

СОДЕРЖАНИЕ

Премьеры	Кирпиченкова О. Предновогодний казус	2
	Кулагина В. «Лебединое озеро» – вечный сюжет	5
Москва на проводе	Галкин А. Запутанная сказка	9
	Плуталовская Н. Култ безличности	12
Филологическая гостиная	Шкарпеткина О. А это трудно – быть довольным малым?.. Беседа обозревателя журнала с режиссером Екатериной Москвиной о балете «Пер Гюнт» Джона Ноймайера	16
Артистическая	Плуталовская Н. Интервью с прима-балериной American Ballet Theatre, приглашенной звездой Staatsballett Berlin и Михайловского театра Полиной Семионовой	20
	Галкин А. Два дня Context'a	27
Где и что	Поллак Е. Все, что вы хотели знать о барочном танце, но боялись спросить	31
	Кулагина В. Якутские «узоры»	34
	Лалетин С. Из Екатеринбурга легкой поступью	37
Танец в кино	Шкарпеткина О. Тяжело в учении – легко на сцене: 7 незабываемых кино-уроков танца	41
В мире танца	Лалетин С. Анонсы мировых балетных премьер	44

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «PRO TANCE»

www.protanec.com

e-mail: protanec@bk.ru

www.facebook.com/protanec

vk.com/club36796952

Главный редактор Вероника Кулагина

Зам. главного редактора Сергей Лалетин

Исполнительный директор Олег Марков +7 911-934-63-55, olegmarkov@mail.ru

Дизайн – Екатерина Корягина, **верстка** – Наталья Клименченко

На первой странице обложки прима-балерина American Ballet Theatre, приглашенная звезда Staatsballett Berlin и Михайловского театра Полина Семионова. Фото Ричарда Эгли (Richard Egli)

Мнение редакции может не совпадать с мнением гостей и авторов

Предновогодний казус

Ольга
Кирпиченкова

Она – Светлана Иванова, Он – Юрий Смекалов



Финальным аккордом 2015 года в Мариинском театре стала премьера балета на музыку Игоря Стравинского «Симфония в трех частях» (по каким-то причинам на русский язык название партитуры повсеместно переводят как «Симфония в трех движениях»)¹. Накануне премьеры газета «Мариинский театр»² опубликовала интервью хореографа Раду Поклитару. В нём постановщик рассказал о специфике спектакля (явленная премьера – часть кинопроекта), о собственных условиях работы (вклю-

чение постановки в репертуар театра) и дал понять, что занял позицию добросовестного исполнителя железной воли режиссера Анны Матисон.

Идеолог всего происходящего на сцене, Матисон не сочла необходимым учитывать природу балетного театра. Позиция объяснима: у режиссера, причастного к киноиндустрии, свои задачи, свои интересы, и балет нужен лишь в качестве визуального ряда для собственной кинокартины. Однако идею предложить публике дизайнерскую зарисовку, вырванную из контекста будущего фильма, оправдать вряд ли возможно.

В аннотации к спектаклю сказано, что хореограф намеревался поразмыслить о «цене, которую человеку приходится платить за право быть индивидуальностью». Однако, вопреки заявленному, в балете развивается другое действие.

В центре сцены – груда бесформенных тел. За перемещениями этой биомассы наблюдают три белые

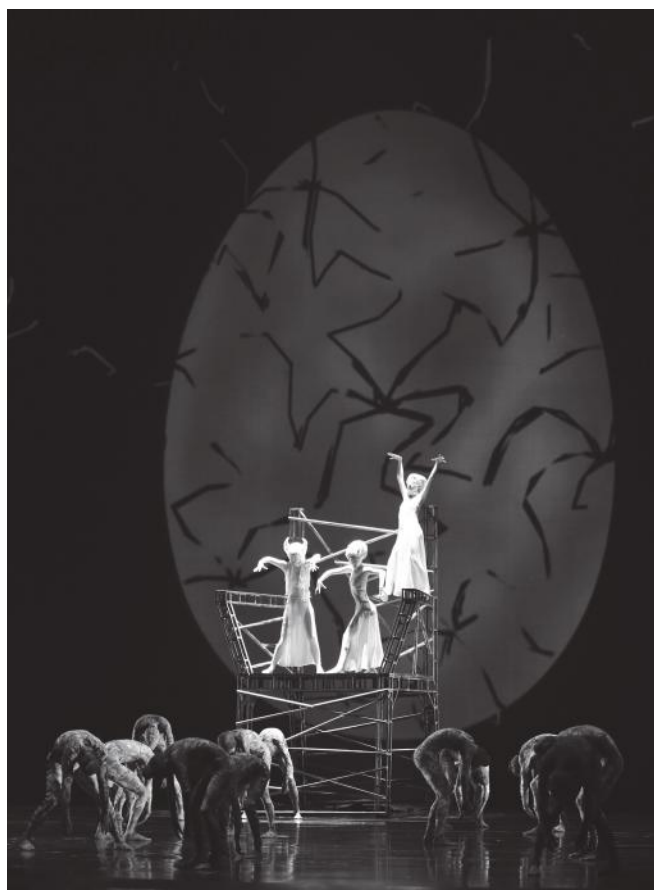
¹ Название партитуры на английском – *Symphony in Three Movements*. Возможно, путаница в русском языке возникла из-за нескольких вариантов перевода слова *“movement”* (во французском ему аналогично – *“mouvement”*), которое может означать и “часть музыкального произведения”. Об ошибочном переводе свидетельствуют и музыковеды. См.: Сто одиннадцать симфоний: Справочник-путеводитель / Ред., сост. Б. Березовский, А. Кенигсберг, Л. Михеева. СПб: 2000. С. 570–572.

² Раду Поклитару: «Я за театр сопереживания» / Р. Поклитару, О. Макарова // Мариинский театр. 2015. N 5–6. С. 8–9.

фигуры. Это Парки – богини судьбы. По воле Матисон, выступающей еще и в роли сценографа, Парки выглядят как странного вида женщины с тяжелыми мудреными прическами, подходящими скорее для героинь голливудских фильмов о космической одиссее, нежели для балета, где подразумевается исполнение хореографии. Хотя по замыслу постановщиков каждая из Парок символизирует конкретный период человеческой жизни (юность, зрелость, старость), пластически эти персонажи совершенно одинаковы. В первой части Симфонии многозначительными пассажами они управляют скоплением тел, инициируют появление из него мужчины (Юрий Смекалов), следом – женщины (Светлана Иванова). По прихоти тех же богинь мужчина и женщина – Он и Она – образуют любовную пару, их дуэт разворачивается во второй части Симфонии. В третьей части обезличенная людская масса превращается в марширующих солдат. Среди них влюбленные теряют друг друга и гибнут в финале (Парки обрывают толстую красную нить, кладя конец мучениям героев).

Сценография Матисон – стилистически экстремальное смешение натурализма, фантазмагии и символики. Агрессивно-назойливая непрерывная видеогномика – то космические просторы, то младенец в утробе матери, то стаи птиц, превращающиеся в эмблемы Третьего рейха, – безжалостно атакует зрителя. Очевидно, что постановщиками предприняты попытки связать происходящее на сцене с подтекстом Симфонии, на создание которой повлияла Вторая мировая война. Однако предложенное зрелище значительно отличается от образной сути музыки.

