировала и поддерживала в стенах школы атмосферу доверия и уважения к ученикам. Они не боялись ее, а это очень важно: выполнять требования педагога не из страха, а из желания не подвести, не расстроить любимого Учителя. А то, что Асылмуратову дети обожают, известно всем.

Должность ректора выборная, и по закону выборы ректора должны состояться. Подождем...
P.S.

Дорогие друзья!

Журнал выходит в преддверии Новогодних праздников. Редакция журнала спешит поздравить вас с наступающими Новым годом и Рождеством! Пусть 2014 год принесет вам много радости, еще больше новых впечатлений, видимо-невидимо творческих озарений, море идей, мыслей и чувств. Пусть все желания обязательно исполнятся! Будьте счастливы и любимы!

Вероника Кулагина

СОДЕРЖАНИЕ

In Memoriam

<i>Максов А.</i> Вечер памяти Георгия Алексидзе	3
---	---

Юбилей, награды

<i>Кулагина В.</i> Юбилейный Гран-при Михайловского театра	5
<i>Макарова О.</i> Блеклые огни «Софита»	7

Премьеры сезона

<i>Галкин А.</i> «Марко Спада, или Дочь бандита»	8
<i>Злобина Н.</i> Страшно... но победа!	11

Петербург фестиваль

<i>Кулагина В.</i> После Дягилева	13
---	----

Где и что

<i>Кулагина В.</i> Шедевр романтического балета в неромантическое время	16
<i>Поллак Е.</i> Легенды о любви на языке ином	18

Артистическая

<i>Аввакум С.</i> Мария Абашова	20
<i>Смирнова-Вербье Н.</i> Константин Зверев	24

Москва на проводе

<i>Сироткина И.</i> Международный фестиваль современного танца «DanseInversion»	28
<i>Сироткина И.</i> «Context» – фестиваль современной хореографии	31
<i>Плуталовская Н.</i> Public talk: «Context». Диана Вишнева	34
<i>Галкин А.</i> «Баядерка» в редакции Натальи Макаровой	35

Балетные путешествия

<i>Меле М.</i> Приз для Юрия Григоровича	38
<i>Плуталовская Н.</i> Балет в Нидерландах	40

В мире танца

<i>Кирпиченкова О.</i> «Кармина Бурана» – разные спектакли на разных сценах	42
---	----

Редакция журнала «PRO Танец»

www.protanec.com

e-mail: protanec@bk.ru

«ВКонтакте»: vk.com/club36796952 Facebook: www.facebook.com/protanec

Главный редактор – *Вероника Кулагина*

Зам. главного редактора – *Сергей Лалетин*

Исполнительный директор – *Олег Марков*

+7 911-934-63-55, olegmarkov@mail.ru

Макет верстки – *Наталья Клименченко*

zuhra klim@gmail.com

На первой странице обложки Мария Абашова. Фото: Вадим Штейн

Мнение редакции может не совпадать с мнением гостей и авторов.

ВЕЧЕР ПАМЯТИ ГЕОРГИЯ АЛЕКСИДЗЕ

На отпечатанной программке символичная фотография: с доброй улыбкой на лице, Георгий Дмитриевич склонился в балетном поклоне, широко распахнув руки воображаемой публике. Таким он и запомнился многим собравшимся в Московском Доме музыки на Вечере памяти балетмейстера.

Таким помню его и я. Живя в Баку, тем не менее, был знаком с хореографией Георгия Дмитриевича, не раз видел его номера в концертах, проходивших в Ленинградской филармонии и Капелле имени Глинки. Однако полной неожиданностью стало письмо, которое однажды получил от него. Дело было в следующем. В организованном мной в 1987 году в азербайджанской столице конкурсе артистов балета «Праздник Терпсихоры» я пригласил участвовать и грузинских танцовщиков. Тогда-то Георгий Дмитриевич и направил мне в ответ тёплое, содержательное послание. Годы спустя я аплодировал премьере балета «Лейли и Меджнун» на музыку Кара Караева, который Алексидзе поставил в Азербайджанском государственном театре оперы и балета. Прошло несколько месяцев, и в 2001 году мне выпала большая удача наконец лично познакомиться с Георгием Дмитриевичем на премье-

ре его «Серенады» (на муз. Дворжак) в Йошкар-Олинском театре оперы и балета. Мы жили в одной гостинице, так что возвращались из театра вместе. По дороге зашли в магазин, и, делая для себя какие-то покупки, Георгий Дмитриевич вдруг подарил мне коробку конфет. Просто чтобы сделать приятное. Таким я и запомнил Георгия Дмитриевича – человека очень мягкого, доброжелательного, в высшей степени интеллигентного. Этот образ гармоничного, светлого человека, который щедро дарит людям красоту и доброту, возникал и от просмотра его работ. Личность и творчество полностью совпали.

Не случайно, открывая вышеупомянутый Вечер, Юрий Петухов говорил именно о духовной красоте Алексидзе, который не озлобился даже после хулиганского нападения, едва не стоившего ему жизни. Напротив, в душе балетмейстера открылись новые тайники, позволившие пересмотреть взгляды на искусство и начать ставить свои произведения с небывалой легкостью.

Слова «красота», «гармония» поминутно срывались в этот вечер с уст Георгия Дмитриевича, чей голос доносила до нас магнитофонная запись. И вновь возникал образ мыслителя, открыто рассуждающего о творчестве как способе ухода от повседневности в лучезарные чертоги искусства, или понятии «современности» в художественной сфере, позволяющем наполнить сочинения Баха новыми смыслами, неведомыми его современникам.

Вечер памяти организовали дочери Алексидзе – Анна и Мариам, приблизив его ко дню рождения отца, которому 14 ноября исполнилось бы семьдесят четыре года.

В программе Вечера –

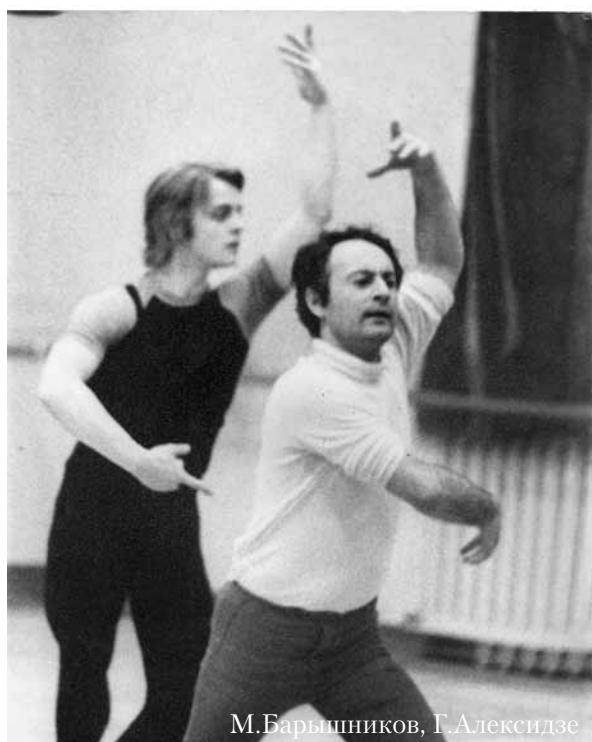


два отделения. Участники – ученики Алексидзе, который преподавал на кафедре хореографии Ленинградской консерватории и был заведующим кафедрой балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Они представили свою хореографию и исполняли сочинения Георгия Дмитриевича.

Первой показали свою постановку «Эквус» на музыку А. Айги Анастасия Кадрулева и Артем Игнатьев. Эта замысловатая многофигурная композиция была воплощена артистами театра «Балет Москва». Слово equus имеет несколько значений. Ну не латинское же «лошадь» имели в виду авторы. Поскольку среди разнохарактерных персонажей в jete покрывала сцену балерина в белом тюнике, можно предположить, что речь идет о мире, который очень похож на наш, но все же несколько другой. Танцовщики уподоблены кентаврам? Может, так зашифрована тема искусства?

Куда более сильное впечатление произвели два других произведения. «Портрет в красном» на музыку Вивальди поставил Юрий Петухов и со всей силой страсти исполнила Анастасия Исаева.

Дуэт «Расставание» на музыку Д. Пауэлла сочинил Юрий Смекалов, он же исполнил его с солисткой Большого театра Кристиной Кротовой. Их взаимодействие в психоло-



М.Барышников, Г.Алексидзе



Ф.Лопухов, Г.Алексидзе

гически напряженном и технически сложном произведении было столь органичным, что весть о соединении артистов лишь в день выступления не могла не вызвать восхищения. Свой монолог «Вечер» на музыку Г. Форе, как всегда, с полной эмоциональной самоотдачей и на пределе возможностей исполнил «неистовый Роланд» балетной сцены Анатолий Емельянов... За безобидным, умиротворяющим названием скрывался экспрессивный герой – артист, переходящий от роли к роли (как яacobсоновский Вестрис), посвящающий свое искусство людям и страдающий от бесконечных сомнений и внутренних противоречий.

Мариам Алексидзе с огромным трудом оформила визу и приехала из Тбилиси в Россию, чтобы сначала в

Петербурге провести репетиции, а затем и в Москве показать свое трио «Путь» на музыку И. Кечакмадзе.

Восприняв заветы отца, Мариам передает внутреннюю драму своих персонажей (Ю. Голицина, Г. Жуковский, А.Туразашвили). Она рождает танец из духа музыки, строит его на едва уловимых нюансах, без каких-либо реквизитных ухищрений. О сюжете зритель может фантазировать, но в эмоциях «треугольника» ошибиться невозможно.

Завершил вечер одноактный балет «Демон», поставленный Георгием Алексидзе на музыку Канчели.

В главной роли Юрий Смекалов, Тамар – Екатерина Бондаренко; в спектакле заняты артисты театра «Корона русского балета» – детища Анны Алексидзе.

Балетмейстер, рискнувший положить в основу хореографического произведения мистический материал, ставит перед собой сложные задачи. Одна из них – в прорисовке образности избежать иллюстративности. Хотя аналогии можно найти у Врубеля, эта проблема автором успешно решена. «Крупный план» сосредоточен на внутренней жизни внешне эффектного Демона. Темные кудри пышной и немного сбившейся копны волос, глаза – по-

крытые черной пеленой, словно две устрашающие бездонные пропасти. Постепенно пелена спадает, взгляд Демона теплеет, «очеловечивается». Эта метаморфоза возникшей любви. Однако зародившееся чувство не приносит ни успокоения, ни счастья – ни мятущемуся Демону, ни Тамар. Неспешно развивается действие, словно в рапиде движется Демон, заворачивая избранницу. В композиционную структуру произведения входит кордебалет. Джигиты «аккомпанирующие» главным героям, унося бездыханное тело Тамар, создают выразительный фон трагической судьбы героев.

Вечер памяти Георгия Алексидзе можно было бы назвать «Балет в меняющемся мире». Так названа и написанная им книга. Георгий Дмитриевич, сотрудничавший со звездами первой величины с 60-х годов двадцатого века передал свои



М.Ростропович, Г.Алексидзе



Г.Алексидзе, Н.Макарова

духовные импульсы новым поколением деятелей балетного театра. Теперь уже они отражают хореографией свои представления о современности и жизни человеческого духа. И дело балетмейстера живет.

Александр Максов

фото из личного архива Георгия Алексидзе

ЮБИЛЕЙНЫЙ ГРАН-ПРИ МИХАЙЛОВСКОГО ТЕАТРА

Пятый, юбилейный смотр-конкурс Гран-при Михайловского театра стал рекордсменом по числу падений. Падали, оступались, поскользывались и ученики, и артисты. Возможно, виной тому события, происходившие в старейшей школе балета, произведшие на всех сильное впечатление. Все действующие лица истории были в этот вечер в театре. Атмосфера, несмотря на улыбки и цветы, была наэлектризованной, и когда для поздравлений и получения призов на сцену вышли все руководители школ, Николай Цискаридзе был приглашен вместе с Алтынай Асылмуратовой. Она вышла на сцену, встреченная дружными аплодисментами зала, невероятно красивая, идеальный пример для учениц школы, но от предложенной руки ИО ректора вежливо отказалась.

Само действо скорее все-таки смотр, чем конкурс. Уникальная возможность выступить на одной сцене вместе со старшими, успешными и знаменитыми коллегами. Себя показать и на других посмотреть. По словам юных гостей и их педагогов, визит в Санкт-Петербург был организован на самом высоком уровне. Что и говорить, ведь жили участники конкурса в отеле «Европа», неподалеку от театра. И конечно, важный пункт концепции мероприятия – его благотворительная миссия. Призеры конкурса получают денежную премию. В этот раз ими стали Жанна Губанова (Киевское государственное хореографическое училище) – «Золото», Ангелина Лапердина (Новосибирский хореографический колледж) – «Серебро», Елизавета Щедрина (Воронежское хореографическое училище) и Елена Хватова (Красноярский хореографический колледж) – «Бронза». Кроме того, всем школам – участникам проекта вручаются гранты. В этом году его, в числе прочих, получила нежно любимая руководством города Академия танца Бориса Эйфмана, впервые представившая своих юных воспитанников. Фантазийная, с прихотливыми перестроениями хореография «Полета над водой»

(именно так назывался номер) была рассчитана на детей, занимающихся балетом всего два месяца, но постановщику номера, Константину Кейхелю, удалось скрыть недостатки и показать лишь достоинства питомцев школы. На этом фоне довольно странно выглядит высказывание Эйфмана, присоединившегося к маэстро Гергиеву с его «качеством обучения в АРБ», что искусству балета катастрофически не хватает хореографов, при этом один из них ставит номер для детей его школы. А есть еще Владимир Варнава (номинант премии «Золотая маска»), Антон Пимонов, Анастасия Кадрулева и Артем Игнатьев (которые, правда, реализовывают себя в этом качестве в Москве, а не в родном Петербурге), Ксения Зверева, чей лирический номер «Парящие» великолепно исполнили ученики АРБ.

Непосредственно смотру отводилось первое действие вечера. Во втором отделении танцевали призеры конкурса прошлых лет. Завершало праздник оглашение победителей и Гала звезд балета.

Картина конкурса, основными участниками которого стали ученицы, а не ученики, показала, что балету катастрофически не хватает не хореографов и не артистов балета в целом, ему не хватает танцовщиков. Их на смотре было всего два,



не считая Наили Еникеева выступавшего в дуэте с Анастасией Лукиной («Парящие»), и четверки кавалеров Авроры – Анны Невзоровой из Москвы. Это Николай Мальцев (Новосибирский хореографический колледж), получивший «Золото» за вариацию из балета «Корсар» и Юрий Кудрявцев (Красноярский хореографический колледж) – тореадор Эспада, завоевавший Гран-при.

Также Гран-при конкурса получила ученица III курса петербург-





Ю.Кудрявцев

ской Академии Русского балета Анастасия Лукина (педагог Людмила Ковалева). Это была достойная победа. Изумительные линии ног с выворотными стопами, идеальная постановка спины, спокойные руки – все демонстрировало тот самый петербургский стиль, существование которого ставится сейчас под сомнение. Девочка, готовая балерина, которую театральным педагогам не придется учить, а можно будет лишь развивать ее дар, стала неммым укором Гергиеву с его вопросами качества.

Компромиссом на этом фоне выглядело второе Гран-при, врученное ученице II курса МГАХ Анне Невзоровой (педагог Татьяна Гальцева). Будем справедливы, она на год младше Лукиной, и все же сравнивать этих двух девочек сложно. Анна, обладательница красивых



М.Сидоренко

ног с огромным подъемом, высокая, с правильными пропорциями, на фоне Лукиной выглядела таким олененком Бэмби. Симпатичной девушке нужно много работать, и в первую очередь над руками, «кудрявость» и вольные позы которых, неуместные в «Спящей красавице», очень бросаются в глаза.

Вторая представительница Московской академии балета, ученица II курса Марфа Сидоренко, завоевавшая «Серебро» (педагог Татьяна Гальцева), танцевала вариацию из Большого классического па в хореографии Гзовского. Исполнительница заставила зрителей поволноваться, заваливаясь на финальных пируэтах так, что ей могла бы позавидовать сама Пизанская башня.

Специальный приз художественного совета «За выразительность» получила Рената Шакирова, еще одна ученица АРБ (III курс, педагог Татьяна Удаленкова). Легкая, изящная она исполнила вариацию Гаянэ из одноименного балета. В ней, технически непростой, еще и очень сложная работа головы. Шаловливые покачивания могут выглядеть неестественно и даже нелепо, если педагог не объяснит, как это делать правильно. С большим вкусом движение выглядело у Ренаты. Мы бы никогда не узнали о твердом характере девочки, не оступись она на пируэтах: легко поднявшись и глазом не моргнув, она идеально завершила диагональ из вращений.

В Гала звезд наряду с попсово исполненным па-де-де из «Дон Кихота» Денисом Матвиенко (к слову, такой непричесанной головы у танцовщика я никогда раньше не видел) и Анжелиной Воронцовой, упавшей с фуэте, а потом и вовсе вставшей на обе ноги в поисках зрительного зала, были и блестящие номера. Один из таких – па-де-де из балета «Жизель» в исполнении Кристины Шапран и Сергея Полунина. Шапран, удивительно похожая на Ольгу Спесивцеву, поразила одухотворенностью и полным погружением в образ. Молодая танцовщица была тем самым «плачущим духом», о котором когда-то писал Вольтер. Полунин, воплощение печали и силы, делал дуэт совершенным.

Расстроила талантливая Ольга Смирнова и выбором, показавшимся для такой молодой исполнительницы преждевременным, и равнодушно-скованным исполнением, а



Р.Шакирова

больше всего неуместным в умирающем «Лебеде» ярко-красным ртом.

Зато порадовала труженица Оксана Бондарева (лауреат «Золотого софита» 2013 и номинант премии «Золотая маска»), с каждым спектаклем набирающая технически. Ее феерическое фуэте в коде па-де-де из «Корсара» с тройным оборотом стало достойным завершением Гала.

Вероника Кулагина

фото: Стас Левшин



Н.Мальцев

ЮБИЛЕИ, НАГРАДЫ

БЛЕКЛЫЕ ОГНИ «СОФИТА»

Всякая премия в театре субъективна. Можно радоваться за номинантов, поздравлять лауреатов, но обижаться на то, что кого-то не номинировали, а кому-то не вручили, бессмысленно. Так же, как неразумно полагать, что результаты награждений отражают современную театральную ситуацию в полной мере.