Хореография Поклитару, несмотря на присущую ей экспрессию, оттеснена на второй план многословием оформления, навязывающим свою образность (а



Сцена из балета

точнее, расточительное нагромождение образов – то есть безобразность). Притом танец массы – брутальный, экзальтированный – буквально захлебывается в пластических излишествах, но кордебалет с ними справляется превосходно. Вторую часть Симфонии занимает дуэт героев с невероятными переплетениями тел, демонстрирующих завидную изобретательность хореографа. Атлетичный красавец Смекалов



Сцена из балета

Сцена из балета



и хрупкая миниатюрная Иванова без тени усилий выполняют рискованные, порой весьма откровенные поддержки. Но этим и ограничивается проявление их индивидуальностей.

Возможно, спектакль обретет некий смысл в контексте фильма, для которого и предназначен. Пока что претенциозное, эклектичное зрелище, с легкостью необыкновенной сочетающее античность, эротику и фашистскую символику, оставляет чувство недоумения. Чрезмерность выразительных средств при минимальном содержании особенно очевидна в сравнении с открывшим вечер другим балетом на музыку Стравинского – «Аполлоном» Джорджа Баланчина, созданным почти сто лет назад.

«Аполлон» Джорджа Баланчина



В «Аполлоне» сценическое оформление практически отсутствует, нет и многочисленного кордебалета. История рождения, физического и духовного возмужания Бога солнца, покровителя искусств, рассказана блестящим находками танцем и остроумными пластическими мизансценами. Вот роль, где можно проявить актерскую индивидуальность, чем в полной мере воспользовался Ксандер Париш. Внешность танцовщика идеально соответствует образу Аполлона: высокий рост, пропорциональная фигура, благородное красивое лицо. Исполнителю подвластны все каверзы хореографии, а роль в его интерпретации обретает ясную логику. Мы видим превращение неопытного юноши в духовного наставника муз и в одержимого искусством творца. Аполлон–Париш принимает как должное почтительность муз, а сам учтиво и вместе с тем взыскательно управляет ими, вовлекает в творческие деяния. Неудивительно, что и музы у такого Аполлона (Кристина Шапран – Терпсихора, Надежда Батоева – Полигимния, Диана Смирнова – Калииопа) оказываются послушными и способными ученицами.

Ранний балет Баланчина (1928) смотрится, будто только что создан, и являет пример того, как при минимуме постановочных средств можно достичь максимума содержательности – пластической, композиционной, идейной.

Фото Натальи Разиной, Валентина Барановского

«Лебединое озеро» — вечный сюжет

Вероника
Кулагина



Одетта — Полина Булдакова, Зигфрид — Сергей Меришин

За почти полтора века существования на балетной сцене «Лебединое озеро» Чайковского в постановке Петипа — Иванова выдержало не одну редакцию. Хореографы, прикасавшиеся к спектаклю, изменяли нюансы (сейчас невозможно представить балет без «лебединых» рук с завернутыми ладонями, придуманных А. Вагановой), дополняли существующую

хореографию своей (Танец с кубками К. Сергеева, Испанский танец А. Горского и др.), избавляли балет от анахронизмов, таких как, например, адажио Одеты и Зигфрида во второй картине с участием друга принца Бенно: он в нем, по сути, выполнял функции Зигфрида, а тот лишь ходил рядом. Изменения, как бы мы к ним ни относились, продлевали жизнь шедев-

Одилья – Полина Булдакова, Зигфрид – Сергей Мершин,
Ротбарт – Марат Фадеев



ру, тем более что в неприкосновенности оставались его главные сокровища – Белый акт, Черное па-де-де, характерные танцы Бала. Десятилетия вбивавший в себя изменения, петербургский спектакль приобрел свою каноническую, существующую и поныне форму в редакции 1950 года, созданную Константином Сергеевым. Сейчас это в полном смысле музейная реликвия, сохраняемая театром.

Все последующие редакции балета, независимо от места, времени и авторства, так или иначе опирались на уцелевшую хореографию Петипа – Иванова. К ним, в отличие от авторских версий (таких, как балеты Джона Ноймайера, Мэтью Боурна), отношение всегда настороженное. Еще Лопухов, сам, кстати, делавший редакцию в Театре оперы и балета им. С.М.Кирова, ныне Мариинском театре (1945) и восстановление по Петипа – Иванову в Малом оперном театре, ныне Михайловском (1958), был «категорическим противником частичных перестановок ставших классическими старых балетов»¹.

Однако премьера «Лебединого озера» в редакции Алексея Мирошниченко, состоявшаяся в Перми, обнаружила, что можно сделать добротный, увлекательный, цельный спектакль, если над ним трудится команда преданных делу единомышленников. Уже традиционным стало сотрудничество балетной труппы с петербургским художником по костюмам Татьяной Ногиновой, над сценографией работала москвичка Альона Пикалова. Вместе они создали объемный и живописный мир балетного спектакля, который, к сожалению, и в столичных театрах уступает место плоским видеопроекциям.

Примечательно, что ученик Лопухова Георгий Алексидзе был учителем нынешнего постановщика. Таким образом, протягивается ниточка из прошлого к настоящему, в котором, что сейчас редкость, торжествует профессионализм.

Нетронутыми из канонической версии в пермский спектакль перешли па-де-труа, упомянутый Танец с кубками, «лебединая» картина первого акта, Черное па-де-де. Немало поставлено Мирошниченко: Русский (Альбина Рангулова и Иван Порошин), где балерина танцует на пуантах, замечательно вписался в привычную сюиту танцев второго акта, вальс с табуретками в первой картине. Танец отсылает нас к оригиналу Петипа (именно с этим предметом мебели он исполнялся) и восстановлению Лопухова (в Малом оперном театре, 1958), который встал на защиту табуреток, подвергавшихся «насмешкам иных постановщиков». Сближает редакцию Мирошниченко с версией Лопухова 1945 года (в Театре им. Кирова) и финал первой картины, заканчивающейся вариацией-монологом принца на открытую купюру *andante sostenuto*, и вихревое появление/исчезновение свиты Ротбарта, роль которой играют исполнители дивертисментных танцев. Кроме того, Мирошниченко укрупняет образ Бенно, возвращенный Лопуховым в спектакль 1958 года, но отсутствующий в редакции Сергеева. Здесь же он танцует па-де-труа, провожает Зигфрида на озеро, стоит возле трона на балу и, наконец, в финале, склонившись над телом друга, оплакивает его смерть.

Весь заключительный акт – с его фантастически красивыми рисунками и перестроениями, с дивным, словно развертывающийся живой узор кружева,

¹ Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М., 1972. С. 103.

уходом лебедей – оригинальная постановка Мирошниченко.

Романтическая история с элементами готического романа захватывает сразу, но это не совсем сказка, как может показаться на первый взгляд. За внешней сюжетной линией, повествующей о любви принца и заколдованной девушки-лебедя, прочитываются куда более сложные, а главное, невероятно современные мотивы. На первый план постановщик выводит принца Зигфрида (Сергей Мершин) и его наваждение – Злого гения (Марат Фадеев). Тот является спящему принцу уже в Прологе: вдруг распахиваются створки стрельчатого окна и в нем окутанная ночным сумраком показывается фигура Ротбарта. Жуткое и совсем не сказочное ощущение возникает оттого, что Злой гений уже знает о существовании принца, подглядывает за ним, охотится за его душой, а главный герой и не догадывается об этом. С этого момента судьба принца предрешена, ею манипулирует Ротбарт. Но угроза эта не буквальная, поэтому спектакль звучит так современно. Мы не знаем, существует ли Ротбарт на самом деле, или это всего лишь тягостные фантазии принца. Появляется он и среди гостей на празднике совершеннолетия: вдруг возникает на месте Наставника принца или выныривает среди свиты, из-



Зигфрид – Сергей Мершин



Одиллия – Полина Булдакова

девательски кланяясь Зигфриду. Мистический незнакомец, видимый только герою, а Ротбарта не видит никто, кроме принца, – прием используемый литературой эпохи романтизма. Мирошниченко, по его словам, хотел сделать романтический спектакль. Отсюда эта тема внешнего двойничества, двоемирия как признака раздробленности сознания героя, неприятия им современного мира. Подобный двойник появлялся в жизни литературных героев в переломные ее моменты, нередко предвещая смерть. Последовательно эту линию проводит в своем спектакле «Иллюзия как «Лебединое озеро» Джон Ноймайер, чей герой, преследуемый Тенью, красотой пытается заслониться от реального мира и погибает, не выдержав его натиска. Вот и здесь принца не устраивает реальный мир, подобно многим романтическим героям, он стремится в неведомые миры, о которых ничего не знает.

Образ Одиллии (Полина Булдакова) в этом контексте становится прекрасным, но призрачным идеалом. Она, увы, не в состоянии повлиять на дальнейшую участь героя. А появление на балу Одиллии – скорее грандиозная иллюзия, созданная Ротбартом. Стремительно возникнув в зале, гости, оказавшись свитой Злого гения, так же внезапно исчезают. И вновь

Сцена из спектакля



можно вспомнить «Хореографические откровенности» Лопухова, такова, по его мнению, концепция, заложенная во второе действие Петипа: «В этом акте каждый танцевальный номер представлен как очередной соблазн, которому под силу поколебать человека. Соблазны сыграли свою роль, ибо ослабили

волю принца, который поддался последнему обману Ротбарта»².

Морок отступает, и очнувшийся принц остается один на один с нарушенной клятвой. Финал спектакля хоть и трагический, не оставляет чувства безысходности. Зло, несмотря на смерть влюбленных, отнюдь не торжествует. Их души соединяются, только не на дне озера, как в историческом петербургском спектакле, а в небе. Одетта и Зигфрид буквально пролетают над озером, на берегу которого лежит бездыханное тело принца.

Часто бывает так, что редакция распадается на историческую и современную части, они противоречат, спорят друг с другом, но не в этом случае. Спектакль сложился. Радует потенциал труппы: количество балерин и танцовщиков, заявленных на главные партии, равняется десяти: пять Одетт/Одиллий и столько же принцев. Все они молодые артисты, имеющие возможность пробовать свои силы в сложнейшем спектакле классического репертуара. И балет от этого только выигрывает. По словам Алексея Мирошниченко: «Спектакль с меняющимся составом исполнителей – это каждый раз новый спектакль».

А уже в начале апреля оценить профессиональные достоинства балетной труппы Пермского театра можно будет на фестивале «Мариинский» в Санкт-Петербурге, куда пермяки привезут программу «Зимние грезы», состоящую из трех одноактных балетов: «Конькобежцы» Фредерика Аштона, «Зимние грезы» Кеннета Макмиллана и спектакля, специально созданного для пермской труппы хореографом Дагласом Ли, «Когда падал снег».

Фото Антона Завьялова

Одетта – Полина Бурдакова, Зигфрид – Сергей Меришин



² Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М., 1972. С. 115, 116.

Запутанная сказка

Андрей
Галкин



«Дюймовочка» – хореография А. Кадрулевой и А. Игнатьева

Редко обещания пресс-релиза так расходятся с реальной постановкой! Приглашая зрителей на «семейный» спектакль «Дюймовочка», «Балет Москва» сообщал, что героиня «предстает в качестве обительницы кукольного дома маленькой девочки. История, которая разворачивается в жизни Дюймовочки, становится отражением внутреннего мира ребенка, его переживаний, страхов, представлений о добре и зле, сокровенных мечтаний. Перед нами история, где дети, играя в свои игры, на самом деле познают себя. И лишь обретя гармонию со своим внутренним миром, по-настоящему взрослеют»¹. Что и говорить – описание завораживает. Одно упоминание кукольного дома сразу вызывает литературные (Ибсен) и балетные («Петрушка») ассоциации, заставляя предполагать, что они будут как-то обыграны хореографами. Перечисленные темы взросления, познания себя, обретения внутренней гармонии намекают на продуманность психологической стороны спектакля.

Увы, премьера, прошедшая 30-го и 31-го января на сцене Культурного центра ЗИЛ, показала, что словам релиза не следовало придавать большого значения.

Авторы «Дюймовочки» – Анастасия Кадрулева и Артем Игнатьев – пошли по пути наименьшего сопротивления. Из «заявленной программы» они предъявили зрителям «детей, играющих в свои игры» и маленькую девочку с кукольным домиком. А вот «переживаний, страхов, представлений о добре и зле, сокровенных мечтаний» и уж тем паче познания себя в их работе не обнаружилось. Зато обнаружилось весьма упрощенное понимание балета для семейного просмотра как произведения бесконфликтного, не отягощенного хотя бы самой поверхностной проблематикой.

По воле хореографов (они же – либреттисты) андерсеновская сказка лишилась в сценической версии всех социальных и матримониальных мотивов. Жаба, выкрадывающая героиню, чтобы выдать ее замуж за своего сына, уступила место головастикам. Майского

¹ Из описания анонса на сайте театра – <http://baletmoskva.ru/duimovochka>.

«Дюймовочка» –
хореография А. Кадрулевой и А. Игнатьева



жука, также имеющего виды на хорошенькую крошку, заменили невразумительные «Божьи Коровки и Жучки»². Исчезли эпизоды, в которых Дюймовочка ютится на правах бедной воспитанницы у полевой мыши. И даже крот, по словам программки, всего лишь «решил забрать девочку к себе», не строя на ее счет дальнейших брачных планов. Поскольку оставшиеся от оригинального сюжета рожки да ножки ни

ных им потерь, среди которых одна конкретная уже ничего не решала.