Не исключение из ряда разнообразных театральных премий и петербургский «Золотой софит». Хотя решения номинационного и экспертного советов и принимаются коллегиально и путем голосований, влияния личных предпочтений, затаенных обид не избежать.

В итоге на Высшую театральную премию Санкт-Петербурга сезона 2012-2013 гг. не был номинирован ни один балетный спектакль. Претендентов на звание «Лучшего спектакля в балетном театре» уважаемые эксперты не нашли: не сочли достойными быть в их числе ни перенесенный в Михайловский театр «Na floresta» Начо Дуато (хотя перенесенный оперный «Билли Бад» не был обделен вниманием, да и в прошлые годы перенесенные спектакли не раз выдвигались на премию), ни его же «Ромео и Джульетта», ни поставленная впервые в Мариинском театре «Весна священная» Саши Вальц. Но скудный список балетных номинантов «Софита» (по два претендента на лучшую мужскую и женскую роли) — отнюдь не показатель того, что в петербургском балете ничего не происходит (разумеется, в творческом плане).

Безусловно, в Мариинском театре хотелось бы видеть больше полноценных премьер, а не только возвращений на сцену спектаклей, еще недавно бывших в репертуаре. Но и при отсутствии внятной политики развития репертуара труппы в минувшем сезоне случилось знаменательное событие — двери хранителя классических традиций открылись для «неклассического» хореографа, работающего в танцтеатре и большинство постановок создающего для неклассических танцовщиков. Опыт работы с Сашей Вальц по значимости события сравним, пожалуй, с появлением в репертуаре Мариинского

балетов Уильяма Форсайта десять лет назад. Насколько плодотворным оказался этот новый опыт, покажет время. Но и сейчас понятно, насколько обогащает работа с сочиняющим хореографом: шаг в сторону новых для труппы методов работы, нового языка.

Наглядный пример — труппа Михайловского театра, за время работы с Начо Дуато ставшая абсолютно со-



Л.Сарафанов

временным коллективом — труппой, чувствующей стилистику современной хореографии, умеющей захватить зрителя пластическим языком, еще три года назад совершенно чужим для артистов. (К счастью, заслуги артистов Михайловского театра были отмечены жюри: «Софиты» за лучшую женскую и мужскую роли получили Оксана Бондарева и Леонид Сарафанов). И если после Начо Дуато труппу возглавит сочиняющий оригинальные тексты (не только перерабатывающий шедевры прошлого) хореограф, новые идеи, несомненно, попадут на благодатную почву.

Многих беспокоит, а у кого-то даже вызывает раздражение то, что петербургские премьеры создают зарубежные хореографы... Но спасибо

им за то, что «понаехали»! Спасибо за новое ощущение тела, энергии, движения, за новые горизонты и для исполнителей, и для зрителей, и для будущих хореографов.

А экспертному совету «Золотого софита» спасибо за присуждение специального приза «За творческое долголетие и сохранение актерских традиций в балетном театре» Владимиру Михайловичу Пономареву.

Исполняемые им роли не обсуждаются в числе достижений балетной техники, но они всегда главные в спектаклях — вокруг них строятся сюжеты балетных историй, и они неизменно запоминаются, потому что не заметить Владимира Пономарева в спектакле невозможно. Его пантомимные работы — всегда мощный и продуманный, созданный художественный образ. Владимир Михайлович в труппе Мариинского театра с 1964 года. Он танцевал в балетах многих хореографов, благодаря его пластической выразительности и актерскому таланту в балетах Мариинского театра разных лет оживали и становились яркими и убедительными самые разные персонажи: злой волшебник Ротбарт в «Лебедином озере» и Архангел в «Сотворении мира», Петр I в «Медном всаднике», Царь в «Пушкине» и Гость чудищ в «Стране чудес», Шахриар в «Шехеразаде» и Отец в «Блудном сыне», Великий Брамин в «Баядерке» и синьор Капулетти в «Ромео и Джульетте», Гирей в «Бахчисарайском фонтане» и Дон Кихот в одноименном спектакле. Властный взгляд, точный жест без слов раскрывают целые истории героев, их драмы и трагедии... Сегодня Владимир Пономарев в балетах Мариинского театра — воплощение лучших традиций петербургской сценической культуры, благодаря которым созданные много лет назад спектакли не теряют своей магии. А традиции эти передаются только личным примером на сцене. Молодому поколению есть у кого учиться и с кого брать пример. Награда нашла своего героя.

Ольга Макарова
фото: Ю.Кудряшова-Белокрыс

ПРЕМЬЕРЫ СЕЗОНА

«МАРКО СПАДА, ИЛИ ДОЧЬ БАНДИТА»:

второй балет Пьера Лакотта в репертуаре Большого театра

Большой театр вновь пригласил на постановку французского балетмейстера. Тринадцать лет назад Лакотт поставил на главной сцене страны эксклюзив — «Дочь фараона» (капитально возобновленную по запрошлым летом). На этот раз он перенес в Большой в новой редакции свой спектакль 1981 г. — балет «Марко Спада, или Дочь бандита». Премьерный блок из девяти представлений прошел с 8 по 16 ноября.

Как и большая часть постановок Лакотта, «Марко Спада» представляет собой стилизацию спектакля XIX века. Его исторический прототип был создан полтора столетия назад в Париже. Первоначально, в 1852 г., он был комической оперой Д.-Ф.-Э. Обера на текст О.Э. Скриба. Пятью годами позже стал балетом тех же авторов в постановке Ж. Мазилье (балетмейстера первых версий «Пахиты» и «Корсара»). Ни композитор, ни либреттист не повторили себя механически в балетном варианте: Скриб при участии Мазилье пересмотрел сценарий, Обер не аранжировал оперную партитуру, а составил новую из мелодий различных своих опер: «Госпожа - пастушка», «Концерт во дворе», «Фра Дьяволо», «Невеста», «Немая из Портичи», «Лесток», «Герцог д'Оллон», «Сирена», «Алмазы короны», «Гайде» и др. Тем не менее, полностью оценить балет можно лишь в контексте оперы.

Оперное либретто Скриба, созданное в год установления Второй империи, весьма своеобразно сочетало отголоски уходящей в прошлое эпохи романтизма с тенденциями чистой развлекательности, которым суждено было воцариться на французской сцене в недалеком будущем. Образы персонажей — барона де Торриды, потерявшего семью в гражданской войне и ведущего теперь двойную жизнь аристократа и разбойника (в последнем качестве он выступает под именем Марко Спада), его дочери Анжелы, воспитанной вдали от «света» и потому сохранившей наивную чистоту, ее антипода маркизы Сампьетри, иску-

шенной в делах любви бессердечной красавицы, — отсылали назад, в романтизм. Развитие же сюжета, колебавшееся между комедией интриги и жестокой мелодрамой, преследовало цель создания занимательного и эффектного, но не отягощенного глубоким идейным содержанием действия. В Анжелу влюблен граф Федериче — жених маркизы Сампьетри. Руки той безуспешно добивается ее чичисбей Пепинелли. После серии сюжетных ходов, делающих то более, то менее возможным соединение обеих пар, Марко Спада устраивает



Е.Образцова - Анжела

две счастливых развязки. Брак маркизы и Пепинелли организуется почти фарсовым способом: разбойники берут в плен Пепинелли, похищают из-под венца маркизу (она собирается замуж за Федериче) и, пригрозив ей разглашением ее переписки с любовником, венчают с Пепинелли, причем венчание свершает похищенный же францисканский монах. Финал истории Анжелы и Федериче мелодраматичен. Оpoznанный на балу францисканцем Торрида — Спада решает навсегда уехать из Италии, чтобы его дочь могла выйти замуж за любимого. Анжела не соглашается на это и намеревается следовать за отцом, для чего отправляется в стан

бандитов. В столкновении с драгунами Марко Спада получает смертельное ранение и в предсмертной исповеди сообщает, что Анжела в действительности не его дочь, а ребенок убитого им герцога Сан-Жермано (из реплики разбойника Жеронио зрители узнавали, что это неправда, т. е. Марко Спада ради спасения своей дочери совершил смертный грех). Дополнительную патетику финалу должно было сообщить построение мизансцены по образцу картины Ораса Верне «Исповедь умирающего бандита» (что оговорил в ремарке Скриб). Столь сильная раз-

вязка, однако, не мешала ему щедро прослоить предшествующее действие развлекательными декоративными моментами: во втором акте на балу исполнялись хоры масок, а также вставной дуэт «Признание в любви на четырех различных языках», в котором маркиза изображала даму, а Анжела — влюбленного в нее кавалера; в начале третьего акта разбойники в песне величали вступившую в их банду Анжелу.

Балетное либретто 1857 г. включало новые, по сравнению с оперой, эпизоды. Усилилась и тенденция к показу развлекательных сцен, а вдобавок к ним появились сцены, рассчитанные на демонстрацию сценической машинерии. Первый акт, в опере начинавшийся сразу в замке Марко Спады, куда в непогоду попадали маркиза, ее отец — герцог Осорио — и Пепинелли, в балете открывался картиной, происходившей в деревушке под Римом. С одной стороны, эта картина была необходима для уяснения сюжета: из нее зритель узнавал о взаимоотношениях персонажей, в ней видел, как Марко Спада отнимает деньги у францисканского монаха фра Борромео — словом, Скриб и Мазилье показали в действии все то, что в опере передавалось словами. Но с другой стороны, здесь же возникала декоративная картина сельской свадьбы. Вторая картина балета, происходившая в таинственном замке барона-

бандита, была полна постановочных «чудес». Бандиты поднимались на сцену из люка и прятались в тайниках за картинами. Затем (когда приведенные Пепинелли драгуны целились в люк из мушкетов) из него поднимался богато сервированный к ужину стол, а из других люков — пажи с блюдами, а из-за картин — девушки с корзинами цветов. В первой картине третьего акта показывалось похищение Пепинелли и маркизы из гардеробной комнаты — опять-таки событие, о котором в опере лишь говорилось, в балете было переведено в «режим реального времени». Но и здесь Скриб и Мазилье воспользовались возможностью вставить фарсовые положения: Пепинелли подглядывал за тем, как маркиза при помощи подруг одевалась в свадебный наряд, а при появлении бандитов скрывался в корзине, в которой его и уносили. Следующая сцена в стане разбойников была разделена на две картины (забегая вперед, скажем, что в современной постановке они снова объединены в одну). Использование двухуровневой декорации в финале (нижняя половина изображала пещеру, верхняя — лес) позволяло выстроить эффектное параллельное действие в двух планах: например, одновременно с венчанием маркизы и Пепинелли в пещере наверху проходила деревенская свадьба; с верхнего уровня на нижний спускались прибывавшие в финале драгуны.

Если повышенная, по сравнению с оперой, зрелищность должна была способствовать успеху балета, то в целом переработку сценария нель-

зя признать удовлетворительной. Скриб и Мазилье не сумели выстроить драматургию произведения так, чтобы оно приобрело специфически-балетное содержание. Вставленные ими в действие танцы оставались дивертисментными номерами, а весь спектакль представлял собой пантомиму, выстроенную по образцу преромантических хореодрам. Не случайно в «Марко Спаде» были использованы два приема из арсенала преромантизма, к тому времени уже вышедшие из употребления: поясняющие надписи (из них зрители узнавали о награде, объявленной за поимку разбойника) и поясняющая музыка (оперная мелодия, исполнявшаяся в какой-либо ситуации, должна была по ассоциации подсказать зрителю смысл показываемой сцены). Для балетного театра, многи-

Ольга Смирнова - Маркиза Сампьетри
Игорь Цвирко - Граф Пепинелли



Сцена из спектакля

ми годами раньше нашедшего способ выразить собственными средствами поэзию «Сильфиды», драму «Жизели», «Эсмеральды», «Ундины», это было безусловным шагом назад.

Впрочем, шагом лишь относительно, поскольку центром нового спектакля стала отнюдь не судьба главного героя. Рецензенты лишь бегло упоминали Марко Спаду и исполнявшего эту роль танцовщика Доменико Сегарелли (первого Конрада в «Корсаре»), а критик «Ревю де Пари» без обиняков писал: «Главная привлекательность нового балета для любителей состоит в борьбе двух первых сюжетов, мадам Феррарис и Розати». Действительно, соревнование двух балерин, обладавших противоположными сценическими индивидуальностями, составляло основное содержание «Марко Спады». Каждая из них получила равное про-

странство для демонстрации своего таланта. Первая картина первого акта отдавалась под танцы маркизы Сампьетри — Феррарис: она исполняла сольное Па д'аксьон и вальс с Пепинелли — Мерантом. Во второй картине обе балерины встречались в квази-действенной сцене урока танца (маркиза обучала Анжелу). Во втором акте каждая получила номер, соответствующий характеру ее дарования: Феррарис — лирический Па де Флор, Розати — Па де маск, по-видимому, включавший элементы характерности. В третьем акте снова участвовали обе исполнительницы. Соревнование балерин имело оглушительный

успех. В рецензиях их сравнивали с Камарго и Сале, отцом и сыном Вестрисами, но чаще всего — с Тальони и Эльслер. В каком-то плане последнее сопоставление было справедливо: точно так же, как Тальони и Эльслер сполна воплотили в своем творчестве дух двух направлений балетного романтизма, так и исполнительский стиль Феррарис и Розати являл своеобразную квинтэссенцию романтизма времен его заката, поворачивающего к развлекательному искусству Второй империи.

Постановка Мазилье прожила на сцене два года и канула в вечность.

Лакотт впервые обратился к ней в 1981 г. — в год столетней годовщины смерти Обера. Французский балетмейстер воспринял старинный материал единственным возможным сегодня образом — с иронией, и столь

же иронично, почти пародийно подал его в собственной версии. Пейзаж, синхронно рассказывающие жестами губернатору о беспокоящем их разбойнике, ритмично вскидывающие ноги драгуны сочетаются с целым рядом ироничных экивоков в сторону классических балетов: так, па-де-де жениха и невесты в первом акте явно адресует зрителя к «Жизелли», а появляющаяся в костюме разбойницы Анжела в третьем акте выглядит сошедшей с портрета Люсиль Гран в образе другой дочери разбойника — Катарины из балета Жюль Перро. Совершенно пародийно решен в первом акте эпизод грабежа Марко Спадой жителей деревни: герой перемещается по сцене за растянутым его помощниками плащом, указывая им пальцем, куда вести его под этим «прикрытием». В начале второго акта так же пародийно смотрится происходящая перед занавесом перепалка Федериче и Пепинелли: оба ожесточенно жестикулируют, используя движения старинной балетной пантомимы. К сожалению, столь удачно выстроенная режиссура не нашла своего продолжения в

хореографии. Кордебалетные танцы, при неизменной классической основе, имеют некое разнообразие — у народа и разбойников они отчасти наделены чертами характерности, у аристократов на балу сближаются с салонными танцами эпохи. Соло же и дуэты главных героев достаточно однообразны по стилю, к тому же их слишком много. Поэтому, хотя каждый танец и показывает феноменальное умение Лакотта сочинять хореографию в классической лек-

мужская партия ставилась Лакоттом на Рудольфа Нуреева — танцовщика, которому в равной мере была доступна и виртуозная французская техника, и острая характерность. Найти эквивалентного по диапазону возможностей исполнителя сегодня — задача не из легких. Из трех артистов, станцевавших Марко Спаду в премьерном блоке, баланс между двумя сторонами партии удастся удержать Дэвиду Холбергу (в другом составе он вышел в роли

Федериче). У Артема Овчаренко танцевальная часть получилась сильнее, чем иронично-мелодраматическая пантомима. У Игоря Цвирко (он же в другом составе вышел в партии Пепинелли), наоборот, убедительнее игровая сторона. Роль Анжелы в первом составе по заслугам получила Евгения Образцова — балерина, в чьем активе уже три удачно исполненных партии лакоттовско-



Евгения Образцова — Анжела
Семен Чудин — Князь Федеричи

сике, все вместе они вызывают парадоксальный упрек в излишне расточительной фантазии, в неумении ограничить объем материала теми рамками, в которых его удобно воспринимать. Но сам балетмейстер, видимо, не считает обилие танцев в своем балете чрезмерным: для Москвы он посчитал нужным еще расширить балет, введя в него новое па-де-де Марко Спады и Анжелы, вариации Федериче и маркизы, а также партии двух друзей Марко Спады и четырех подруг маркизы с их танцами.

С точки зрения исполнения спектакль Большого театра — это, прежде всего, удача всей труппы, сейчас уже уверенно владеющей французской техникой и стилем лакоттовской хореографии. Сложнее обстоит дело с пантомимной стороной постановки. Похоже, ирония балетмейстера по поводу ситуаций и образов старинного балета осталась незамеченной московскими артистами, и на сцене воцарилась странная серьезность, отяжелившая вообще-то легкий по содержанию спектакль. Некоторые вопросы вызывают и исполнители главных ролей. Центральная

го репертуара: Ундина, Сильфида и Аспиччия. Не менее интересны в этой партии Екатерина Крысанова и Анастасия Сташкевич. Хороши в партии маркизы Сампьетри Ольга Смирнова и Кристина Кретьева, а вот Марии Виноградовой и Екатерине Шипулиной, думается, стоит попробовать себя в роли ее антипода — Анжелы. Совершенно напрасно не дали выступить в партии Федериче Артему Овчаренко — пожалуй, самому подходящему на эту роль артисту Большого. Зато двое ее исполнителей (Семен Чудин и Артемий Беляков) были бы куда более на месте в партии Пепинелли. И конечно же, Дениса Савина — талантливый характерного танцовщика, а также с успехом исполняющего характерные и деми-классические роли Андрея Меркурьева следовало бы ввести на роль Марко Спады.

Андрей Галкин

фото предоставлено
пресс-службой
Большого театра

СТРАШНО... НО ПОБЕДА

Благодаря творческому альянсу хореографа Владимира Варнавы и режиссера Максима Диденко в ТЮЗе был показан современный спектакль «Пассажир» в пяти картинах и «двух шутках», как уточнили создатели. В основу балета легла повесть Амели Нотомб «Косметика врага».

Не отходя от литературного сюжета, была разыграна история, освобожденная от лишних уточнений.

В зале ожидания пассажир Ангюст Жером (Владимир Дорохин), ожидающий задержанный рейс, и незнакомец Текстор Тексель (Владимир Варнава), надоедающий своими разговорами. Начав с детских разочарований школьных лет, Текстор заканчивает признанием в изнасиловании и убийстве жены Ангюста. И уж совсем неожиданным оказывается финал: Ангюст и Текстор – один человек, страдающий раздвоением личности.

Скромная сценография спектакля выполнена Павлом Семченко: двусторонняя скамейка, серый чемодан. Лаконичен световой язык Игоря Фомина. Музыка Хенрика Гурецкого и Дьерта Лигетти скомбинирована с бытовыми звуками: привычно невнятный голос диспетчера в здании аэропорта, чириканье птиц в парке, звон чашек за столом, шорох старого кинопроектора, отматывающего воспоминания героя назад. Все вместе создает атмосферу, в которой разворачивается психологическая драма, выраженная пластическим языком.

Спектакль полон знаков, которые разгадываешь как ребус. Черный платок с изображением белых крестов – червоточина, живущая глубоко внутри человека. Впервые его достает из кармана Ангюст – Дорохин. Его что-то мучает, не дает покоя, но

рассказать об этом он не может: прикусив черную тряпку, прячет лицо за серым чемоданом. По ходу действия платок перейдет в руки Текстора – Варнавы, который уже демонстрировал черный язык и зубы (съев акти-



В.Дорохин, В.Варнава

вированный уголь), словно намекая – я и есть тот изъязн внутри героя. Совершая злодеяние, этим же платком он прикроет лицо своей жертве.

Да и сцена поедания хот-дога – не просто перекус аппетитной булочкой, а эпизод, напоминающий нечто вроде жертвоприношения. В данный момент жертвой является сосиска, остро приправленная кетчупом. Жадно заглатывает Текстор лакомство, ехидно поглядывая на остав-



В.Варнава

шийся кусок. Есть что-то нездоровое в его поведении, звериное. Под звуки природы: шум листвы и пение птиц – сыплются крошки, пальцы нарочито проталкивают булку в рот. А через несколько минут с таким же удовольствием он уничтожит девушку Изабеллу (Евгения Штанева), пригласившую его на чай.

Чаепитие удивительно хорошо! Незначительные аккорды мелодии перебиты постукиванием чашек о блюдца. Несмотря на то что в книге имеются две разные версии одной истории, в спектакле показан сюжет в единственном варианте. Опущена история убийства руками Текстора. Изабелла пьет чай с мужем. Но неожиданно замечает в нем другого человека, которого не знала ранее. Отталкивая его, она обрекает себя на смерть.

В спектакле удачно найдены не только режиссерские ходы, но и хореографические. Первое появление Текстора – Варнавы, словно стекающего по скамейке и наконец обретающего форму, – портрет существа скользкого, пронырливого. В литературном первоисточнике он многократно повторяет: «Я – Текстор Тексель. Я – голландец». Это «заклинание» отображено и в пластике: причудливые движения рук, то сложенных, то заломленных, хоть и не напоминают голландского фольклора, но дают общую характеристику человека. Рваные движения выглядят речитативом, переходящим в финале к Ангюсту. Помимо того что Текстор бесконечно артикулирует губами, его речь материализована. Слово паук вытягивает он текст из широко раскрытой пасти, обволакивая своей паутиной Ангюста – Дорохина.

Балетмейстер современно варьирует хореографическую форму. Танец, исполненный каноном, позволяет мгновенно различить, кто ведущий, кто ведомый; фрагменты, имеющие зеркальную основу, указывают на одного человека, борющегося со своим отражением. Дуэты и трио лаконично выстраивают цепочку взаимоотношений. Особенно интересно последнее, в котором мужчины взаимодействуют с женщиной поочередно, представляя собой одно целое.

Невозможно забыть пантомим-

ную игру актеров. Естественная, лишенная всякой театральности, она ничуть не уступает филигранным па точеных тел. Как правдивы движения Ангюста – Дорохина и его зеркального отражения – Текстора – Варнавы, открывающих вымышленный кран! Смотришь, и кажется, правда течет вода, влажные ладони потирают друг друга, и реальные брызги летят в разные стороны. А как ловко Варнава передал собачьи повадки! Нет-нет, никакого пса по сюжету не было. Это все тот же внутренний враг «служит» командам своего хозяина, игриво бросающего черный платок своему питомцу.

К сожалению, образ девушки не оказался столь ярким. Штаневой не вполне удалось выразить весь спектр чувств героини, быть может в силу того, что ей отведены только два фрагмента спектакля. Перевоплощение из романтической красавицы, гуляющей по кладбищу под тенью деревьев, в девушку, подвергнутую насилию, а после становление женщины как хранительницы очага – всего этого не прочиталось ни в пластике, ни в мимике. Образ Изабеллы, увы, остался не разработан хореографом.

Книга Амели Нотомб заканчивается абзацем: «<...>пассажиры, ожидавшие вылета в Барселону, оказались свидетелями странного происшествия. Рейс задерживался почти на три часа, когда вдруг один из пассажиров вскочил с места и начал со всей силы биться головой о стену. Он пребывал в такой дикой ярости, что никто не решился его остановить. Он бился о стену до тех пор, пока его не настигла смерть».

Как потрясающе сделана эта сцена в спектакле! Ангюст яростно, поддребезжащие аккорды ударяет Текстора головой об пол. В музыкальную паузу фигуры меняются местами. Текстор стоя недоуменно смотрит на Ангюста, бьющегося из последних сил головой.

А далее следует эпилог, совершенно жуткий, правда зрелищный. Обнажив себя, очистившись от всего земного, Ангюст достает из че-

модана сердце (отварная свёкла). Да, да! Сердце давно не бьется в его груди, оно лежит на дне переносной сумки. Он давно не испытывает никаких чувств. И вот это нечеловеческое сердце разбивается о голову героя, и бегут кровавые струи. Корчащееся в судорогах красное тело, агония – вот страшный итог шизофрении, плата за содеянное.

В основу спектакля легла непривычно страшная для балета тема. Внятно изложенная, драматически выстроенная, она будоражит сознание. Отрадно, что продолжается поиск выражения проблем современности. Приятно, что

В.Дорохин, В.Варнава



В.Варнава, М.Диденко

спектакль выдвинут в трех номинациях на высшую театральную премию России «Золотая маска»: лучший современный спектакль, работа балетмейстера-хореографа, лучшая мужская роль (Варнава). Это уже, безусловно, победа! Но медные трубы не страшны молодому союзу. И Варнава, и Диденко уже являются обладателями различных театральных наград, что стимулирует их творчество. Остается лишь пожелать удачи и ждать очередных премьер!

Наталья Злобина

**фото: В.Телегин,
П.Змунчила
предоставлено В.Варнава**



ПЕТЕРБУРГ ФЕСТИВАЛЬНЫЙ

ПОСЛЕ ДЯГИЛЕВА

Международный фестиваль «Дягилев P.S.», проходящий в Санкт-Петербурге в четвертый раз, продолжает знакомить зрителей с западной современной хореографией. Дитище Натальи Метелицы, директора Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства и художественного руководителя фестиваля, стало настоящей отдушиной для любителей современного балета. В этот раз балетная составляющая была представлена балетами Анжелена Прельжокажа, его можно назвать хорошим другом фестиваля, поскольку в 2011 году публике был представлен его спектакль «Белоснежка», Иржи Килиана, гуру современного балета, и Йо Стремгрена, молодого норвежского балетмейстера – новичков форума.

Балет Прельжокажа «Ночи», по словам хореографа, вдохновлен «Сказками 1000 и 1 ночи», но сюжетов сказок, их персонажей в балете можно не искать, их там нет. Ориентальные мотивы послужили лишь отправной точкой для создания музыкального материала (Наташа Атлас и Сами Бишай), сценографии (Констанс Гиссе) и костюмов (Аззедин Алайя) для спектакля. В хореографии они практически отсутствовали, и если бы не признание Прельжокажа, можно было бы недогадаться о литературной подоплеке.

Сам балет – это ряд чередующихся картин о том, как можно провести ночь. Из тумана, в начале спектакля, вырисовываются контуры человеческих тел. Группа, в которой и женщины и мужчины, все время извивается, вздыхает, перекачивается с места на место, собираясь воедино и вновь распадаясь на отдельные фигуры. Начало спектакля, действительно, имело восточный колорит, и загадочные женские абрисы топлесс в компании мужчин навевали мысли о гаремах, фонтанах, райских садах, шербете и восточной неге.

Но все последующие номера –



«Ночи» («Les nuits»)

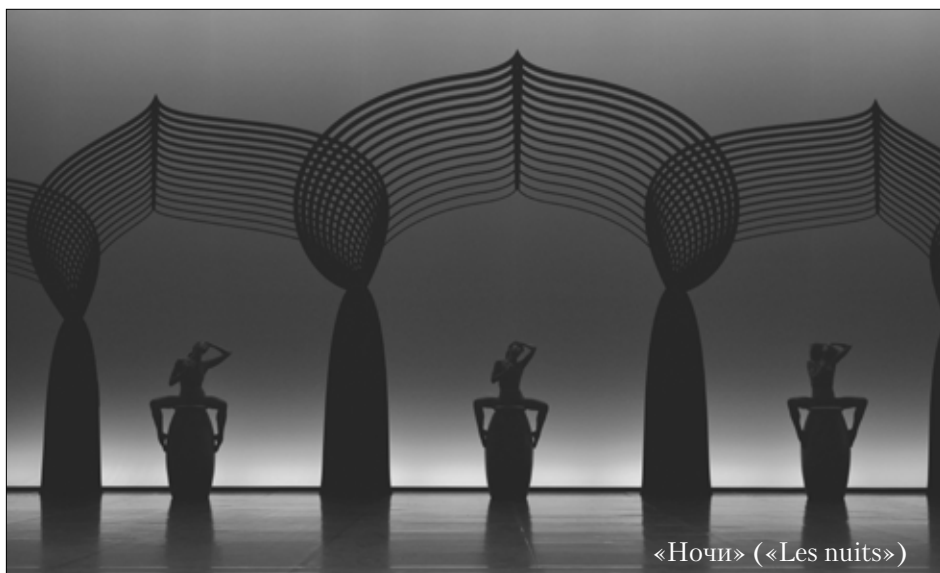
женский дуэт в черных обтягивающих костюмах, квартеты на пестрых коврах, танец-ревю женского состава в красных платьях и туфлях на каблучках под песню «This is a man's world», танцовщицы сидящие верхом на высоких, бочкообразных вазах, – рассказывали сказки, скорее, о ночных клубах лондонского Сохо. А танцы с калянами и финальная сцена дуэтов в черной коже переносили в какие-то совсем злые места. Самым изысканным хореографическим номером можно назвать упомя-

нутое трио на вазах, переросшее затем в нонет, на каждую танцовщицу приходилось по два кавалера. В элегантно-ломких движениях и декоративно-картинных позировках читался фирменный почерк Прельжокажа, хореографа-эстета.

Эффектной была и сцена с коврами. Четыре цветастых прямоугольника, на каждом из которых располагалось по четыре танцовщика, буквально парили в воздухе, так изумительно был проработан свет. Вообще, свет в спектакле – отдельная история. Благодаря освещению Сесиль Джовансили-Виссьер на линолеуме сцены появлялась узорчатая плитка, в черноте кулис высвечивались арки восточных дворцов, в сумраке ночи тонуло закатное солнце.

«Ночи» – последнее творение Прельжокажа – балет об отсутствии чувств. Принятый в штыки парижской публикой, он шокирует не полуобнаженными танцовщицами, кого сейчас этим удивишь, а отсутствием эмоций. Здесь чувство любви не выплескивается наружу, как в финальном дуэте «Парка», ненависть не обнаруживает себя, как в противостоянии мачехи с Белоснежкой. Это ночи совершенно безэмоциональные, механистичные, различающиеся только количеством участников. Современная сказка для взрослых.

Художник во все времена резонатор действительности. Не буду говорить о бездуховности и паде-



«Ночи» («Les nuits»)



«Крылья из воска» («Wings of Wax»)

нии нравов, в конце концов с человечеством это происходит не первый век, но вот отсутствие искренности в отношениях между людьми вообще и полами в частности стало главной действующей эмоцией балета.

Еще один герой фестиваля, хореограф-философ Иржи Килиан, как мне кажется, постановщик, наиболее близкий изобразительному искусству. Каждый его балет – это картина, где мазок точен, все детали выверены, построения и перемещения в пространстве геометрически безупречны.

В обманчиво-светлых тонах балета «Боги и собаки» кроются выхолощенность и неуют больничных палат. Музыка Струнного квартета №1 фа мажор, Op. 18 (*Allegro con brio, Adagio affetuoso ed appassionato*) Бетховена то и дело прерывается жутким, отрывистым звуком, коротким, словно пощечина и гулким, как удар камня о дно колодца. Пограничные состояния между «нормальностью и сумасшествием, между здоровьем и болезнью» – вот основная тема балета. Где танцовщики в пижамных штанах – больные, а танцовщицы – их души страдающие, мечущиеся, не ведающие границ между нормой и безумием. Оно, в виде все увеличивающегося в размерах пса, бегущего по заднику, в конце спектакля настигает героев, созданных по божьему образу и подобию, и все они по очереди скрываются за колеблющимися струями светящихся нитей на заднике, уходя в другое измерение сознания.

Баварский национальный балет, познакомивший петербуржцев

с хореографией Килиана, все же исполняет ее не так, как NDT (Нидерландский театр танца), именно для этой труппы, собаку съевшей на современной хореографии, он и был поставлен в 2008 году. Совершенство хореографического текста Килиана, его нюансировка и интонации наиболее отчетливы в сверхточном исполнении последних.

«Крылья из воска», балет 1997 года, исполненный Национальным балетом Норвегии, – графика среди хореографических полотен Килиана.

Герои этой притчи о любви в пору утраты нравственных ориентиров (не об этом ли говорит дерево, подвешенное корнями вверх?) – восемь танцовщиков: четыре мужчины и четыре женщины. Каждая пара под музыку Бибера (*Mystery Sonate for solo violin*), Кейджа (*Meditation Music for prepared piano*), Гласка (*Movement III from string quartet no. 5*), Баха (*Variation no.25, Goldberg variations*) рассказывает свою историю взаимоотношений, но при этом непрерывность появления дуэтов на сцене делает разные истории единым повествованием о поисках гармонии. Она, в этой бесконечной вязи движений, непрерывном перемещении пар, кантиленности поддержек, оказывается заключена в

объятиях последнего дуэта, когда под стихающую музыку и гаснущий свет мужчина и женщина делят объятия для того, чтобы не очутиться в плену хаоса.

Третий балет Килиана, также представленный на фестивале норвежцами, «Солдатская месса» на музыку Богуслава Мартину, – пастель, написанная крупными штрихами с ясно очерченными мужскими фигурами. Несмотря на то, что их двенадцать, никто не теряется в общей массе, у каждого свой характер, лицо, индивидуальность. Спектакль хореографа стал манифестом о солдатской доблести и бессмысленности войны. Герои балета, как и «потерянное поколение» двадцатилетних из романов Ремарка, умирают молодыми, не узнавшими жизни, наивными и прекрасными.

Балет Йо Стремгрена «Сюита» (2007), в противовес реквиему Килиана, повествовал о радости жизни и стал своеобразным «роялем в кустах» всего фестиваля. Кстати, главным действующим лицом балета как раз стал рояль, поставленный не где-нибудь, а прямо посреди сцены. В первые минуты действия ощущалась тревога за балетмейстера. Как же он распорядится пространством сцены, если на ней такое монументальное



«Боги и собаки» («Gods&Dogs»)

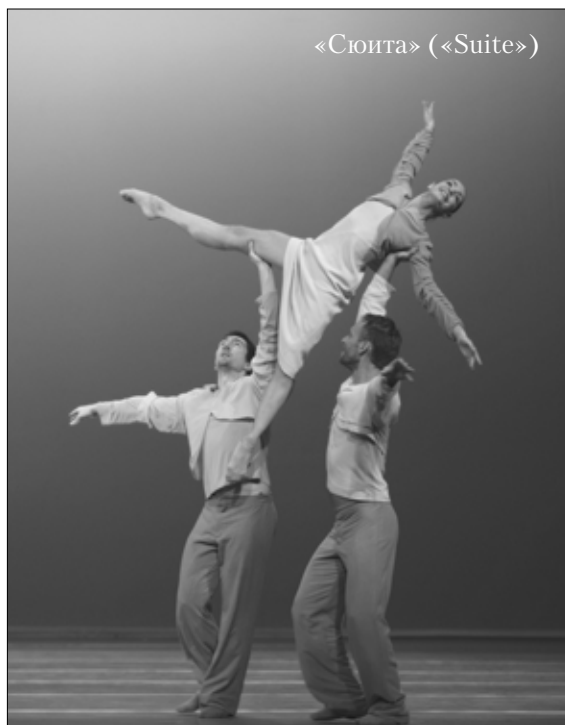
«Солдатская месса» («Soldiers Mass»)



«Сюита» («Suite»)



«Сюита» («Suite»)



препятствие? Но все тревоги были напрасны, потому что Стремгрен сделал рояль полноценным участником спектакля. Он звучал – симпатичная аккомпаниатор играла на нем сюиту Рамо, под ним прятались, на него забирались и на него же облакачивались... А сам черный исполин становился свидетелем трех дуэтов (правда лишь дуэтами балетмейстер не ограничился), в которых все мужские импульсы диктуются поведением женщин. Одной нужна опора в виде надежного мужского плеча, причем в буквальном смысле, даже из-за кулис танцовщица появлялась держась за

них. Другой, дабы не стоять на четвереньках, как задумчивый ослик, был необходим полет, и мужчина носил ее на руках, вздымал к небесам, сначала ему помогал в этом приятель – другой танцовщик, но после того, как на сцене появлялась подруга последнего, он от безвозмездной помощи отказывался, отирая пот со лба. Но «парящий» дуэт не унывал, окрыленный чувством партнер с успехом справлялся и без помощи, да так, что пара в своих вздыманиях-ныряниях несколько раз, заигравшись, показывалась из-за кулис, и там продолжая свое парение. Танцовщица из третьего дуэта, волею постановщика, прямо-таки воспроизвела хореографию Бориса Эйфмана. Своими распластываниями на полу, поглаживаниями бедер, призывным закидыванием головы она просто атаковала

ошалевшего партнера, в немом восторге прислонившегося к роялю. А потом, щелкнув резинкой костюма-купальника, убегала; он, понятное дело, устремлялся за ней. В конце концов вся эта возня влюбленных пар надоедала аккомпаниатору, и она, захлопывая крышку рояля вместе с музыкой, уходила.