Бессодержательности сценария вполне соответствует хаотичность хореографии, состоящей из классических па и затертых элементов «свободной пластики» – «волн» руками и аналогичных им лягающих движений ног. Выстроить на их основе хотя бы минимально органичный текст авторы сумели только для

двойки эльфов. Остальные танцы запоминаются лишь неоправданной усложненностью (хорошо видно чрезмерное напряжение артистов) да совершенно невнятной формой (каждый музыкальный номер распадается на множество не связанных между собой коротких отрывков, а количество танцевальных «голосов» в ансамблях порой равно числу участников, в целом получается калейдоскоп). В таких условиях скорее благом, чем злом, выглядит полное отсутствие хореографической характеристики у Сони и Мити (их роли строятся на пантомиме и имитации бытовых действий вроде валяния в снегу)



под каким предлогом не складывались в осмысленное целое, постановщикам пришлось ввести в действие парочку эльфов, переносящих героиню из одного эпизода в другой. Но формальный прием не компенсировал пропавшую внутреннюю связь событий.

Еще меньше смысла оказалось в истории «маленькой девочки» Сони, чьи страхи и сокровенные мечты должны были отразить злключения Дюймовочки. На протяжении всего первого акта она искала про-

и почти полное – у Дюймовочки (на долю которой выпало, главным образом, хождение на пальцах и патетическое заламывание рук). Это, во всяком случае, лучше, чем беспорядочное снование по сцене других персонажей, демонстрирующее поразительную глухоту постановщиков к музыке.

Впрочем, может быть, дело не в глухоте. Просто выбранный для сопровождения спектакля цикл П.И. Чайковского «Времена года» не имеет ни точек сближения со сказкой Андерсена, ни собственной

² Здесь и далее цитирую краткое содержание по программке.

«Дюймовочка» –
хореография А. Кадрулевой и А. Игнатьева



«Дюймовочка» – хореография А. Кадрулевой и А. Игнатьева

сквозной драматургии. Для того чтобы сюжет и хореография «Дюймовочки» нашли в нем необходимую опору, потребовалось бы чудо посильнее балетных.

Но, предположим, что я чрезмерно строг к постановке, задуманной как детское представление без претензий на глубину содержания и оригинальность балетмейстерских решений. К сожалению, такое допущение ничего не изменит в оценке премьеры, лишенной, помимо художественных достоинств, еще и элементарной понятности. Присутствовавшие в зале дети беспрестанно интересовались у сопровождавших их взрослых: «кто это?» вышел на сцену и «что они делают?». Обычно в подобных случаях хочется попросить родителей отложить объяснения до антракта. В этот раз хотелось присоединиться к вопросам, потому что понять происходящее без подсказок было трудно не только ребенку. Ну как, не держа перед глазами либретто, можно догадаться, что танцовщицы в насекомоподобных костюмах изображали не стрекоз или, например, кузнечиков, а эльфов? Что артисты в шортиках, маечках и колпаках – не гномики, а головастики? Что танцовщик, наряженный в белый костюм телепузика, – «комарик»? Загадочное трио в белых плащах идентифицировать не получилось даже с помощью сценария. Лишь внимательно изучив список действующих лиц и перебрав их методом исключения, мне удалось определить, что упомянутая группа – это «ветер». С еще большим трудом, чем персонажи, опознанию поддавались события. Если верить либретто, за первый акт Дюймовочка успела поплавать в болоте и быть спасенной оттуда Комариком, встретиться с Божьими коровками и Жучками, которые отказались общаться с ней из-за отсутствия у нее крыльев. «Считать» все это

со сцены оказалось непосильной задачей, и ближе к финалу на память пришли стихи Агнии Барто: «Нет, видно, я еще мала: // Я ничего не поняла».

Фото Руст2D



«Дюймовочка» – хореография А. Кадрулевой и А. Игнатьева

Культ безличности

«ПЕР ГЮНТ» ДЖОНА НОЙМАЙЕРА
НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Наталья
Плуталовская

Сольвейг – Анна Лаудере, Пер Гюнт – Эдвин Ревазов

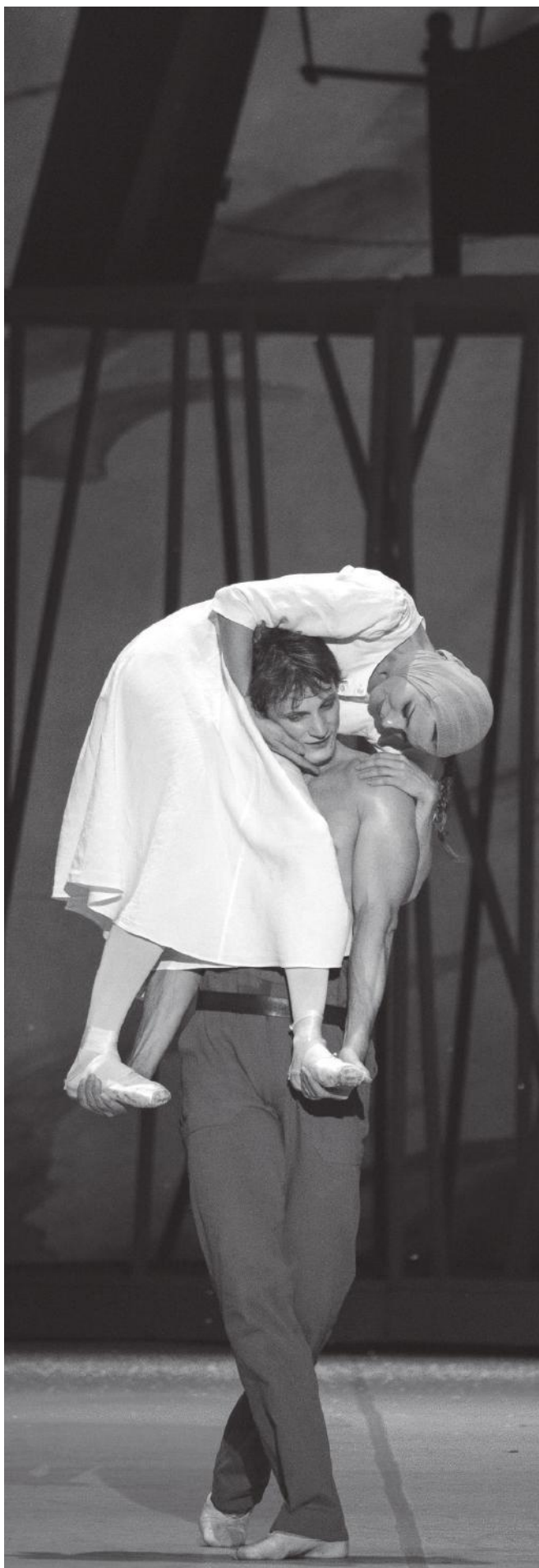


«Пер Гюнт» норвежского писателя Генрика Ибсена был создан как протест против романтизма. В этом произведении с фольклора беспощадно сдернут флер загадочности, мистической красоты; почти все герои здесь грубы, слабы и уродливы. В возобновленном спектакле по мотивам ибсеновской пьесы, показанном на сцене Большого театра, Джон Ноймайер не уходит от перипетий оригинального сюжета, однако при всей натуралистичности, гротесковой сущности ряда сцен балет оказывается гораздо более мягким, медитативным и романтическим, чем его литературный источник. Та лирическая сила, которая вела ноймайеровских Русалочку и Поэта в усыпанную звездами вечность, возобладала и здесь: смены пышных декораций и сцены из деревенской и светской жизни Пера показали лишь затянувшейся пестрой подготовкой к заключительному дуэту героя с возлюбленной.