Программа балетных событий фестиваля в очередной раз порадовала разнообразием.

Думается, главный адресат и вдохновитель фестиваля был бы доволен!

Вероника Кулагина

**фото предоставлены
пресс-службой
фестиваля «Дягилев Р.С.»**

ШЕДЕВР ЭПОХИ РОМАНТИЗМА В НЕРОМАНТИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

На фоне бурлящей московской балетной жизни октября (Большой театр полным ходом готовился к премьере балета Пьера Лакотта «Марко Спада», в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко проходили фестиваль «DanceInversion» и премьера «Баядерки» в постановке Натальи Макаровой) Мариинский театр, дабы как-то разнообразить лишенную событий действительность, давал серию балетов «Жизель». В пяти спектаклях на

жизни создателя, что в истории искусства бывает крайне редко, признан шедевром. Своей триумфальной славой балет в немалой степени обязан Карлотте Гризи, вдохновительнице хореографа и первой исполнительнице главной партии.

Жизелью первого спектакля стала Наталья Осипова, балерина Royal Opera House и Михайловского театра.

Осипова одна из лучших и интереснейших танцовщиц мирового балетного театра. Стремительно взошедшая звезда со своим особым эмоциональным стилем и танцевальным почерком. В ее исполнении «Жизель» — это почти модерн. Балерина не боится свободных рук, вообще свободной пластики, не выходящей, однако, за рамки академизма. Старинный балет, наполненный дыханием ее вольного

движения, становится современной историей. Пожалуй, в этом и есть главная особенность таланта Осиповой: любой рассказанный ею сюжет становится историей героини нашего времени.

Диана Вишнева — балерина совсем иного стиля. Хотя именно в ее Жизели впервые проступило аб-



А. Сомова

солютно свободное движение. При этом создаваемый ею образ мягче, без эмоциональных всплесков, присущих Осиповой. Она гармонична в обоих мирах, имеющихся в балете. В кругу людей она нежная девушка, в мире виллис, став лишь духом, она не теряет земного чувства любви, но и чужой в потустороннем мире невест ее не назовешь.

Ульяна Лопаткина — признанный мастер, эталон петербургского стиля, танцовщица, уже вошедшая в историю балета, показалась мне холодной в первом акте и слишком уж сильфидной во втором. При этом невозможно не понимать, о балерине какого уровня мы говорим. И все же возникло ощущение, может быть ошибочное, что созидательный дух Лопаткиной жаждет совсем других спектаклей, других эмоций, другой творческой жизни.

Алина Сомова, чрезвычайно быстро вошедшая в форму после пропуска, балерина редкостного внутреннего свечения и ясной танцевальной природы. Труженица, добившаяся многого



У. Лопаткина

сцену вышли Наталья Осипова, Диана Вишнева, Ульяна Лопаткина, Алина Сомова и Мария Ширинкина. Интересным это зрелище было, не считая, конечно, исполнительниц, и тем, что спектакли демонстрировали балерин, принадлежащих к разным поколениям, и, конечно, привлекала возможность увидеть, насколько одна и та же история, рассказанная ими, может различаться.

Для любой балерины «Жизель» — веха в творческой биографии. История несчастной любви — балет-драма, позволяющий заявить о себе как о танцовщице-актрисе. Спектакль бережно сохраняется в классическом репертуаре практически всех крупных мировых балетных компаний. Поставленный Жюлем Перро в 1841 году, он был еще при



Н. Осипова, В. Шкляров



М.Ширинкина

благодаря неустанной работе и высоким требованиям к себе. Но в ее исполнительской манере до сих пор, а ведь за спиной уже десять лет работы в театре, сквозят ученические нотки. Хотелось бы видеть в танцовщице больше самостоятельности и веры в себя, в данном случае они совсем небезосновательны!

Заклучала балетную серию Мария Ширинкина. Танцовщица достойно справилась с миссией, не было в исполнении ничего неуместного, но и говорить о чем-то, кроме этого, не приходится. Потому что пока Жизель похожа на Джульетту, а Аврора на Раймонду.

Партию Альберта исполняли Евгений Иванченко, Владимир Шкляров, Константин Зверев и Ксандер Париш. Состав солистов, из которых лишь два числятся премьерами, позволяет говорить о дефиците первых танцовщиков в театре.

Евгений Иванченко, при всей своей стати, артист все-таки возрастной, но при этом лидирующий по количеству спектаклей в декабре (здесь и «Щелкунчик», и «Ромео и Джульетта», и «Дон Кихот», и «Лебединое озеро»). Нельзя сказать, что качество исполнения не удовлетворяет, но хочется видеть и кого-нибудь еще в центральных партиях.

В расцвете творческой карьеры находится Владимир Шкляров, по сути дела, единственный молодой премьер в театре, которому весьма комфортно в компании старших коллег. Ведь на их фоне его техниче-

ские возможности и юношеский пыл выглядят едва ли не гениально.

Константин Зверев, до сих пор являющийся вторым солистом, танцевал при этом графа Альберта в одном спектакле и Ганса в другом. Интеллигентный танцовщик и прекрасный партнер, он составил пару Диане Вишневой, разумно предоставив ей «первый план». Спокойный и трудолюбивый артист, он во всех отношениях удобен для Мариинского театра в пору нехватки кадров. Например, в «Лебедином озере» он может исполнять и Зигфрида и Ротбарта, в «Дон Кихоте» и Базиля и Эспаду, а если нужно – встанет в мазурку в «Раймонде».

Ксандер Париш – корифей, тоже время от времени становящийся премьером. Танцовщик с мягкими ногами и аристократической внешностью, как и Зверев, «специалист широкого профиля», кочующий из корифеев в солисты и обратно. Альберт – партия, в которой Париш может чувствовать себя как рыба в воде, но постоянное перемещение по иерархической лестнице никак этому не способствует. Отсюда при красоте, стиле и технике в танцовщике чувствуется растерянность и неуверенность, совершенно напрасные.

В Классическом дуэте безукоризненно точны были Елена Евсеева и Ким Кимин блеснувшие отточенно-

стью технического мастерства, переросшего у них в виртуозность.

Все вышеизложенное выявляет очевидные проблемы: отсутствие новых балетных постановок и нехватку премьеров-мужчин, и попутно рождает вопрос, зачем Мариинскому театру вторая сцена? А вспомнив о том, что в новом здании (Мариинский II) один балетный зал для репетиций, возникает и вовсе крамольная мысль: нужен ли Мариинскому театру балет как таковой и где он будет репетировать, когда на реконструкцию закроется историческая сцена? (Я уже не говорю об отсутствии на Театральной площади станции метро при трех! площадках Мариинского театра).

При этом в профессиональном сообществе известно, что в Мариинский театр берут на работу всех желающих трудоустроиться артистов балета, причем даже таких, которым не нашлось места в других театрах города. Остается только гадать, что же будет с качеством балетных спектаклей в недалеком будущем на оснащенной по последнему слову техники сцене.

Вероника Кулагина

фото: Наталья Разина



Д.Вишнева, К.Зверев

ЛЕГЕНДЫ О ЛЮБВИ — НА ЯЗЫКЕ ИНОМ



У. Лопаткина, Е. Иванченко

*Есть редкостный рубин,
Но в руднике ином,
Есть перл единственный,
Но в тайнике ином.
Обманчивы о них досужие догадки,
Легенды о Любви — на языке ином.
(Омар Хайям)*

Балет «Легенда о любви» (детские композитора Арифа Меликова, хореографа Юрия Григоровича, художника-постановщика Симона Вирсаладзе и драматурга Назыма Хикмета) — аномальное явление среди петербургских балетных постановок. Вызванный многочисленными хвалебными отзывами критики и мастеров искусства в премьерном 1961 году, этот спектакль был забыт Кировским театром почти на целое десятилетие. Ныне, занимая почетное место в репертуаре уже театра Мариинского, он по-прежнему немного «чужой» среди «своих». Казалось бы, для всенародного зрительно-

го признания в «Легенде» есть все необходимое: волнующий динамичный сюжет, щедрая на оригинальные находки хореография, пленительная история любви. Тем не менее, при всех своих достоинствах в «десятку» самых популярных отечественных балетов этот спектакль так и не попал, не говоря уже об известности у зарубежной публики, которая, восхищаясь Аврами и Никиями, едва

ли слышала о царице Мехменэ Бану.

Петербургские «Легенды о любви» до сих пор — штучный товар: балерин, освоивших «восточную» хореографию Юрия Григоровича, можно пересчитать по пальцам. Впрочем, немногочисленность показов лишь подогревает зрительский интерес, превращая каждый спектакль в ожидаемое событие для



Сцена из спектакля

тех, кому подобная экзотика пришлась по душе. «Легенда», сыгранная 8 ноября, не стала исключением: Мариинский был заполнен под завязку желающими лицезреть Ульяну Лопаткину и Алину Сомову (последняя, к слову, уже несколько месяцев активно восстанавливает форму после перерыва в карьере).

Надо заметить, что одной из специфических особенностей Ульяны Лопаткиной является редкость ее появлений на сцене. Тщательная избирательность репертуара вкупе с эпизодичностью исполняемых спектаклей не позволяет выходам примы утратить своей эксклюзивности, и в этом отношении партия Мехменэ Бану наглядно демонстрировала преимущества такого творческого подхода.

Изысканным консерватизмом танцевальной манеры Лопаткина давно снискала славу исполнительницы, для которой неприемлем не совершенный результат работы. Будучи перфекционистом во всем, что связано с танцем, она добивается виртуозного звучания сложнейших эмоциональных интонаций и пластических высказываний, проделывая кропотливую работу над «огранкой» каждого рас.

Стилистический «почерк» балерины сух и немногословен: так, избегая излишней натуралистичности чувств в исполненной драматизма роли, Лопаткина предпочла традиционно воплощению переживаний своей героини эстетику строгого минимализма.

В ее хлестких *genvers* и властных *carte*, в ее кистях, заостренных подобно лезвиям кинжала, ощущается скульптурная монументальность, наделяющая каждое движение красотой выверенных линий. Преднамеренным ограничением, своего рода аскетизмом выразительных средств танец Мехменэ Бану, исполняемый Лопаткиной, подчеркивает напряжение силуэтных построений хореографии.

Кульминацией такого единства мышления балетмейстера и артиста становится монолог царицы во втором акте. Десяти страшным аккордами, открывающим выход, соответствуют десять поз, каждая из кото-

рых – немое свидетельство крайней степени отчаяния, охватившего царицу. Подъемы балерины натянуты словно струны, изгиб спины силен ровно настолько, чтобы линия «моста» была красноречиво-рельефной. Опоэтизированные страдания не только правдивы, но и прекрасны.

Иные танцевальные стратегии выбрали партнеры Ульяны Лопаткиной — Алина Сомова и Евгений Иванченко. Не погружаясь глубоко в эстетико-психологические дебри партий Ширин и Ферхада, оба исполнителя оставили своим героям возможность выражать чувства подчас весьма натуралистично.

Партию Ширин Алина Сомова станцевала претенциозно, присущей

растяжкой, остальную часть мизансцены Сомова исполнила в партерном варианте, видимо, не рассчитав силы.

Евгений Иванченко с достоинством исполнил все требующееся от Ферхада и, как истинный джентльмен, предпочел уйти в тень, предоставив право соперничества дамам. Последние убедительно вжились в амплуа конкуренток, однако их поединок был изначально неравен: на стороне Лопаткиной находились и воля драматурга Хикмета, и неповторимое мастерство самой исполнительницы, рядом с которым танцевальные просчеты коллег казались особенно заметными.

Глубоко философский балет «Легенда о любви» в очередной раз



А.Сомова, Е.Иванченко

ей экспрессивной напористостью. Наделив героиню подкупающим своей живостью задором, балерина, тем не менее, с заметным усилием преодолевала прыжковые пассажи, в великом множестве включенные Григоровичем в хореографию.

В этом плане весьма показательной стала сцена погони, в которой Ферхад и Ширин, уличенные с позором в попытке бегства, круг за кругом исполняют сложнейшие *jet en tournant* в надежде прорваться сквозь ряды царской охраны. Прорваться не удалось, впрочем, как и выдержать бешеный ритм прыжковой комбинации: блеснув в первых жете впечатляющей гимнастической

воспел историю необыкновенных чувств героев драмы, развернув масштабное действие на сцене Мариинского театра. И только ощутив на физическом уровне всю тяжесть этого спектакля, отчасти становится понятна редкость его показов.

Екатерина Поллак

фото: Наталья Разина

АРТИСТИЧЕСКАЯ
МАРИЯ АБАШОВА



Красота спасёт мир, утверждал классик. Правдивость его слов подтверждает творческий путь солистки Театра балета Бориса Эйфмана Марии Абашовой. Глубоко мыслящей и глубоко чувствующей. В танце для нее не существует ничего невозможного.

– Маша, ты пришла в мир балета из спорта, я права?

– Да, с семи лет я занималась художественной гимнастикой. Когда мне было десять лет, к нам пришла педагог классического танца, в прошлом солистка Львовского театра оперы и балета, Анна Гавриловна Сопрунова, и я стала заниматься хореографией. Это она рассмотрела во мне способности к классическому танцу и уже через год поставила меня на пуанты...

– И как только ты на них встала, сразу стала солисткой?

– Нет, не сразу. Год я проучилась в хореографической школе, где нас приучали к большой сцене, занимая в спектаклях Львовского театра оперы и балета. В то время там была очень сложная ситуация с солистами, танцевать было некому. И поэтому за меня серьёзно взялись. Балетмейстер Пётр Гараевич Малхасянц и его жена педагог-репетитор Ирина Сергеевна Красногорова меня заметили и решили вырастить балерину. Конечно, они рисковали. Мне вспоминается, как я просто упала на одном из спектаклей «Баядерки», потому что у меня не хватило сил и опыта... Мне было всего четырнадцать лет, а тут такой сложный спектакль.

– И ты ушла из спорта, где победы такие явные, в искусство - где победы более призрачны и субъективны... Почему?

– Я помню, в детстве, где-то в четыре года, я увидела в записи спектакль «Жизель».

Мне это очень запомнилось... И я взахлёб рассказывала маме, что случилось с тётёй. Как она сошла с ума и никого не узнавала. Для меня это было очень яркое впечатление! А в спорт пришла потому, что у меня было много проблем со здоровьем. Врачи посоветовали маме закалять

меня, нарастить мышечный корсет, словом, заняться плаванием и гимнастикой. Просто для укрепления здоровья. Я жутко боялась воды, так что выбор был сделан в пользу гимнастики. А там уже начались тренировки и соревнования. Мама относилась ко всему этому очень и очень строго. И если бы не она, то я оставила бы все эти занятия уже через полгода. Там ведь всё было действительно очень взрослому. Внутри существовала жёсткая иерархия! Да, наверное, эта школа выживания помогла мне

для нас денег. Мои родители не могли себе это позволить. А в Австрию меня пригласили учиться бесплатно. Тогда (да и сейчас) классический танец преподавали русские педагоги из Петербурга, Москвы. Поэтому так получилось, что в Петербург я попала позже...

– И попала в труппу Театра Бориса Эйфмана. Это был его выбор или твой?

– Это был его выбор. Он увидел меня на конкурсе балета. Но я очень не хотела работать у него. Во-первых, я просто совсем ничего не знала об этом театре. Во-вторых, я была уверена, что останусь работать в Европе. Я очень противилась до тех пор, пока не увидела спектакль Эйфмана «Красная Жизель». И тогда сразу поняла, что хочу работать именно в этом театре. Правда, мелькнула мысль, что я никогда не смогу сделать все эти сумасшедшие поддержки, почти летать, выдерживать из спектакля в спектакль этот ритм, нерв! Но сейчас уже делаю все, и даже не замечаю как.

– Получается, что ты не прошла тяжёлый путь артистки кордебалета?

– Прошла и этот путь, но недолго. В то время, когда я пришла в труппу, были очень длительные гастроли в Америке. Пока подбирали партнёров, как для солистки, меня попросили войти в общие номера. Я была не против. Тем более после оконча-

и в дальнейшем. В театре тоже не просто существовать...

– Своё профессиональное образование ты завершила в Австрии. Как это случилось?

– Я очень хотела учиться в Петербурге. Но поскольку я в то время была гражданкой Украины, то обучение в Академии им. Вагановой стоило каких-то немыслимых

денег. Мои родители не могли себе это позволить. А в Австрию меня пригласили учиться бесплатно. Тогда (да и сейчас) классический танец преподавали русские педагоги из Петербурга, Москвы. Поэтому так получилось, что в Петербург я попала позже...

ния школы мне казалось, что я была пухленькой рядом с худыми и высокими артистками балета Эйфмана. Но за эти гастроли очень быстро похудела, приобрела хорошую форму и потом уже исполняла только сольные партии. Зато я успела понять, как тяжело работать артистом кордебалета. Ты должен видеть, что происходит и справа, и слева, и сзади. Все должны быть единым целым, как стая! Быть солисткой и отвечать



на репетиции с О.Габышевым



на репетиции с С.Волобуевым

только за себя – намного проще.

– **«Анна Каренина» – первый спектакль, поставленный именно на тебя...**

– Да, это был первый двухактный балет, в процессе рождения которого я участвовала.

– **Насколько Эйфман, как хореограф, идёт в творчестве от индивидуальности исполнителя? Ему интересна личность артиста?**

– Да, безусловно. Но раньше, как мне кажется, этого было больше. У его солистов – это те, с кем мне посчастливилось танцевать на одной сцене – Альберт Галичанин, Елена Кузьмина, Игорь Марков, Вера Арбузова – были очень интересные драматические роли. Танец раньше был эмоциональней, но намного проще! Сейчас же текст танца невероятно усложнен!