Предшествующий последнему дуэту монолог Сольвейг, состарившейся, ослепшей, нождавшей своего Пера, стал трогательнейшим моментом спектакля. Сольвейг Анны Лаудере вытанцовывала накопленную за годы одиночества боль и была так чутка, так искренна в момент слишком поздней, но все же свершившейся встречи, что ни разу не подступила к опасной грани актерской истерики. Эта героиня — абсолютно ибсеновская «свеченька», тонкая и светлая, горящая ровно и тихо. Но из-за особенности трактовки образа заглавного героя исполнителем осталось неясным, почему же Сольвейг обрекла себя на годы страданий, что заставило ее забыть обо всем ради Пера. Необъяснима и тяга к нему прочих женщин, собранных в едином образе Другой, роль которой изумительно исполнила Элен Буше. Ее развязная Зеленая, манерная и болезненно самолюбивая кинозвезда Анитра и наиболее удавшаяся балерине Ингрид оказываются такими яркими и самодостаточными героинями, что их слабость перед представленным в спектакле Пером вызывает недоумение.

У Ибсена Пер Гюнт — буруемаемый страстями харизматик, по-печорински чувствующий «силы необъятные» и мечущийся между двумя ответами на почти гамлетовский вопрос: «Остаться собой или упиваться собой?». Ноймайер создает множество эпизодов, в которых эта противоречивость может проявиться, и для более глубокого анализа личности Пера выводит на сцену его двойников, олицетворяющих невинность, проникательность, агрессию и сомнение. Это соседство четырех персонажей, ответственных за разные аспекты личности героя, будто бы выбивает из колеи главного Пера, который никак не может осознать, что же осталось ему.

У Эдвина Ревазова, премьера Гамбургского балета, герой получается простоватым деревенским парнем, не знающим ни страстей, ни мечтаний о мировом господстве, ни, увы, проблеска мысли. Его Пер в спек-



Сольвейг — Анна Лаудере, Пер Гюнт — Эдвин Ревазов

Сольвейг – Анна Лаудере, Пер Гюнт – Эдвин Ревазов



Сольвейг – Анна Лаудере, Пер Гюнт – Эдвин Ревазов



такле действует будто бы исключительно по глупости. «Мысли распутны, а на сердце грусть, / В слезах все горло, хоть громко смеюсь...» — это совсем не про него, хотя именно в приведенной формуле заключается загадка одного из самых сложных героев европейской литературы. На протяжении почти всего спектакля Пер улыбается широкой ребяческой улыбкой, за которой обнаруживается одна ничем не тревожимая пустота. В сцене свадьбы Ингрид он бежит по сцене с резвостью Ромео, да и за первым неловким, по-детски угловатым танцем его с Сольвейг то и дело просматривается тень персонажа совсем иного плана. Книжный Пер Гюнт, бесспорно, сумасброд, эксцентричный и эгоцентричный, но он отнюдь не глуп; его беда в другом — в многогранности натуры, в которой уживаются прямо противоположные качества, по очереди управляющие Пером. Интересным для стольких поколений читателей и творческих личностей, подобных Джонсу Ноймайеру, его делает причудливое сочетание отталкивающего и привлекательного. Однако в исполнительской трактовке Эдвина Ревазова такого сочетания нет. Благодаря этому в балете уместным оказывается отсутствие некоторых сказочных моментов, ведь такой Пер Гюнт точно не смог бы перехитрить чёрта и услышать голоса пожухнувших листьев в лесу.

Примирение хорошо знакомого с первоисточником зрителя со сценическим Пером происходит только в третьем акте, когда с лица героя стирается

неподходящее и вообще всякое земное выражение и он танцует с Сольвейг хрустальный по чистоте и красоте дуэт — уход в вечность. Выполненный в изысканной, изломанной пластике танец отзывается в дуэтах все новых и новых пар, появляющихся на сцене, и эти эстетически безупречные мгновения сохраняются в памяти яснее, чем все предшествовавшие им массовые пляски деревенских жителей, не без насмешки сделанные мюзик-холльные вставки и эпические голливудские картины. Правда, Пер здесь уже совсем не Пер, а Сольвейг — не Сольвейг: герои снимают с себя одежду и вместе с ней свои истории, на месте норвежских возлюбленных появляются абстрактные Он и Она.

Созданию этого эффекта безвременья в последнем акте способствует не только хореография в сочетании с прекрасной работой света, но и музыка Альфреда Шнитке. Произведение композитора и реализация творческой мысли хореографа находят-

ся в гармонии: два автора-философа, чьи творения состоят из многих слоев и смыслов, вместе создают удивительный и сложный спектакль. В нем есть все, кроме, пожалуй, разгула нечисти в картине «Пер Гюнт в царстве троллей». Отсутствие шабаша ощутимо удалило по главному гюнтевскому вопросу, поскольку элемент «упиваться собой» исчез из фрагмента встречи с троллями и переместился в сцену съемок голливудского блокбастера «Царь мира» с Пером Гюнтом в главной роли, из-за чего акцент оказался чуть смещенным. Вполне возможно, что это было сделано намеренно: Ноймайер полностью отказался от пласта ирреального, от духа скандинавской сказки, над которой иронизировал Ибсен, чтобы ничто не отвлекало зрителя от исследования психологии такой противоречивой личности, как Пер Гюнт. И действительно, сфера для анализа была бы обширная, если бы актерская интерпретация не возвела в абсолют культ безличности.

Фото Михаила Логвинова



Сольвейг — Анна Паудере, Пер Гюнт — Эдвин Ревазов

В НОВОЙ РУБРИКЕ ЖУРНАЛА «ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ГОСТИНАЯ» МЫ ОБЪЕДИНЯЕМ НЕ-
 СКОЛЬКО ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ: ИНТЕРВЬЮ, РЕЦЕНЗИЯ, ДИСКУССИЯ, ОБ-
 ЗОР С ЦЕЛЬЮ ПРЕДСТАВИТЬ РАЗНОСТОРОННИЙ АНАЛИЗ СОБЫТИЯ – ПРЕМЬЕРНОГО
 СПЕКТАКЛЯ, ВВОДА, ПРОБЛЕМНОЙ ТЕМЫ, ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА, ДЛЯ ЧЕГО К ДИА-
 ЛОГУ ПОДКЛЮЧАЮТСЯ СОБЕСЕДНИКИ ИЗ РАЗНЫХ СФЕР ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ.
 ЗНАЧЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ФИЛОЛОГ» – «ЛЮБОВЬ К СЛОВУ» И «ЛЮБОВЬ К РАЗУМУ», ПОЭ-
 ТОМУ ГОСТИ НАШЕЙ «ГОСТИНОЙ» С УВЛЕЧЕНИЕМ ИЩУТ ОТВЕТЫ НА ВОЛНУЮЩИЕ
 ИХ ВОПРОСЫ. НО ВСЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ РОЖДАЕТ ТАНЕЦ, БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ, ЕГО
 РЕЖИССУРА, МЫСЛЬ, ЗАЛОЖЕННАЯ ХОРЕОГРАФОМ В СОБСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ.