– **Эйфман часто использует для своих постановок литературные произведения классиков – Достоевского, Чехова. Пушкина... Это всё такие разные миры, разный подход к бытию!**

– Знаете, из-за того, что все это ставит Борис Яковлевич, под влиянием очень сильной творческой личности как бы объединяется в одну тему. Он из всех произведений вытягивает не то чтобы черноту, как некоторые говорят, но какую-то такую тёмную глубину... Все спектакли на высочайшей степени трагиз-

ма...Но, может быть, без этого их было бы не так интересно смотреть!

– **А что тебе самой ближе – трагизм Достоевского, психологическая акварель Чехова или поэтика Пушкина?**

– Мне ближе Толстой. Я всё пыталась понять, как же Эйфман ощущает, чувствует своих героев и героинь. И не понимаю до сих пор. Всё настолько сложно у него.

– **Созданы киноверсии балетов из репертуара театра – «Анна Каренина», «Онегин»... Тебе понравилась эта работа?**

– Да, и недавно был снят «По ту сторону греха». Я получила огромное удовольствие! В работе над первыми двумя я не участвовала, так как была в декрете. Мне было неважно, сколько дублей нужно снять, десять или двадцать. Я, видимо, перфекционист... Всё время просила переснять ещё и ещё, чтобы что-то исправить. Всё нравилось – и камера, и грим. Фантастика!

– **Тебе было бы нужно сниматься в кино, раз ты так любишь камеру...**

– Пока не зовут. Было время когда активно приглашали. Но напряжённая работа в театре, плотный гастрольный график не позволяют отвлекаться. Да и наш хореограф не любит отпускать своих артистов. Он всё время работает над новыми спектаклями и артист должен быть всегда у него на виду. Даже на несколько дней не отпускает.



на репетиции с Д.Фишером



на репетиции с О.Габышевым

– Но тем не менее с другой камерой – фото, ты работаешь достаточно много. Если архитектура – это застывшая музыка, то фотографию можно назвать застывшим танцем?

– Иногда это даже моя проблема! Я могу засесть за компьютер и начать смотреть фотографии. И смотреть их просто бесконечно. Нахожу новых для себя фотографов. Это искусство настолько близкое и доступное. Мне нравится наблюдать, как раскрываются при этом люди. Как фотографии каждый по-своему видят мир. Иногда, даже когда просто даёшь человеку фотоаппарат, чтобы он снял тебя, некоторые меняют угол, некоторые фокусируются на другом – и получается нечто удивительное. А некоторые просто не видят... Фотография моя болезнь.

– Есть у тебя какой-то свой фотограф, как у тебя есть свой хореограф?

– Нет. Всё время хочется пробовать что-то новое. Наступает какой-то период, когда понимаешь, что хочется попробовать всё! Интересно и в грязи побывать, и на ветру. Быть и страшной, и смешной. Если сначала была потребность быть всё время

красивой и всем нравиться, то сейчас хочется всё попробовать!

– Ветра и грязи в Петербурге предостаточно. А хватает ли тебе солнца, как южному человеку?

– Нет, солнца, по моему, здесь всем не хватает. Но мне очень нравится жить и работать в Петербурге. У меня здесь семья, которая меня радует и дает тепло.

– С рождением ребёнка пришло какое-то новое мироощущение?

– Если говорить о работе, то я легко вошла в форму и вернулась на сцену. До рождения ребёнка танец – это было для меня всё. Это была вся моя жизнь. Конечно же, опыт материнства наложил на все мои роли. Изменились приоритеты. И сейчас я иногда думаю, почему я всё это делаю? Правильно ли, что смыслом

моей жизни был танец? Это новые мысли для меня и поэтому немного пугают...

– А как ты думаешь, танец своей гармонией может повернуть мир к прекрасному?

– Мне кажется, что сейчас танец стал очень доступным. Нас просто захлестывает волна разных телешоу. Все вокруг танцуют. И многие танцуют талантливо. Но сам балет иногда поставлен на поток. Нет такого глубокого подхода, как раньше. Часто это даже напоминает работу завода. Танцуешь и получаешь деньги. Нет легендарных, сложившихся пар... Всё чаще звучит лозунг, что незаменимых нет! Он звучит во всех театрах. Как бы ты ни танцевал – ты такой же, как и все. После спектакля тебя могут ждать толпы поклонников, но на следующий день ты приходишь с утра в театр... Снова нужно работать. Снова всё доказывать и себе и другим.

А что касается Вашего вопроса, то гармония – одна из форм прекрасного. А красота спасет мир...

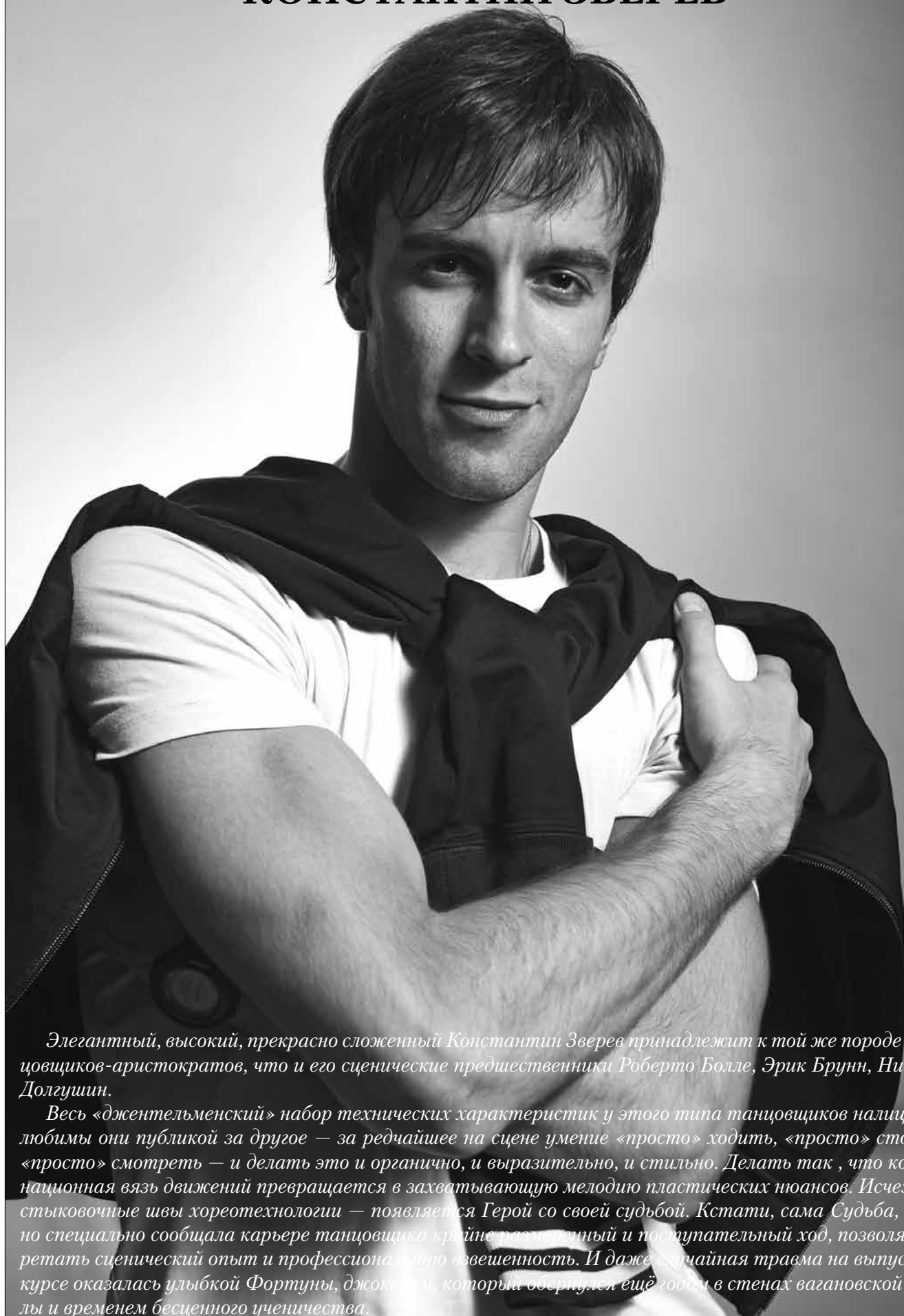
Беседовала Светлана Аввакум
фото: Светлана Аввакум,
Катерина Кравцова



на репетиции с О.Габышевым

АРТИСТИЧЕСКАЯ

КОНСТАНТИН ЗВЕРЕВ



Эlegantный, высокий, прекрасно сложенный Константин Зверев принадлежит к той же породе танцовщиков-аристократов, что и его сценические предшественники Роберто Болле, Эрик Брунн, Никита Долгушин.

Весь «джентельменский» набор технических характеристик у этого типа танцовщиков налицо. Но любимы они публикой за другое — за редчайшее на сцене умение «просто» ходить, «просто» стоять, «просто» смотреть — и делать это и органично, и выразительно, и стильно. Делать так, что комбинационная вязь движений превращается в захватывающую мелодию пластических нюансов. Исчезают стыковочные швы хореотехнологии — появляется Герой со своей судьбой. Кстати, сама Судьба, словно специально сообщала карьере танцовщика крайне размеренный и поступательный ход, позволяя обретать сценический опыт и профессиональную взвешенность. И даже случайная травма на выпускном курсе оказалась улыбкой Фортуны, джокером, который обернулся ещё годом в стенах вагановской школы и временем бесценного ученичества.

– Константин, Вы родились и выросли в Петербурге. Как Вы попали в стены балетного класса и какую роль в этом сыграли Ваши родители?

– Моя мама по образованию экономист, а отец — в прошлом артист балета. Он работал в «Хореографических миниатюрах» у Леонида Якобсона. Моё хореографическое образование было желанием отца.

– Чем Вам запомнились годы учебы в Вагановской Академии?

– Сейчас я вспоминаю их как счастливые годы моей жизни. Но на тот момент, конечно, было тяжело. Тяжело и непривычно. В восемь лет меня зачислили на подготовительные курсы. И первые впечатления от них оказались совсем не положительными. Я помню свои переживания. Помню, как было больно и ничего не получалось. Понимание того, чем я занимаюсь, пришло с годами и с первыми успехами, конечно.

– Расскажите о Ваших школьных педагогах...

– Мой первый педагог — Игорь Михайлович Хохлов, танцевавший когда-то вместе с моим отцом в «Хореографических миниатюрах». Основы профессии, необходимый фундамент в младших классах, дал мне именно он. С тех пор, благодаря Игорю Михайловичу, у меня появилось ощущение привязанности к балету. Он много со мной работал, ведь на тот момент я был достаточно проблемным по своим физическим данным.

Мне и дальше бесспорно везло с учителями. В старших классах это был Юрий Иванович Умрихин, а затем ещё год я проучился у Бориса Яковлевича Бреговца. Они очень многое мне дали, так как оба были педагогами старой школы, но совершенно разноплановыми. Не каждому выпадает шанс поработать с такими мастерами.

– Годы Вашей учёбы — это время стыка двух веков. Каким помните Петербург в ту пору?

– Не могу сказать, что для меня это время было особенным. Да, новый век. Да, здорово. Да, живёшь на рубеже. Но в действительности для меня ничего не менялось. Мы же находи-



Репетиция балета «Ромео и Джульетта» с О.Есиной

лись в Академии с утра и до вечера. Поэтому всё самое интересное для нас происходило в школьных стенах.

– В какой театр хотелось попасть после выпуска из школы? Только в Мариинский?

– Нет, тогда я не ставил перед собой цель попасть именно в Мариинский театр. Меня приглашали к Эйфману. Борис Яковлевич Бреговца, как альтернативу, предлагал Михайловский театр, считая, что там у меня будет больше шансов реализовать себя. Но в последний момент, взвесив все “за” и “против”, он посоветовал мне просматриваться в Мариинский. В любом случае я бы попал на ежегодный просмотр. Это сцена, о которой мечтают многие, и я рад, что все сложилось именно так.

– Помните ли первый день работы в театре?

– Помню большое волнение, особенно в общей кордебалетной разде-

валке, где много старших артистов. И ты не знаешь, как себя вести, со всеми здороваешься, ищешь место, куда можно сесть, где-нибудь на подоконнике оставляешь вещи. У станка встаешь, естественно, где-нибудь сбоку, ближе к двери, к выходу. Но это обычное дело для молодых.

– С театральными педагогами Вам также повезло...

– Безусловно повезло. У меня замечательный театральный педагог — Игорь Юрьевич Петров. С ним я работаю с первых дней в театре и готовлю все основные партии. Классический репертуар, во всяком случае.

– У Вашего поколения артистов есть замечательная возможность исполнять разную хореографию. Сегодня Баланчин, завтра Пети-па, послезавтра Прельжокаж, Ноймайер... Это физически тяжело?

– Все в порядке, если, конечно, перемены не каждый день



Репетиция балета «Ромео и Джульетта» с О.Есиной

происходят. Каждый день, я думаю, тяжело бросаться из одной хореографии в другую.

– Как после современных опусов возвращаться в пятую позицию?

– Не чувствую особой разницы. Современную хореографию очень люблю. Считаю что она очень развивается, помогает, причём помогает именно в классическом танце.

– В последнее время Вы получаете замечательную прессу. Особенно обращают внимание на Ваши партнёрские качества. И опять вопрос о педагоге. На этот раз по дуэтному танцу.

– Это Константин Евгеньевич

Заклинский. Он бесценно вёл меня этот предмет все школьные годы, за что ему огромное спасибо.

– Ваш рецепт того, что называют «химией» в дуэте? Что это? Совпадение пропорций, роста, темпа, техники, темперамента, актёрской интерпретации?

– На самом деле пропорции для меня совершенно не важны. Конечно, с маленькой, лёгкой балериной верхняя поддержка будет смотреться легче. Но для меня гораздо важнее именно взаимопонимание. Как мы друг друга чувствуем, как актёрски совпадаем. Это очень важно. Если этого взаимопонимания нет, то нет и дуэта. Просто я это начал понимать с годами.

– Важны ли человеческие качества партнёров?

– Человеческие качества важны скорее на репетиции. Чем спокойнее репетиция проходит, тем, естественно, больших успехов мы добиваемся.

– А что происходит на сцене?

– На сцене происходит актёрская импровизация. Что-то может обсуждаться, но детальной выверенности нет, это точно. Каждый спектакль — всегда разный. Просто чувствуешь партнёра и реагируешь. И он реагирует на твои эмоции. Поэтому складывается диалог. В идеале взаимный.

– Расскажите о своих кумирах в балетном театре.

– Не могу сказать, что у меня они есть. Для меня интересны танцовщики или танцовщицы, создающие образы на сцене. Именно в этом случае я получаю какой-то опыт.

И если брать артистов, с которыми я сталкивался в своей работе лично, то во многом для меня примером стала Диана Вишнёва. «Анна Каренина» была моей первой крупной работой с ней. До этого момента я никогда не видел, чтобы люди настолько отдавались работе. Настолько продумывали каждый шаг, каждый жест, каждый взгляд. Это было для меня такое... Открытие. Считаю большой удачей встречу с таким профессионалом.

– Вы видели другие постановки Анны Карениной? Эйфмана? Проковского?

– Когда-то давно видел спектакль Эйфмана. Балет Ратманского, в котором танцую я, совсем другой. Сравнивать невозможно.

– В Кармен-сюите Вы исполняете обе главные мужские партии — и Хосе, и Тореро. Хосе или Тореро?

– На самом деле, это для меня загадка. Я больше танцевал Тореро, чем Хосе. Но... Это очень разноплановые партии. Тореро — мачо. В его вариации ты красуешься перед зрителем. А Хосе — более драматическая роль. Там прекрасный монолог...

– Список Ваших партий большой. Какая из них любимая?

Репетиция балета «Ромео и Джульетта» с О.Есиной



– Не могу сказать. Наверное, я ее еще не станцевал.

– Есть ли роль, о которой¹ мечтаете?

– Непростой вопрос. Каждый сезон появляется желание станцевать что-то новое, этого, конечно, ждешь.

– Ваши самые сильные театральные впечатления последнее время?

Не знаю, можно ли отнести это именно к театральным впечатлениям, но из последнего, что вызвало живой интерес, — это Цирк дю Солей. Я был потрясен тем, насколько всё здорово организовано. Это действительно очень классная команда. От и до. От техников до актёров. Очень здорово работают.

– Тогда вопрос о техниках. Вернее, о технико-постановочной части балетного театра. Возможности второй сцены Мариинского театра помогут балет-

ному театру создать что-то новое?

– Да, мне кажется, можно будет задумываться о более сложных спектаклях. И несмотря на то что (повторюсь ещё раз) для меня всегда важнее актёры, если на сцене какая-то захватывающая сценография, видеомонтажи, динамичные пере-

мены декораций, то, конечно, такой спектакль интереснее для зрителя.

– В последнее время балетный мир сотрясают скандалы. В Мариинском, Большом, Вагановской Академии... Это случайность или закономерность?

– Я думаю, что в этом нет ничего странного. В театре, как и в любом другом коллективе, всегда бывают такие периоды и всегда находятся люди, которые недовольны чем-то. Всем не угодить.

– Но это нечасто выплёскивается из замкнутого балетного мира на уровень новостей Первого канала...

– Наверное, люди всё-таки понимают, что, если высказывать своё недовольство внутри замкнутого балетного мира, зачастую остаёшься неуслышанным. И поэтому обращение в СМИ в каких-то случаях неизбежно.

– Не хочется ли Вам попробовать себя в роли хореографа, педагога, организатора танцевальных проектов?

– Сейчас у меня такой профессиональный этап, когда думать о каких-то кардинальных переменах в профессии рановато. Но в будущем я ничего не исключаю. Надеюсь, будут возможности реализовать свой опыт танцовщика.