Ольга
Шкарпеткина

А ЭТО ТРУДНО – БЫТЬ ДОВОЛЬНЫМ МАЛЫМ?..

Пять январских дней труппа Гамбургского балета радовала столичного зрителя спектаклем по драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» на музыку А. Шнитке в хореографии Джона Ноймайера. Поставленный в 1989 году, обновленный в 2015 г., «Пер Гюнт» — единственный балет, показанный на гастролях в Большом театре в течение этих пяти дней. Мне кажется, то был хитрый ход, выбранный не для того, чтобы все желающие смогли посмотреть этот спектакль, но с тем, чтобы его смогли посмотреть не один раз. Ибо это то произведение, которое нужно перечитывать, и тот балет, который следует пересматривать.

Видение Ноймайера, увлеченность Ибсеном и филологическое образование позволило и нам немного выйти за рамки статьи и «поиграть» с формой. Пьесу и ее хореографическую интерпретацию я хочу обсудить со своей коллегой, кандидатом филологических наук, доцентом кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК, режиссером Екатериной Москвиной. И раз уж мы обращаемся к великой драматической поэме рубежа XIX–XX веков, когда зародился такой жанр, как «пьеса-дискуссия», назовем «статьей-дискуссией» нашу беседу, в процессе которой мы — я, немного разбирающаяся в балете, и Екатерина, не очень в нем разбирающаяся, ищем ответ на вопрос: почему нам обоим так понравился Ноймайер.

ЕМ: — Когда я недавно в очередной раз перечитала «Пера Гюнта», было такое чувство, что я его вообще читаю первый раз. Захватывает скандинавский колорит народных сказок, и тип, показанный Ибсеном в первом действии, Пер Гюнт, растворенный в этом пространстве норвежской деревни, воспринимаемый как слепок национальной души, напомнил мне какого-то ренессансного героя. В том смысле, что он открыт миру, фантазии, жизни, которую с наслаждением приемлет, но и подчиняет себе, пытается пережить, как многие герои «Декамерона». Но от

ренессансного героя до трикстера — один шаг: вот он сажает мать на мельничную крышу и крадет Ингрид с ее собственной свадьбы. Чувство симпатии к «неформалу» Перу Гюнту разрушено его же безответственностью, нечувствительностью ко злу.

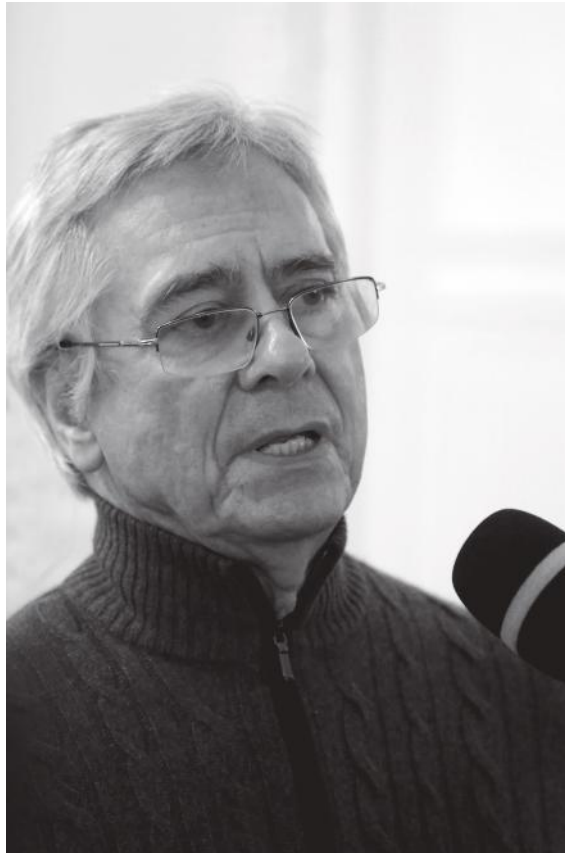
ОШ: — У меня создалось прямо противоположное впечатление при последующих прочтениях драмы. Пер Гюнт мне глубоко антипатичен, потому что он типичный герой своего времени — нашего времени. Это тот случай, когда простота хуже воровства, ведь на его плечах мать, он ответственен прежде всего

за нее. Его положительные качества перекрываются довольно беспринципным существованием, ведь даже в любви Пер не столько «первый парень на деревне», сколько посредственный пошляк. Никак не похож он на эдакого Фанфана-тюльпана, Ивана-дурака, ибо он даже не добр и не наивен в хорошем смысле. О реальной жизни он не имеет ни малейшего представления, как ребенок, удовлетворяющий свои желания. Ибсен дает рецепт, «отравивший» Пера, вызвавший его манию величия, уверенность в том, что ему все дозволено, — мир мечтаний, фантазий, в который погрузила его Осе.

Как известно, центральная идея пьесы заключается в словесной диалогии «быть самим собой» — «быть самим собой довольным». Если первая формула — идеал Ибсена, высокое предназначение, которое каждый человек должен найти в своей жизни и следовать ему, то вторая — девиз «философии троллей» и общества потребления: жизнь как исключительное удовлетворение своих желаний и отсутствие какого бы то ни было духовного развития. Превращение Пера в тролля, до конца не происходящее, философия и ценности тролличьего общества калькой ложатся на нашу действительность — вспомнить хотя бы чудесную фразу про импортозамещение и непривозные продукты: «лишь банты для хвостов нам поставляют из чужих краев». Путь Гюнта — изживание человечности, которой он, как и все нормальные люди, болен: «Да, человечность — тягостный недуг, придется полечиться, милый друг!» — сетует Довровский дед. Это во всех смыслах актуальнейшее произведение.

ЕМ: — Если продолжить эту троллевскую тему, то первая ассоциация при появлении в спектакле Ноймайера троллей и их царства — не балетная, но живописная: сразу приходит на ум «Голконда» Магритта, и этот образ потом до конца балета сохраняется при повторении массовой сцены персонажей в серых костюмах в финале...

ОШ: — Совершенно верно. Мне эта массовая сцена еще напомнила матричных мистеров Смитов, безликих одинаковых клерков; хореограф вообще богат на кинематографические цитаты...



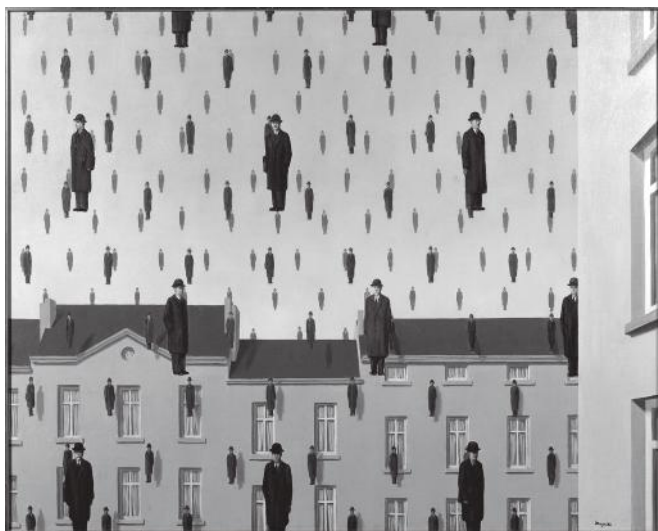
Джон Ноймайер. Фото Дамира Юсупова

ЕМ: — Пер, включенный в это действие, двигаясь вместе с ними ритмично, как заведенный, в одном темпоритме, освобождаясь, нарушает эту систему, синхронность этих магриттовских «мистеров смитов», и вся выстроенная балетная конструкция начинает разрушаться почти в кинематографическом рапиде.

ОШ: — Раз уж мы подошли к спектаклю Ноймайера через его троллей... У меня было два ожидания перед премьерой, и одно из них было связано с тем, как покажет хореограф именно мир троллей. В пьесе он совершенно бесовский, фантазмагоричный и при этом очень иронично описанный. Такую же «ночь на Лысой горе» ожидала я и в балете Ноймайера, по аналогии с персонажами подводного царства, появляющи-

мися на балу у Принца в его «Русалочке». Каково же было мое удивление, когда перед зрителем предстали рафинированные дамы и господа из высшего общества, со сдержанным благородным танцем, достойно одетые... И вот какая мысль-то возникла: Пер видит троллей уродливыми потому, что он пока еще человек, но как только он позволит «поправить» (искривить) себе глаз, он увидит свою Зеленую невесту и все ее окружение прекрасными, какими видим их и мы. Получается, постановщик намекает, что и мы, зрители, уже немного окривели да отроллились...

ЕМ: — То, что доставляло огромное эстетическое удовольствие, — работа Ноймайера с цветом, в том числе и на художественном уровне, когда цвет помогает зрителю проникнуть в суть замысла балетмейстера и, соответственно, первоисточника. Единственно, остался вопрос выбора цвета — например, почему его Пер Гюнт, при наличии его разных сущностей (это вообще очень интересная режиссерская находка «расщепления» личности, очень неаутентичная для Ибсена, но аутентичная для XXI века), появляется в рыжем, кирпичного цвета комбинезоне? Притом сам этот цвет замечательно работает, выделяя Пера во всех его ликах из толпы. В ряде костюмов, когда Пер борется между этим «исключительным» рыжим и «тролличьим» зеленым, это также зафиксировано. И сын Пера, такой полу-рыже-зеленый. Мастерское решение роли цвета.



ОШ: – Самое первое, что всегда присутствует в спектаклях Ноймайера и что мне безумно нравится, – высокий вкус. Мне очень импонирует его педантичнейшая, тщательнейшая вырисовка спектакля колористически, в деталях, нюансах. Он пишет свои балеты, как художник. Мне кажется, нельзя назвать сугубо балетом его постановки — это, прежде всего, режиссерский спектакль, в котором хореография, замысел, сценография, музыка составляют одно целое и где исполнители — танцующие актеры. Нарушая законы балетного театра (целая сцена сопровождается речью конферансье), Ноймайер не боится перейти в драму или даже в кинематограф.

ЕМ: – Да, как литература — это детали, кино — это детали, так и балеты Ноймайера — это тоже детали!..

ОШ: – Второе мое ожидание от постановки как раз оправдалось: образ Сольвейг у Ноймайера не такой, каким он заявлен у Ибсена, и, признаться, мне ближе литературная Сольвейг. Ноймайер оживил Сольвейг (аналогий с «Жизелью» здесь предостаточно). Сделал ее земной, живой, в то время как у Ибсена это единственный персонаж, ну никак не прописанный, нарисованный одним мазком белой краски (хотя даже третьестепенные герои у него проработаны) — она идеально положительна. И сделано это, разумеется, сознательно. Сольвейг холодная и чистая, как горный норвежский снег, она даже не персонаж — она символ, образ Женщины-Мадонны, к которому грех прикоснуться. Она — мудрая, строгая, именно так характеризует ее Пер в финале пьесы: «О строгая! Ты чувствуешь всерьез! Ты — власть моя, и я тебя не снес!». Ее отказ танцевать на свадьбе Ингрид непреклонен, а на скабрезные и грубые слова Пера она отвечает: «Ты мерзок». Он ей откровенно неприятен. Ноймайер же показывает нам юную наивную девушку, готовую включиться в крестьянское празднество при первом удобном случае. Он спускает ее с небес на землю. Единственно — замечателен приход ее к Перу со

стулом в обнимку: добротный, прочный образ дома и семейного уюта.

ЕМ: – У Ибсена вообще очень мало в пьесе Сольвейг, ее там почти нет. Она присутствует в начале и в конце, закольцовывая композицию, как некий контур образа, символ духовного начала человека. Где-то глубоко в Пере Гюнте и живет Сольвейг. Желание Ноймайера как балетмейстера дать образу большую танцевальность понятно, и, имея литературоведческое образование, он тоже чувствует недовольство этим образом, воссоздавая его, достраивая, опираясь на известные литературные и балетные образы. В спектакле память о ней везде сопровождает Пера (хотя бы в виде того самого стула, который он носит с собой). И чисто кинематографическим приемом она проникает в его жизнь на чужбине, когда на музыку внешнего мира — шоу (в записи) — накладывается фоновая оркестровая тема дум героя о Сольвейг. Безусловно, эта героиня мила постановщику. Все это из критического произведения Ибсена делает балет Ноймайера более лирическим, романтическим.

Интересное решение находит Ноймайер для третьей части пьесы: если ибсеновского Пера интересует слава через власть, через поклонение ему как божеству, то хореограф переосмысливает эти мотивы на современный лад и создает емкий образ славы как популярности, власти как медийности, узнаваемости. И тоже реализует это на разных уровнях — на уровне театра как шоу, на уровне кино, используя кинематографические, прежде всего голливудские, образы.

ОШ: – Да, эта часть — Бродвей 20–30-х гг., и тут Ноймайер как истинный постмодернист увлеченно цитирует разные узнаваемые источники. В сцене шоу «Радужный секстет» звучат отсылки к номерам из «Поющих под дождем» (танец Келли и Сид Чарисс) и «Американца в Париже» — даже просто по цветописи. Очень любит хореограф элегантный стёб над классикой (он у него был и в «Чайке», в похожей сцене в опереточном театре) — здесь порция иронии пришлась на «Спартак» Григоровича: знаменитый васьковский прыжок повторяют статисты несколько раз подряд (чтобы запомнилось). Как видим, балетмейстер свободно себя чувствует как в цитировании, так и в самоцитировании. И конечно, полная юмора сцена кастинга, где тоже присутствуют элементы пародии на классический балет.