Беседовала Наталья
Смирнова-Вербье

фото: Алексей Кривцов

Репетиция балета «Ромео и Джульетта» с И.Ю.Петровым



МОСКВА НА ПРОВОДЕ

Международный фестиваль современного танца «DanceInversion»

в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко

Организаторам фестиваля «DanceInversion» пора присуждать приз за верность современному танцу. С 1997 года они привозят в Россию лучшие группы – и не только из-за рубежа, но и из российской провинции. В этом году очередь дошла до южного полушария, и мы имели редкую возможность увидеть танцевальные компании из Бразилии, Австралии, Новой Зеландии. А литонская «Compagnie Kafig», которая в гостях у фестиваля не впервые, привезла спектакль, созданный в сотрудничестве с Тайваньским культурным центром. Концепция фестиваля весьма дорогостоящая, и без поддержки посольств всех этих стран он вряд ли мог бы состояться. По мнению художественного руководителя фестиваля Ирины Черномуровой, эти очень разные группы связывает искренность, поиск сути вещей, национальный темперамент, близость к природе: своим танцем они «поют» окружающий мир. Экзотику



«Yo Gee Ti»

первых четырех спектаклей фестиваля оттеняет единственный местный спектакль – балет Иржи Килиана, поставленный в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко (поскольку на фестивале он стоит особняком, ему будет посвящен отдельный рассказ).

Итак, что же показали пять вечеров фестиваля? Бразильская группа «Grouro Cогро» свое корпо, то есть тело, и продемонстрировала. Самое настоящее – горячее, бразильское тело-волну, с кошачьей пластикой. Удивительно, что волнистое это тело продолжало оставаться балетным. Как сказала на пресс-

конференции Ирина Черномурова, Родриго Педернейраш, хореограф группы, умеет, приспособив тело классического танцовщика к современному танцу, не сломать его, а открыть ему новые пути. Я тогда еще не совсем ее поняла, но на спектакле увидела: тело у бразильцев действительно гибридное. Посмотришь на танцовщика, делающего гран-жете, и видишь классику: элевация, прямая спина...

А потом он вдруг возьмет и изогнется, как игуана. Вот и думай – что за тело-корпо такое? Родриго Педернейраш, по-видимому, сознательно работает над синтезом академической и народной танцевальных культур, и это ему удастся. Не копируя «дословно» ни одного «этнического» движения, он прекрасно передает легендарный темперамент и дух танца своих соотечественников. Показанная на фестивале программа – визитная карточка «Grouro Cогро»: работы «Parabelo» на музыку к одноименному фильму и «Sem Mim» («Без меня») на средневековые пес-



«Birds with Skymirrors»



«Парабело»

ни Старого Света, Галисии и Португалии в обработке современных композиторов. В своих трико телесного цвета, покрытых узорами-татуировками, танцовщики «Sem Mim» похожи на райских зверей и птиц, а их танец далеко не столь печален, как слова девичьих песен о расставании с любимым, отправляющимся в море. Красно-бело-черная эстетика «Парабело» вдохновлена священными предметами в деревенских церквах, а хореография рождается из рабочих и молитвенных распевов, из ритмичных байяо. В предыдущем танце, она не изобразительна, не нарративна, но прекрасна. Эта группа заслуживает отдельных гастролей, и не только в Москве. Но кто бы взялся такие гастролы организовать?

«Compagnie Kafig» – не парижская, она из французской провинции. Это сразу видно по отсутствию снобизма и столичного лоска. В основе их спектакля – плебейский хип-хоп, правда, с этническим акцентом и в гламурно-сценической версии. Основатель «Compagnie Kafig» лионец арабского происхождения Мурад Мерзуки одним из первых вывел уличный танец на сцену и достиг совершенства, создавая разнообразные театральные миксы.

Спектакль «Yo Gee Ti» – совместный проект с Тайваньским центром искусств (который, конечно, носит имя героя и бывшего правителя Чан Кайши). Правда, какой-то особой пластики, которую можно было бы назвать тайваньской или китайской, я в спектакле не увидела. Зато

сценографы спектакля, сам Мурад Мерзуки и Бенжамен Лебретон, используют этнические детали: ткани, бахрому, шелковые кисти и костюмы из войлока, созданные одним умельцем с Тайваня. Костюмы, кстати, очень выразительные: туда забираешься с головой и руками и становишься похож на мохнатого монстра. Партерным движениям Мерзуки придает особое значение, что подчеркивает черный, блестящий, как лаковая шкатулка, пол-зеркало, в



«2 One Another»

котором отражается головокружительный брейк-данс. Уличный танец доведен до виртуозности, какой на улице никогда не увидишь. Ритмы самые зажигательные, хотя сам музыкальный материал мне показался малоинтересным. В целом, шоу удалось: публика была доведена до экстаза и потом четверть часа аплодировала параду танцовщиков, каждый из которых показывал свой



«Yo Gee Ti»

трюк. Мне в этом стиле, пожалуй, не хватило чувственности. Или, может, у улицы чувственность своя, другая? Кстати, «Compagnie Kafig» спектакль показала не только в эстетской Москве, но и в Ярославле.

Спектакль Сиднейской танцевальной компании называется «2 One Another» – игра слов, которую на русский перевести можно при-

близительно: «От одного к другому». Где-то в Австралии всем выдают такие тела – крепкие, атлетичные. На спектакле сцена была затемнена и подсвечена снизу и сбоку; в таком освещении рельефные мускулы танцовщиков были похожи на луну в первой четверти. И двигаться эти тела могут, да еще как! Хореография сложная, но исполнялась отточенно и гладко – и кажется, без усилий. Зрителю, которого современный танец приучил к нарочитому показу усилия, подчас мучительного и трагического,

такая версия кажется облегченной, даже безэмоциональной. Впечатление это усиливает сценография: танец идет на фоне большого плоского задника, меняющего свой цвет, как в световой рекламе. Во всем этом много от шоу, что не случайно: руководитель компании Рафэль Боначела известен и как постановщик шоу. Но ведь и такой, гламурный танец, имеет право на существование, если он хорошо сделан. Непрерывное дви-



жение танцовщиков продолжается больше часа, и оторваться от этого зрелища невозможно. Тем не менее, когда спектакль закончился, соседка слева, вежливо поаплодировав, спросила: «Это прекрасно, но что всё это значит?» Неужели мы так и не научимся смотреть чистый танец, не переводя его в слова, не превращая в нарратив? Ведь слушаем мы чистую музыку, не спрашивая, что она значит.

Четвертый вечер фестиваля пришелся на седьмое ноября – бывший праздник. На Охотном ряду толпа вынесла меня на поверхность. Лил дождь; у выхода из метро, протестуя, что-то кричал пенсионер; у памятника Карлу Марксу заканчивался митинг. Под полицейские сирены и звуки «Интернационала» я дошла до Театра наций. Там новозеландская компания «May» показывала спектакль «Birds with Skymirrors» – «Птицы с небесными зеркалами». Его идея пришла руководителю компании Леми Понифазио при виде океанских птиц, несущих в клюве обрывки видеопленок – в обрывках отражалось небо. Этот минималистичный, эстетский спектакль также построен на этническом теле и созна-

нии: почти все исполнители родом из Океании, с плоских коралловых островов Моана. И тема – столь же местная, сколь и глобальная, ведь эти острова уже испытывают на себе последствия загрязнения океана и климатических изменений. Понифазио – поэт и философ, и спектакль он задумал как «генеалогическую молитву, церемонию, поэтическое пространство, размышления о жизни представителя человеческой расы, который делится своим пониманием развития Земли с другими разумными существами». К сожалению, у разумных существ с другого берега в тот вечер было седьмое ноября, и не все они спектакль поняли. Возможно также, что слишком велик был разрыв между глубокомысленностью содержания и минималистичностью художествен-

ных средств. Мне показалось, что и актеры «May», подавленные весом возложенной на них задачи, как будто себя сдерживали, и что сами они, их маорийское тело и темперамент, способны на гораздо большее. Тем не менее, спектакль задевает своими необычными образами – к ним хочется возвращаться, как к чему-то, увиденному во сне.

Путь современного танца к зрителю нелегок и тернист, но он уже проложен – в том числе благодаря таким фестивалям, как «DanceInversion». Сейчас публика охотней идет на современный танец и, смею надеяться, гораздо лучше его понимает, чем двадцать лет назад. В подтверждение тому: на каждом вечере «DanceInversion» был аншлаг.

Ирина Сироткина

фото предоставлено Музыкальным театром им. Станиславского и Немировича-Данченко



«CONTEXT»: ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Если пройти по подземному переходу под перронами Курского вокзала, а потом еще по лужам между двумя рядами киосков фастфуд, то придешь к флагману современного театра – Гоголь-центру. Девиз его нынешнего хозяина, Кирилла Серебренникова, хорошо известен: “хардкор, только хардкор”. Театр Гоголя внутри ободрали до фанерной обшивки и голого кирпича, от прежней труппы избавились со скандалом. Бывшее святилище оказалось намеренно оскверненным, десакрализированным – готовым принять молодых радикалов от театра, в ожидании неведомых революций. Но, как оказалось, сакральность театру необходима. Заново освятить здание пригласили звезду – Диану Вишнёву. В начале декабря в Гоголь-центре открылся новый фестиваль «Context», организованный Фондом содействия развитию современной хореографии и балетного искусства «Diana Vishneva Foundation» и продюсерским агентством «Vokovfactory», при поддержке Министерства культуры РФ.

Фестиваль призван способствовать появлению новых имен и работ хореографов – дело, безусловно, благородное. К сожалению, по датам фестиваль совпал с фестивалем театров танца «ЦЕХ'13». Получилось немного неловко: Диана Вишнева публично сожалела о том, что у нас не создается новой хореографии, в то же самое время на фестивале «ЦЕХ» эту самую хореографию показывали. Однако намерение ее, повторим, самое благое: инициировать новые хореографические работы. Для этого на фестиваль потрачено немало усилий.

Начать с того, что нескольким молодым хореографам дали возможность сделать тут же новые работы и показать их на второй площадке фестиваля – «Платформе», что на Винзаводе, еще одном детище Кирилла Серебренникова. Работы, надо сказать, получились любопытными и очень разными. Бразилец Марсело



«Blue Journey»

Гомес, солист Американского театра балета и партнер Вишнёвой, показал работу «The Story of Us» / «История о нас», весьма похожую на те романтические дуэты, которые он исполняет вместе с Дианой. Голландец Дэвид Мидденторп привез «Blue Journey» / «Голубое путешествие» – танец с интерактивной видеопроекцией. Марина Акелькина из Москвы сделала «Beso terado» / «Воздушный поцелуй» – драму о любовном треугольнике и трех парах ботинок (исполнили артисты Балета «Москва», в котором Марина сама участвует, и ее мини-спектакль по стилистике близок последним работам этой труппы). Константин Кейхель (Челябинск/Петербург) создал элегантно абстрактный номер на опус

«Ezio Bosso» для струнных, а Владимир Варнава, родом из Ханты-Мансийска, показал «Девочку со спичками» по очень грустной андерсоновской сказке, добавив к ней этнический элемент шаманства. Все эти работы были поставлены в кратчайшие сроки и с местными танцовщиками: на фестивале проводился кастинг. Двое счастливиц отмечены самой Дианой (это – не конкурс!): Владимир Варнава поедет учиться в Париж к Каролин Карлсон, а Константин Кейхель отправляется на стажировку в Роттердам.

Для танцующей молодежи на фестивале были организованы мастер-классы. Уже упомянутый Дэвид Мидденторп рассказал о созданном им приложении для iPad, которое записывает движения, совмещая их с музыкой и пространством. Многоопытный англичанин Ричард Олстен, ученик Мерса Каннингема, но хореограф менее радикальный, чем Мерс обучал репертуару своей компании. Израильянин Барак Маршалл дал класс для хореографов, а его соотечественник Янив Абрахам – класс по технике Gaga, практикуемой в его родной танцкомпании «Бат-Шева». Для кинозрителей Центр докумен-



«The Story of Us»



Д.Вишнева, М.Гомес
«Головокружение» («Vertigo»)

тального кино показал «Пину. Танец страсти» Вима Вендерса, зрителю уже знакомую, и – впервые на российском экране – фильмы режиссера Бориса Павала Конена с хореографией Иржи Килиана: «Captem» и «Между входом и выходом».

Но вернемся в Гоголь-центр, ставший эпицентром фестиваля. На открытии выступила компания Ричарда Олстена (этот хореограф со стажем собственную компанию основал относительно недавно, в 2004 году). Его дуэт «Unfinished Business» / «Незаконченное дело» на сонату Моцарта и «Illuminations» / «Озарения» на песни Бенджамена Бриттена по текстам Артюра Рембо очень качественные и, наверное, отлично смотрелись в 1990-е годы, когда были поставлены, но супер-современными их не назовешь. После возвышенного коктейля из Рембо, Бриттена и Олстена зрителей ждал резкий контраст: спектакль «Rooster» / «Петух», поставленный Центром Сюзан Далаль. Если этот спектакль по рассказу И.-Л. Переца и претендовал на поэтичность, то хореография Барака Маршала места для поэзии на оставила, сохранив лишь местечковый юмор о пе-

тушках и курочках. Такое впечатление, что куратор фестиваля Самуэль Вюрстен поставил задачу либо удовлетворить за один вечер всю шкалу вкусовых предпочтений, либо окончательно сбить зрителя с толку.

Художественного руководителя фестиваля, Диану Вишнёву, можно было увидеть на открытии в фойе Гоголь-центра, где она, как радушная хозяйка, встречала гостей, на следующий день – на public talk, публичной дискуссии с Аллой Сигаловой, а главное – на сцене, во время гала-концерта. Программа гала была

почти столь же противоречивой, что и программа открытия. Немецкий театр «Gauthier Dance» был представлен своим основателем, Эриком Готье, исполнившим веселый номер Марко Гёке «I found a fox» / «Я встретил лису» на музыку Кейт Буш и коллективной работой «Air guitar» / «Невидимая гитара» в постановке самого Эрика. Техническая труппа из Голландии «Introdans» показала «Polish Pieces» / «Польские танцы» – гладкую и холодную хореографию Ханса ван Манена на музыку Х.-М. Гурецкого, а также – на шумевшую в Европе «In Memoriam» / «В память» Сиди Лабри Шеркауи.

Вот здесь-то мы и возвращаемся к вопросу о ре-сакрализации Гоголь-центра. Ведь вещь свою Шеркауи, этот enfant terrible современного танца, задумал как ритуал и поставил на литургическую музыку, причем в суровом корсиканском варианте, для мужского хора а capella. Вот эту службу и отслужили в самом финале фестиваля. Тем не менее, настоящее освящение театра, как и следовало ожидать, совершила сама виновница события. Диана Вишнёва вместе с «любимым партнером» Марсело Гомесом исполнила два самых, быть может, прекрасных современных дуэта: «Vertigo» / «Головокружение» Мауро Бигонцетти на Первый фортепианный концерт Шостаковича и «Nuages» / «Облака» Иржи Килиана на ноктюрн Дебюсси. Для целей священнодействия «Vertigo» подходит, пожалуй, даже больше воздушной акробатики Килиана. Гениально чувствующий и музыку, и исполнителей, Бигонцетти так отредактиро-



«Polish Pieces»



«In Memoriam»

вал дуэт, который Диана прежде танцевала с Владимиром Малаховым, что получился совершенно новый номер. Если раньше он назывался «Краски Казимира» и исполнялся на фоне «Квадрата» Малевича, то теперь это – сплошное головокружение: сначала – у партнера при виде ЕЁ, а потом – у партнерши, теряющей сознание в ЕГО объятиях. В новой редакции дуэта возникли отчетливые образы, как нельзя больше соответствующие характеру исполнителей – подчеркивающие хрупкую стойкость партнерши и мужественную силу партнера. А скорбная и просветленная, тающая в воздухе музыка Шостаковича омыла зал лучше литургии. В брутальном театре, ободранном до фанеры, в этот момент возникла стопроцентная, всё искупающая красота.

Ирина Сироткина

фото: Александр Мурашкин,

Николай Круссер



«Blue Journey»



Д.Вишнева, М.Гомес «Облака» («Nuages»)

PUBLIC TALK: «CONTEXT». ДИАНА ВИШНЁВА

С 4 по 6 декабря в Москве проходил фестиваль современной хореографии «Context. Диана Вишнёва», идейной вдохновительницей и арт-директором которого стала титулованная петербургская балерина. Одной из интересных находок этого действительно уникального проекта стало проведение встречи Дианы Вишнёвой, других организаторов и некоторых участников фестиваля с журналистами и зрителями в нестандартной для российского искусства форме public talk. В состоявшейся 5 декабря в Гоголь-центре беседе, помимо Вишнёвой, приняли участие хореограф Алла Сигалова, куратор фестиваля Сэмюэль Вюрстен, продюсер Алексей Боков, хореографы Константин Кейхель, Владимир Варнава и Янив Абрахам.

Об общемировом феномене современного танца говорили немного; гораздо больше зрителей и выступающих интересовал вопрос о положении современной хореографии в России. Западные гости с присущими им оптимизмом и вежливостью расхваливали «экстраординарную подготовку» танцовщиков, «стилистическое разнообразие» представленных работ (*цитируются слова Сэмюэля Вюрстена — Н.П.*), тогда как представители российского искусства не были так щедры на похвалу. Диана Вишнёва, Алла Сигалова и Алексей Боков особенно подчеркнули заскорузлость и необразованность профессионалов применительно к сфере современного танца. Но если на профессионалов ещё можно оказать воздействие, создав им приемлемые условия для знакомства и работы с современным хореографическим материалом, то публика более тяжела на подъём.

Вообще о современном зрителе говорилось очень много. Проводя параллель с Америкой, Диана Вишнёва рассказывала о необычайной популярности балета среди не имеющих отношения к профессиональной танцевальной среде людей; в России, по мнению Дианы, такого интереса к хореографии нет, но его непременно нужно культивировать, потому что люди, сами окунувшись в мир движения, начинают иначе, более глубоко, воспринимать его сценическую интерпретацию. Публику нужно обучать. Выступивший в роли модератора Алексей Боков пришёл к следующему заключению: «К сожалению, какие шедевры хореографии мы ни показывали бы на фестивале, если аудитория регулярно не будет приучаться, обучаться воспринимать это, она не воспримет». В

ходе дискуссии со зрителями выяснилось, что некоторые из них боятся не понять то, что им показывают. Но, по словам куратора Сэмюэля Вюрстена, здесь «нечего понимать», ведь хореография — это то, что человек видит в совокупности с тем, что он чувствует, а личные переживания, возникающие при просмотре той или иной постановки, априори не могут быть неверными. Так что сущность современной хореографии во многом заключается в уста-



Д.Вишневa

новлению контакта между зрителем и хореографом, между зрителем и исполнителем, но отечественная аудитория пока боится идти навстречу создателям спектаклей. Обучение публики, её просвещение было обозначено в качестве одной из важнейших задач фестиваля.

Кроме того, фестиваль был призван выявить талантливых хореографов и предоставить им условия для творческого развития. Присутствовавшие на public talk молодые постановщики среди всего, что дало им участие в фестивале, отдельно отметили возможность увидеть очень разных танцовщиков и во взаимодействии с ними изобрести что-то новое. О необходимости особых отношений между исполнителем и хореографом говорила и Диана Вишнёва. С точки зрения балерины, одним из неоспоримых достоинств современного танца является именно то, что танцовщик может вступить в непосредственное общение с создателем хореографии и работать под его руководством. В таких отношениях, как и в сценическом партнёрстве, важна химия: когда она есть, сотрудничество по-

лучается интересным для обеих сторон и влечёт за собой прекрасный результат. В классическом балете, где большинство постановок было создано в XIX — XX веках, подобное взаимодействие зачастую невозможно, и в этом также заключается существенное отличие классики от современного танца.

Рассуждая о задачах современной хореографии, участники дискуссии не могли не обратиться к традициям классического танца, которые, как неоднократно отмечалось, на данный момент доминируют в российском культурном пространстве. Знакомство с жанрами и направлениями современного танца рассматривалось организаторами в первую очередь как возможность преодолеть косность сознания публики и придать импульс творческому развитию профессиональных хореографов и исполнителей. Диана Вишнёва, гениальная балерина, отметила, что одной классической основы настоящему артисту недостаточно: потребность в росте и движении, внутренние поиски должны привести его к мысли о необходимости осваивать новые техники и стили. Современные течения позволяют танцовщику лучше понять себя и ввести в свой танец личный человеческий опыт и индивидуальное восприятие хореографического материала, и эта искренность должна пробуждать симпатии зрителей к самому артисту и к тому, что он делает. С балериной согласился Сэмюэль Вюрстен, назвавший главной движущей силой развития искусства и человека любознательность. Только любознательный артист может выйти за рамки традиций и, ни в коей мере их не отвергая, познать и создать нечто совершенно новое. Главный вызов сегодняшнего дня — одновременная работа с традициями и новыми веяниями, но эта задача вовсе не непосильна. Лень, нежелание искать и учиться, закрытость при способствующей творчеству открытости мира — вот главные враги молодых хореографов и танцовщиков, отмеченные резюмировавшей высказывания коллег Аллой Сигаловой. Однако с этими мешающими творческому росту факторами можно бороться. Рецепт Аллы Сигаловой таков: «Всё в ваших руках. Познавайте. Ищите способы узнавать. <...> И занимайтесь честно своим делом, как это делает Диана Вишнёва»

Наталия Плуталовская

фото: Екатерина Зубарева

«БАЯДЕРКА» В РЕДАКЦИИ НАТАЛЬИ МАКАРОВОЙ в Московском академическом музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко

18, 19 и 21 октября Московский академический музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко (далее — МАМТ) показал премьеру балета «Баядерка» в редакции Н.Р. Макаровой.

Премьера получилась двойной: впервые в репертуаре МАМТа появилась полная версия балета Пети-Минкуса (ранее, в 2008 г., труппа танцевала отдельно картину «Тени», восстановленную Михаилом Лавровским для программы русской классической хореографии) и впервые в России была поставлена редакция Макаровой.

К русской классике XIX века МАМТ не обращался со времен упомянутой выше программы 2008 г., включавшей, наряду с «Тенями», гран-па из балета «Пахита» и «Вальпургиеву ночь» из оперы «Фауст»

(хореография Леонида Лавровского). В течение пяти лет репертуар пополнялся за счет произведений зарубежных хореографов XX века (Н. Дуато, Дж. Ноймайера, И. Килиана, Й. Эло, П. Лакотта, Р. Пети, К. Макмиллана). Труппа, танцующая сюжетные и бессюжетные постановки, обнаружила недюжинные способности к освоению разных танцевальных стилей и созданию многомерных образов. После такого опыта обращение к «Баядерке» уже не казалось авантюрой, тем более что театр, верный своему курсу на показ оригинального, не повторяющего другие театры репертуара, и на этот раз решил не копировать ленинградскую/петербургскую редакцию балета или почти совпадающую московскую редакцию Юрия Григорovichа, а показать еще не виденный

отечественным зрителем вариант.

Поиск оригинальной версии «Баядерки» привел МАМТ к имеющей широкое распространение на Западе постановке Макаровой, осуществленной в 1980 году в АВТ (музыку Минкуса для нее переработал Дж. Ланчбери) и переносившейся позднее на многие европейские сцены (в их числе лондонский Королевский балет, Ла Скала, Гамбургский балет). Эта постановка опирается на ленинградскую редакцию В.Пономарева - В.Чабукиани, но в то же время содержит ряд принципиальных от нее отличий: в ней сделаны отдельные купюры (по словам Макаровой, она сократила «некоторые архаичные танцевальные и пантомимные эпизоды, которые ... не вписывались в драматическую линию спектакля»); поставлен заново, на основе изучения



А.Сомова - Никия, Н.Кириллов - Великий Брамин

относящихся к постановке Петипа архивных материалов и критических рецензий, последний акт (по словам Макаровой, «Баядерка» в том виде, в каком она существует на Мариинской сцене, является неполной — в ней нет реального финала. Балет Петипа про предательство и возмездие предстает “преступлением без наказания”. Поэтому в моей постановке я решила воссоздать финальный акт — “апокалипсис” Петипа, следуя в его реконструкции авторскому стилю и восстановив, по мере возможности, его драматическую структуру»); изменена композиция целого (три картины, посвященные истории земной любви Никии и Солора, занимающие в ленинградской редакции два акта, Макарова объединила в один, «Тени» с обрамляющими их эпизодами засыпания и пробуждения Солора сделала вторым, заново сочиненный последний акт — третьим).

Поскольку после премьеры едва ли не главным объектом критики оказалась сама постановка, остановимся на ней подробнее и попробуем разобраться, каковы ее потери и приобретения по сравнению с первоисточником.

В первых трех картинах Макарова сократила пять эпизодов: один из двух танцев факиров в первой картине; дуэт Никии и раба (хореография К. Сергеева) — во второй; шествие, танец с попугаями, «Ману» и танец с барабанами — в третьей. Танец золотого божка (хореография Н. Зубковского) перенесен ею в третий акт, с исключением детского кордебалета. Кордебалетный вальс в третьей картине поставлен заново. Пересочинена также быстрая (в версии Макаровой — Ланчбери ставшая тоже медленной) часть танца с корзиной. Сделанные купюры неравнозначны, потому рассматривать их единым комплексом неверно. Дуэт Никии и раба, вальс, «Ману», при всей спорности применения к ним эпитета «архаичные», все же находятся на периферии хореографической пар-

титур балета, потому с их исчезновением он не обеднел в существенной своей части, хотя и потерял некоторые танцевальные краски. Этого не скажешь о танце факиров, танце с барабанами и быстрой части танца с корзиной — номерах, воплощающих образы религиозного и любовного экстаза, важные для «Баядерки» вообще и особенно важные для редакции Макаровой, завершающейся картиной высшего возмездия за поруганные чувства Никии и нару-

даря им картина «Тени» вновь получила четко определенное место в сюжете, какое она имела у Петипа. Безусловно на пользу «Теням» пошло изменение порядка вариаций солисток. Третья вариация, идущая в умеренном темпе и основанная на широких движениях, у Макаровой стала второй, расположенной между двумя быстрыми: скерцозной первой и бравурно-героической второй. Так более последовательно оказался соблюден принцип контраста вари-

аций между собой и последней из них — с вариацией балерины, начинающейся в темпе медленного вальса.

Поставленный Макаровой третий акт, вопреки авторской декларации, заметно отличается по стилю от хореографии Петипа, но подобная вставка подготовлена еще ленинградской редакцией. В 1940 году Чабукиани сочинил для первого акта дуэт Никии и Солора, в котором использовал мотивы хореографии Петипа, но применил свободную пластику и позволил героям выражать свои чувства гораздо более открыто и непосредственно, чем это могло быть в академическом адажио. Макарова в своем третьем акте пошла тем же путем. Она в общих чертах воспроизвела структуру четвертого акта Петипа: сцена свадьбы (перед ней исполня-



А.Сомова - Никия, С.Полунин - Солор

тельную клятву богам. (Кстати сказать, в прошлом сезоне, ставя «Баядерку» в Национальной опере Украины, Макарова вернула в спектакль танец с барабанами. Остается лишь пожалеть, что это изменение не перешло в московскую постановку).

Второй акт в варианте Макаровой многое выиграл от детально разработанных сцен засыпания и пробуждения Солора и эпизода его встречи с Гамзатти в финале действия: благо-

ется танец золотого божка) состоит из общего выхода, танца девушек, действенного ансамбля с участием тени Никии, Солора, Гамзатти и раджи, финала с крушением храма и апофеоза, в котором Никия ведет Солора на небеса. В квартете героев присутствуют сценические положения, известные из набросков Петипа: «Тень Никии разъединяет Солора и Гамзатти, вырывает у Солора поднесенный ему цветок, появляется под музыку, имитирующую



Картина «Тени»

дуновение ветра; Гамзатти с ужасом отстраняет поднесенную ей корзину с цветами, выглядящую точно так же, как корзина со змеей, поданная в третьей картине Никии, бросается к радже, прося скорее начать церемонию». Хореография основана на узнаваемых мотивах танцев героев из предыдущих картин. Словом, перед нами образец действенного танца, построенного со знанием исторических материалов и владением принципами хореосимфонизма, но по стилю — нетипично угловатому — сближающийся с упомянутым дуэтом Чабукиани из первого акта.

На премьерном представлении «Баядерки» в МАМТе наиболее удачно прошла картина «Тени». Массовые танцы этой картины показали профессиональный рост женского кордебалета театра и результат успешной работы с ним Макаровой и ее ассистента О. Евреиновой: исполнение отличалось грамотной артикуляцией текста при единой манере его подачи и единых нюансах (хотя общий вальс и кордебалетные начала обоих разделов коды еще требуют отработки). В открывающих картину антре и массовом адажио театральные кордебалет дополнили восемь ученицами Московской государственной академии хореографии. Это позволило

довести количество теней до тридцати двух, как и было у Петипа, вместо двадцати четырех — числа, которым пришлось ограничиться Макаровой за рубежом (по ее словам, «ограничиться 24 танцовщицами» она «была вынуждена»). «На Западе ... нет ни одной труппы (кроме, может быть, Grand Opera), где можно было бы набрать нужный состав женского ансамбля. ... Во-первых, даже ведущие труппы ... на самом деле не такие большие ... Во-вторых, далеко не всех танцовщиц можно поставить в классический пачковый кордебалет»). Три вариации на достаточно высоком уровне исполнили Татьяна Мельник (первую), Оксана Кардаш (третью) и закончившая в прошлом году МГАХ Ксения Рыжкова (вторую). Самой удачной частью партии оказались «Тени» и для Никии — Натальи Сомовой.

Впору артистам пришлось макаровский третий акт, где особенно хочется отметить великолепно золотого божка — Дмитрия Загребина.

Что касается первого действия, оно еще нуждается в шлифовке. В нем сказались отсутствие у труппы опыта выступлений в масштабных постановочных балетах Петипа (в МАМТе никогда не шли такие его спектакли, как «Спящая красавица» и «Корсар»). Массовым мизансценам этого акта не хватало кар-

тинности, танцам — той степени отработанности, при которой только и начинает играть красками классически прозрачная хореография Петипа - Чабукиани и которой были отмечены «Тени». Три центральных исполнителя в премьерном составе (Никия — Сомова, Солор — Сергей Полунин и Гамзатти — Эрика Микиртичева) лишь начали работу над своими ролями. Оттого при, в общем, верно схваченных контурах образов в отдельных эпизодах их игра выглядела недостаточно детализированной или связанной с целым. Им еще предстоит полностью освоить романтически приподнятый, мелодраматизированный, игровой и танцевальный стиль «Баядерки». На премьере же свободное владение этим стилем в первом действии показал игравший великого брамина Никита Кириллов — еще один безусловно заслуживающий высокой оценки участник спектакля.

Андрей Галкин

фото: Анна Ключкина,
Олег Черноус

ПРИЗ ДЛЯ ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА



А.Теста, Д.Чиприани, Ю.Григорович

Великие заслуги хореографа Юрия Николаевича Григоровича, 30 лет руководившего балетной труппой Большого театра (1964 – 1995) и представившего 98 спектаклей этого театра по всему миру, послужили основанием для вручения ему одной из самых известных премий Танца в Италии, присуждаемой деятелям танца уже в 41-й раз, – «Позитано награждает Танец». Премия в целом состоит из призов в разных номинациях, ее лауреатами становятся и хореографы, и танцовщики, и труппы, и культурные деятели. Награждение состоялось 7 сентября при участии художественного руководителя Даниеле Чиприани, менеджера международных балетных трупп (New York City Ballet, Martha Graham Dance Company, Limon Dance Company), и под председательством основателя приза Альберто Теста – отца итальянской истории балета, в течение 30 лет преподававшего в Национальной академии танца в Риме.

Торжествам предшествовало открытие выставки «Григорович и экспрессия балета» в позитанском Музее путешествия в присутствии посла России в Италии Сергея Разова. Итальянская публика увидела афиши, наброски, фотографии балетов хореографа, привезенные в Италию из московского Бахрушинского музея благодаря сотрудниче-

ству международного фонда в Риме «Academia Arco». Как вспоминал на пресс-конференции Рохер Салас, балетный критик испанского «El Pais» и президент международного жюри приза, Григорович не только занимался восстановлением спектаклей

назад увидел на Кубе балеты Григоровича «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Спартак», они произвели на него «колоссальное впечатление». Сотрудничество с гениальными мастерами искусства, прежде всего с художником Вирсаладзе, и громадное значение мужских партий, повысившее роль танцовщика в балете, делали эти спектакли уникальными.

Связь города Позитано с Россией существует уже долгое время. В заливе напротив Позитано находится остров Ли Галли, где жили сначала Леонид Мясин, а позже Рудольф Нуреев. Последнему, любившему гулять по улицам Позитано, как раз посвящен приз этого года – по случаю 20-летней годовщины смерти артиста. О Нурееве вспоминал Юрий Григорович. Он рассказал, что его знакомство с «Рудиком» началось в России до бегства танцовщика и продолжалось в Париже, где они встречались несколько раз. На церемонии награждения звучала и фамилия Мясина. За работу по реконструкциям утра-



Э.Аббаньято, Б.Пеш

ХІХ века с особым вниманием к оригиналам и в то же время считаясь со вкусами современной публики, но и обогатил репертуар грандиозными произведениями – балетами «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак» и др. Когда Салас 40 лет

ченных балетных спектаклей XX века, в частности «Весны священной» в версиях Нижинского (1913) и Мясина (Ла Скала, 1948), хореографу Миллисент Ходсон и художнику Кеннету Арчеру был присужден приз «Massine Legacy».



Премия «Позитано награждает Танец» венчает гала-концерт награжденных. В этом году его открыло выступление современной танцовщицы Луиз Ле Кавалиер (приз «Танцовщица года на современной сцене») в соло-монологе «So blue», где не было ни взлетов, ни прыжков, ни пуантов. Ее тело двигалось с неудержимостью, напоминая о безудержности наступления современной цивилизации. В противоположном ключе выступили артисты Гамбургского балета (приз «Балетная труппа года»): Сильвия Аццони (приз «Итальянская танцовщица года») и Александр Рябко в шедеврах Джона Ноймайера «Дон Жуан» и «Третья симфония Малера» с их поэзией любви и музыки.

Публика могла оценить энергию и эротизм танцовщиков при выступлении Хосе Ульяте (приз «Танцовщик года на современной сцене») в «Болеро» Виктора Ульяте, Осиела Гуно (приз «Восходящий танцовщик года на международной сцене»), исполнявшего па-де-де из «Корсара», и Клаудио Ковиелло (приз «Итальянский танцовщик года») в сцене у балкона из «Ромео и Джульетты» Макмиллана.

Настоящей звездой вечера стала Элеонора Аббаньято (приз «Танцовщица года на международной сцене») – первая итальянская танцовщица в истории танца, получившая звание «toile» в «Grand Opera» после огромного успеха в балете «Кармен» Р. Пети. Она выступила в «черном» дуэте из «Дамы с камелиями» Ноймайера вместе с Бенжаменом Пешом. К сожалению, в гала не оказалось двух других награжденных: американца Марсело Гомеса (приз «Танцовщик года на международной сцене») и кореянки Хее Сео (приз «Восходящая танцовщица года на международной сцене»).

Прекрасное декоративное обрамление концерту составило побережье Позитано. «Не существует места более пригодного для танца», – сказал в завершение вечера Григорович, согласившись с Альберто Теста, для которого сама природа и архитектура Позитано напоминает красоту классического балета с его стремлением к высоте.

Marta Mele (Италия)
фото: Vito Fusco

Х.Ульяте в балете «Болеро»



К.Ковиелло в сцене из балета «Ромео и Джульетта»



БАЛЕТНЫЕ ПУТЕШЕСТВИЯ

БАЛЕТ В НИДЕРЛАНДАХ



Амстердам, Het Nationale Ballet (HNB)

Голландия, страна тюльпанов и свободных нравов, всегда подчёркивала своё неприятие условностей в искусстве и являлась площадкой для самых смелых проектов и инноваций. Освобождённый от примеси предрассудков, голландский воздух многих художников вдохновлял на проведение экспериментов, которые представлялись совершенно невозможными в других странах.

Подобные опыты не минули и сферу танца: атмосфера творческой вольницы сделала Нидерланды одним из крупнейших в Европе центров современной хореографии. Всю хореографическую Голландию можно рассматривать как лабораторию, где регулярно проводятся работы по поиску новых форм, технических и артистических средств выражения замысла постановщика.

В Нидерландах существуют две труппы с мировым именем: Het Nationale Ballet (HNB) и Nederlands Dans Theater (NDT). Репертуар и принципы подхода к художественному материалу, осмыслению возможностей тела танцовщика в этих компаниях заметно различаются.

Национальный балет Нидерландов (HNB) имеет не такую долгую и насыщенную историю, как некоторые другие труппы. Однако сравнительно молодая балетная компания делает всё возможное, чтобы выйти в

лидеры: так, в HNB постоянно приглашаются известнейшие хореографы, создающие спектакли специально для труппы. Впрочем, ориентация на завоевание передовых позиций была заложена в основы философии HNB ещё при его возникновении.

История развития труппы и голландского балета в целом началась в 1961 году, когда уроженка литовского Вилкавишкиса Сара Гаскелите, ставшая после переезда в Европу Соней Гаскелл, положила начало классическому танцу в Голландии, открыв собственную балетную студию. Из этой студии, находившейся в доме №26 на амстердамской улице Zomerdijkstraat, в дальнейшем вышла нынешняя первая балетная труппа Нидерландов.

Голландцы, очень симпатизирующие таким отважным первопроходцам, бережно хранят память о создательнице HNB: о ней пишутся книги и снимаются фильмы, в Амстердаме проходит вручение Приза Сони Гаскелл, в её честь названы улицы в Лейдене и Алмере. И даже совершенно далёкие от балета люди знают это имя, хотя и связывают его не с национальной балетной труппой, а с биографией блистательной актрисы Одри Хепберн: юная Одри брала уроки у меффрау Гаскелл.

Говорить о HNB как явлении чисто голландском не приходится, но

не только из-за происхождения родоначальницы труппы. Почти все ведущие танцовщики — выпускники российских и других мировых балетных академий; уровень образования артистов классического балета в Голландии ещё весьма невысок.

Главным учебным заведением, где готовят танцовщиков, является расположенная в Амстердаме Национальная академия балета (Nationale Balletacademie). Она находится под патронатом Ханса ван Манена и Теда Брандсена, видных представите-

лей нидерландского балетного мира, и считается главным поставщиком кадров для Национального балета. Но распространено мнение, что уровень академии несколько ниже, чем уровень хореографического факультета Королевской консерватории в Гааге (Koninklijk Conservatorium Den Haag), у истоков которого стояла уже упомянутая Соня Гаскелл. Консерватория подтверждает свой статус и участием в качестве официального партнёра в программе одного из наиболее значительных балетных конкурсов Prix de Lausanne; она входит в перечень школ, где победитель может бесплатно проучиться один год.

Многие выпускники академии и консерватории стремятся попасть в ещё одну влиятельную труппу — Нидерландский театр танца. NDT представляет собой пространство, где сходятся различные течения и направления. Основу стиля Нидерландского театра танца составляет модерн, буквально осязаемый со всех сторон, изучаемый в совокупности индивидуальных характеристик и во взаимодействии с другими направлениями. Экспериментальная основа NDT была определена при его основании: в 1959 году группа танцовщиков HNB, устав от традиционалистского, классического репер-

туара, решила создать собственную труппу, которая могла бы в своих ис-
каниях выйти за пределы привыч-
ных представлений о сценическом
танце. Возглавил новую балетную
компанию Бенджамин Харкарви, ко-
торого затем на посту артистическо-
го директора сменил Ханс ван Ма-
нен. В течение почти тридцати лет
труппой руководил небезызвестный
в мировом балетном сообществе
Иржи Килиан. Именно по его ини-
циативе в 1978 году был создан NDT
II — проект для молодых исполните-
лей, которые получили возможность
танцевать в характерных для Нидер-
ландского театра танца постановках
и набираться опыта перед поступле-
нием в основную труппу. А в 1991
году появилась ещё одна компания,
носящая имя NDT III; в неё вошли
перешагнувшие сорокалетний порог
артисты NDT I.

Нидерландский театр танца имеет
собственную площадку в Гааге, тогда
как HNB обосновался в Амстердаме.
Первым театральным домом Наци-
онального балета Нидерландов был
Муниципальный театр Амстердама
(Stadsschouwburg) — впечатляющее
неоренессансное здание на площади
Leidseplein. История Стадсшавбюрг-
а, первого амстердамского театра,
началась в XVII веке, но этот обра-
зец классицистической архитектуры
дотла сгорел в конце семнадцатого
века, а сохранившееся до сегодняш-

него дня здание было построено зна-
чительно позже, в 1894 году. Сейчас
же вместе с Нидерландской оперой,
Голландским симфоническим ор-
кестром и, что вполне типично для
любящих совмещать несовместимое
голландцев, городским муниципали-
тетом Национальный балет занима-
ет здание Музыкального театра Ам-
стердама (Het Muziektheater). Из-за
специфичного соседства культур-
ных единиц с администрацией горо-
да здание заслужило в народе назва-
ние Стопер (Stoper), составленное
из слов stadhuis («ратуша») и омега
(«опера»). Однако этим ряд театров,
на сценах которых проходят балет-
ные спектакли, не ограничивается.
Одной из наиболее известных и вос-
требованных сценических площадок
является Королевский театр Кар-
ре (Koninklijk Theater Carré). Лю-
бопытно, что изначально помеще-
ние было предназначено лишь для
цирковых представлений, только в
середине 90-х годов XIX века сцену
Карре стали осваивать артисты дра-
матических и музыкальных театров.
В наши дни здесь проходят гастроли
многих балетных трупп, в том числе
Большого и Мариинского театров.

Впрочем, нидерландский мир
танца живёт насыщенной, инте-
ресной жизнью и без участия в ней
крупных мировых компаний. Об
этой богатой событиями жизни сви-
детельствует коллекция Театраль-

ного института Нидерландов (TIN),
ранее выставленная в Театраль-
ном музее. В фондах организации
хранятся уникальные экспонаты,
рассказывающие о прошлом и на-
стоящем голландского танцеваль-
ного искусства: сценические костю-
мы таких известных танцовщиц, как,
например, Александра Радиус, уче-
ница Сони Гаскелл, ставшая впо-
следствии балериной HNB и NDT;
старые афиши основных балетных
трупп; редкие фотографии и видео-
записи, делавшиеся на протяжении
всего XX века и в начале века XXI.
Размеры и ценность коллекции впе-
чатляют. Только вот увидеть её не-
просто: в 2009 году правительство
вынуждено было отказать в финан-
сировании части организаций, и, как
это часто случается, первыми удар
приняли культурные учреждения, в
частности Театральный музей. По-
сле того как он прекратил своё суще-
ствование, тысячи редчайших экс-
понатов, связанных с историей тан-
ца, были помещены в хранилище
TIN и оказались недоступными для
публики.

Наталья Плуталовская

фото автора и из сети Интернет



Gaara, Nederlands Dans Theater (NDT)

«КАРМИНА БУРАНА» – РАЗНЫЕ СПЕКТАКЛИ НА РАЗНЫХ СЦЕНАХ



«Кармина Бурана» Шень Вей

Проверенные спектакли не обходят сцену «Мариинского-2» стороной, но бывают вечера, когда форма и содержание парадоксальным образом совпадают. В здании, созданном по усредненным зарубежным меркам, то и дело появляются аналогичные спектакли хореографов-орденоносцев и лауреатов всемир-

ных премий. В конце сентября в результате творческого обмена между Санкт-Петербургом и Неаполем на новой сцене можно было увидеть «Кармину Бурану» в прочтении американского хореографа Шень Вей. За его плечами – более двух десятков танцевальных работ, кипы восторженных рецензий западных кри-

тиков, постановка открытия Олимпийских игр в Пекине (2008).

Кантата «Кармина Бурана» Карла Орфа – на первый взгляд благодатный материал для создания спектакля, тем более что и сам композитор охарактеризовал свое сочинение как «мирские песнопения для солистов и хора в сопровождении инструментов с представлением на сцене». Кантата должна была стать образцом «тотального театра», где сплетались искусства вербальные и невербальные (музыка, танец, пение). Произведение наполнено экзистенциальными мотивами: большинство

песен прославляет незамысловатые радости человеческого существования, которые строго осуждались в религиозную эпоху Средневековья.

Шень Вей, согласно программке, – автор концепции, световой партитуры, сценографии и костюмов. Претензия на глобальное авторство («И швец, и жнец, и на дуде игрец») – вещь ныне не удивительная. Сведения о его обширном багаже культурных знаний довольно распространены в прессе. Знание китайской живописи и каллиграфии, самостоятельно изученная история стилей западной живописи, история мирового кинематографа – таков неполный список увлечений хореографа. Что же касается танца, то сначала Шень Вей воспитывался школой китайской оперы, а затем переключился на танец-модерн, которому обучался в Америке. Путь этот привел его к открытию в Гуанчжоу Академии современного танца (1989) и к созданию первого в Китае аналогичного професси-



«Кармина Бурана» Шень Вей

«Кармина Бурана» Шень Вея



онального коллектива (1991).

Забегая вперед, обозначим, что, по сути, на протяжении часа шло торжество музыкальной части, которому слушатели обязаны оркестру под управлением дирижера театра Сан-Карло Хорди Бернасера, хору Мариинского театра под управлением Андрея Петренко (включая детский хор под управлением Дмитрия Ралко), солистам Владимиру Морозу (баритон), Артему Мелихову (тенор), Жанне Домбровской (сопрано).

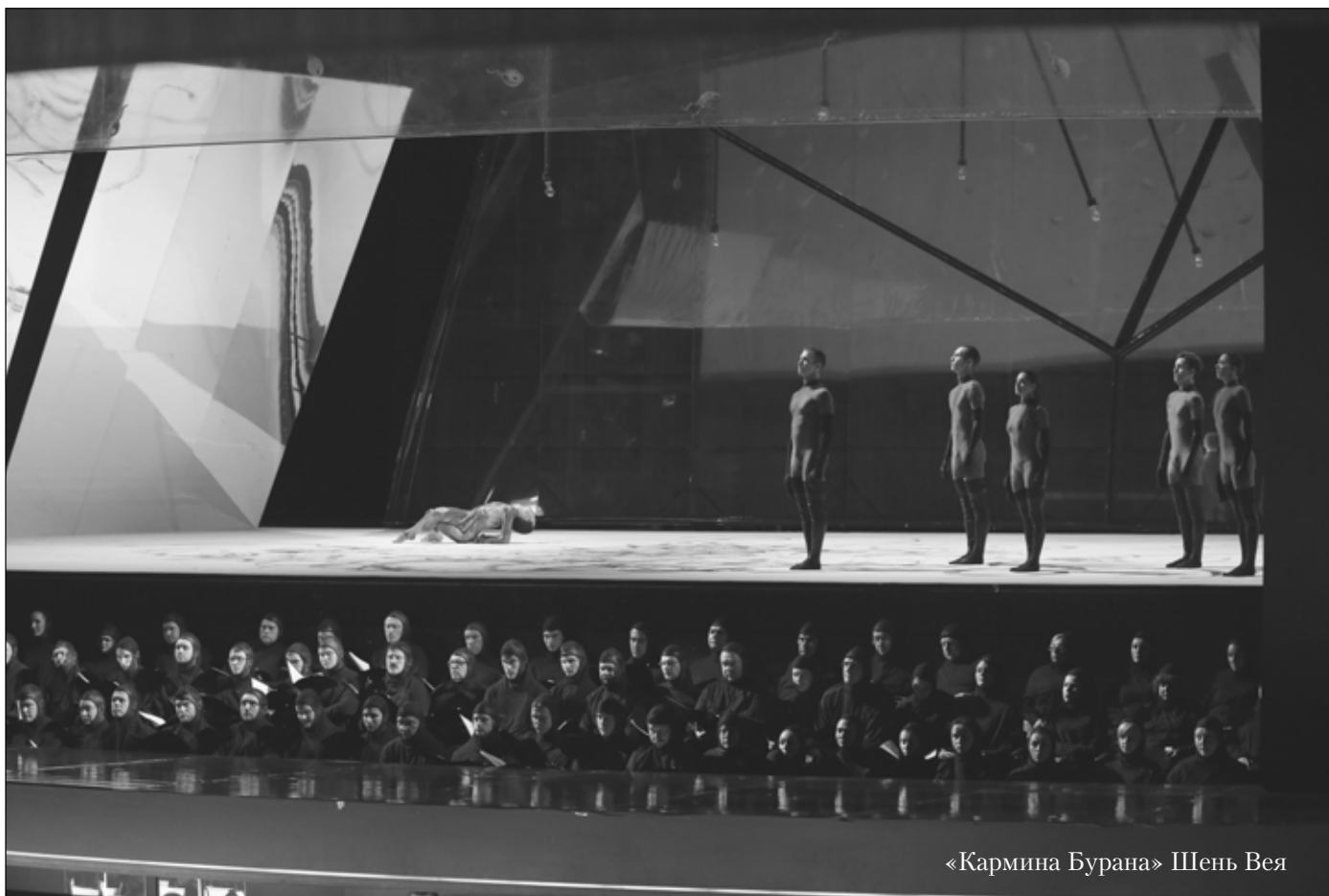
Внешний облик спектакля «Кармина Бурана» – странноватый синтез культуры Запада и Востока. По пластическому языку – непритязательный на выдумку танец contemporary.

Тон действию задало решение прославленной песни «O Fortuna». Этот классический музыкальный шлягер, обрамляющий спектакль, уподобился многозначному перформансу (в этом жанре у Шень Вея накоплен огромный опыт). Грандиозные хоровые пассажи заставляли

вспомнить о магической силе григорианских распевов. На сцене между тем царило то, что снисходительно именуют танцевальным минимализмом, подразумевая полное отсутствие танца. Колдовская музыка сопровождалась появлением в темноте изображений небесных светил и погодных стихий (солнце, гроза, полумесяц, дождь, снег). В темноте вырисовывались обнаженные женские силуэты (в прологе зри-

телей встречала одна фигура, а в финале их становилось пять).

Дух перформанса и танцевального минимализма не удалось изжить на протяжении всего действия. Персонажи, предложенные Шенем Веем, были, судя по всему, символичны. Героини (Женщина в голубом, Женщина в зеленом, Женщина в черном, Женщина в белом, Женщина в красном) преследовались Тенью в исполне-



«Кармина Бурана» Шень Вея

нии Джордана Исadora. Танцовщик, как лазутчик, ползком перемещался из картины в картину в перерывах между небольшими ансамблевыми зарисовками, возникавшими по прихоти хореографа-философа.

Шень Вей предлагал, видимо, освободить сознание, созерцать присутствие танцовщиков на сцене и выискивать смысловые ассоциации между латинскими текстами и пластическими ребусами. Увы, задача оказалась непосильной. Восточная философия отстоит от нас, европейцев, на приличном расстоянии, а латинский язык ныне знаком единицам.

Подобные мультикультурные зрелища почему-то обладают повышенной «проницаемостью» в столичные центры. А вот отечественная периферия обходится без подобных новаций, веря в самодостаточность и силу давно знакомых и проверенных театральных средств выразительности.

В Чувашском театре оперы и балета прошла премьера «Кармины Бураны» в постановке Даниила Салимбаева – танцовщика с богатым исполнительским прошлым и с солидным багажом балетмейстерских работ (за плечами солидный репертуар в Пермском театре, в Малом театре оперы и балета в Петербурге; балетмейстерское отделение Академии Русского балета по классу Николая Боярчикова).

Адаптированная музыкально (опущены эпизод с жареным лебедем «Когда-то я обитал в озерах», «Я – аббат» из второй части «В таверне», ряд песен из третьей части «Двор любви»), «Кармина Бурана» на сцене стала самодостаточной пластической сьюитой. Художник Валентин Фёдоров вместо традиционного колеса Фортуны сделал ключевым образ часов: на заднике действовал огромный «оголенный» часовой механизм, символизирующий ход времени (механизм казался действующим благодаря

видеоряду Зинаиды Паршагиной).

Танцевальное решение спектакля – череда настроений, вычитанных из музыки и подчиненных символической истории. Один из ключевых персонажей – мрачный, жесткий, пластически активный Джокер (Дмитрий Абрамов). В прологе «О Fortuna» он с дьявольской энергией солирует в обрамлении механистичного кордебалета вокруг Судьбы. Судьбу воплощает неподвижная, укутанная в белое одеяние

чала следующей части («В таверне») разлучает образовавшиеся пары.

Часть «В таверне» воссоздает буйную человеческую натуру, которая находится во власти собственных эмоций и соблазнов. Сцена праздного времяпрепровождения завершается дракой, которую провоцирует Джокер и в результате которой жертвой агрессии становится Юноша. Тут и возникает второй дуэт – встреча с Блудницей (начало третьей части «Двор любви»).

Дуэт, чуть более откровенный, нежели предыдущий, завершается исчезновением девушки. Тогда Юноша бросается на поиски ветреной красавицы, но приходит в объятия девушки-Судьбы, породившей его в начале балета.

В спектакле, хореография которого построена на свободной пластике в сочетании с классической основой, многое зависит от кордебалета. Он – проводник музыкальных настроений, от которого

требуется точность и недюжинная эмоциональная сила. Непростые задачи стоят и перед солистами. Пластичной Анне Серёгиной в спектакле пришлось примерить на себя разные женские ипостаси: Судьба, Возлюбленная, Блудница. Для недавнего выпускника Пермского хореографического училища Дмитрия Полякова роль Юноши стала первой сольной партией в театре. С технической составляющей молодой артист совладал, в перспективе – уверенное наполнение роли эмоциями.

Остается поздравить театр с появлением «Кармины Бураны», которая создает новую зону творческого роста для всего коллектива и расширяет рамки традиционного репертуара.

Ольга Кирпиченкова

**фото: Наталья Разина
и предоставленное
пресс-службой**

Чувашского театра оперы и балета

«Кармина Бурана» Д.Салимбаева



девушка. Она порождает человека: он выкатывается из огромного подвала юбки на авансцену. Именно на этом Юноше (Дмитрий Поляков) и сосредоточит свое внимание Джокер, управляя жизнью Юноши: одарит его Возлюбленной, погрузит в пучину борьбы и праздности, организует встречу с Блудницей, которая легко ускользнет из его рук.

Два дуэта становятся лирическими вершинами пластической притчи о ходе человеческого существования. Первый – дуэт Юноши и Возлюбленной – приходит на смену напряженному монотонно-механистичному массовому танцу пролога. С него начинается часть «Весна», песни которой повествуют о неспешном пробуждении весенних сил и пока еще робкого любовного начала. Поначалу танец солистов – это тихая радость для двоих, но нежные объятия то и дело сменяются едва сдерживаемым восторгом. Появление других девушек и юношей дает повод развернуться массовым танцам. Однако в жизнерадостные хороводы время от времени вторгается Джокер, который в преддверии на-