ЕМ: – В сельских танцах первого действия очевидны какие-то цитаты из «Весны священной» Нижинского как образа архаической природы. А в сцене в сумасшедшем доме возникает образ уже самого Нижинского, которым, как известно, восхищается Ноймайер. Что касается автоцитирования, пролог балета — роды Осе, выступающей тут даже не как

мать, а как Прамать всего человечества, — отсылает к похожим образам ноймайеровской «Третьей симфонии Малера», основная тема которой — «рождение природы — рождение человека», от праформ жизни к вочеловечиванию, и где звучит фрагмент из работы Ницше «Так говорил Заратустра». Видимо, для балетмейстера важны эти образы связи человека, природы и материнского, женского начал — здесь снова возникает рефрен Сольвейг, которая для Пера воплощает собой Женщину и Мать: «О чистая моя! Невеста! Мать! Жена! О, приюти меня. Так можешь ты одна!» На ассоциативном уровне рождение в начале (прологе) и смерть в конце (эпilogе), когда Сольвейг разоблачает Пера, снимая с него одежду троллей, все наносное, и они остаются чистыми сущностями, — это основная тема зрелого Ибсена времен «Кукольного дома», «Привидений», «Строителя Сольнеса», где видимость противопоставлена сущности, которую и призваны обрести его персонажи.

ОШ: — В пьесе Ибсена присутствует еще один персонаж, которого нет в балете Ноймайера, но который по важности практически стоит вторым после Пера Гюнт...

ЕМ: — Пуговичник.

ОШ: — Именно. С ним связан, во-первых, образ Пера как пуговицы с отломанным ушком, непригодной, не принесшей пользы. Участь такого человека — быть расплавленным в ложке, переплавленным, с тем, чтобы, возможно, в дальнейшем из него как материала что-то путное и вышло. Собственно, от этой расплаты и спасает бедного героя Сольвейг. Для Пера эта участь посредственности ужасна: он, максималист, хочет или в рай или в котёл, однако, как выясняется, адовы котлы простаивают, потому что большинство годится только на ложку. Все это автор балета изъясил.

ЕМ: — Мне кажется, Ноймайер посчитал возможным «магриттовскую» сцену, о которой мы уже говорили, использовать как аналог идей, связанных с образом Пуговичника...

ОШ: — Не исключено. Но из балета ушла важная тема — тема наказания и расплаты за бесцельно прожитую жизнь. Раскаяние героя есть и там и там, но для Ибсена его мало. За все придется платить в свой срок, и Пуговичник подстерегает Пера за каждым углом. Страшный образ и финал. Тогда как Ноймайер все завершает душевным «бесконечным адажио», апогеем любви и всепрощения.

ЕМ: — Согласна. Но это позволяет Ноймайеру как театральному деятелю выйти в катарсическое состояние в финале. Такой дантевский вечный Рай, охватывающий все человечество и не согласующийся с пессимистическим финалом драмы Ибсена, абсолютный апофеоз духа.



«Пер Гюнт». Фото Kiran West

Центральная идея Ибсена позволила и мне покалambурировать в заглавии, которое каждый наделит тем смыслом, какой увидит, поставив вопросительное слово «кем?» или «чем?» в той части предложения, где посчитает нужным. В завершение могу резюмировать, что без ответа остался только один вопрос — какими надписями было испещрено белое платье Сольвейг в финале балета? Быть может, это цитаты из пьесы (что маловероятно, зная нестандартность хореографа), а может, фрагменты писем или дневников Ибсена? Кто знает...

цитаты из пьесы даны в переводе Аллы Шараповой



«Пер Гюнт». Фото Kiran West

ПОЛИНА СЕМИОНОВА: «ПОИСК — ЭТО ЕДИНСТВЕННЫЙ ВЕРНЫЙ ПУТЬ»



ПРИМА-БАЛЕРИНА AMERICAN BALLET THEATRE, ПРИГЛАШЕННАЯ ЗВЕЗДА STAATSBALLETT BERLIN И МИХАЙЛОВСКОГО ТЕАТРА ПОЛИНА СЕМИОНОВА ЛЮБИМА ПУБЛИКОЙ ПО ВСЕМУ МИРУ. ИСТОРИЯ ДЕВУШКИ, В 17 ЛЕТ СТАВШЕЙ ПРИМОЙ КРУПНОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРУППЫ И БАЛЕТНОЙ СЕНСАЦИЕЙ, ПОХОЖА НА СКАЗКУ, НО ЗА УСПЕХОМ ПОЛИНЫ СТОИТ НЕ МАГИЯ, А ГОДЫ УСИЛЕННОЙ РАБОТЫ, ТРЕБОВАТЕЛЬНОСТЬ К СЕБЕ И ОГРОМНАЯ ЛЮБОВЬ К СВОЕМУ ДЕЛУ. В ИНТЕРВЬЮ ЖУРНАЛУ «PRO ТАНЕЦ» ПОЛИНА РАССКАЗАЛА О СВОИХ ПРЕДПОЧТЕНИЯХ В ХОРЕОГРАФИИ, О ЗНАКОМСТВЕ С ВЕЛИКИМИ МАСТЕРАМИ, О СВОИХ УЧИТЕЛЯХ И УЧЕНИЦАХ.

— Полина, в прошлом сезоне Вы впервые после достаточно долгого перерыва танцевали на московской сцене. Вы ощущали, что возвращаетесь домой? Вы вообще чувствуете себя русской балериной, или за время работы за границей эта связь пропала?

— Конечно, я русская балерина. Когда спустя несколько лет после подписания контракта с Staatsballett Berlin я приехала танцевать на концерт Майи Плисецкой в Кремле, это было очень волнительно. И до сих пор так, честно! С одной стороны, ты это покинул, а с другой, это все равно твой дом, он всегда в твоём сердце. Я уже двенадцать лет как уехала, почти тринадцать, но все равно я ощущаю через такой промежуток времени: что бы ни случилось, где бы я ни танцевала и сколько бы ни отсутствовала, Россия — мой дом. Приезжать домой, если ты отсюда уехал, непросто. Я понимаю, что смотрят по-другому, с большим взысканием, наверное. Сейчас чуть-чуть полегче, потому что я меньше думаю об этом. Мне помогает такой настрой: на сцене надо не кого-то там покорить или кому-то что-то доказать, ты здесь ради искусства. Но я не могу сказать, что танцую только ради себя или только ради публики — думаю, это комбинация того и другого.

— Вы приезжали в Москву с хореографией Ролана Пети, Джорджа Баланчина и Кеннета МакМиллана. Это очень непохожие авторы. Чей стиль Вам ближе?

— Да, они разные. Вообще сложно сравнивать балет с гала-концертом. Я намного больше люблю танцевать балеты. Когда ты выходишь только с одним, например, адажио из балета «Манон», ты не мо-

жешь раскрыться так, как ты раскрылся бы в целом спектакле. Я очень люблю «Манон»! Так приятно ощущать в этом спектакле эпоху; платья, причёски, позы, манеры — я в этом во всем просто утопаю!

— А «Кармен»? Кажется, этот спектакль Вам тоже очень нравится?

— «Кармен»... Я неделю назад танцевала этот спектакль целиком, но в этот раз вдруг по-особенному его почувствовала. Должна сказать, я не знаю почему, но мне нравится играть на сцене противоположных по характеру персонажей, роковых. Может быть, потому что я могу быть не совсем собой. Что-то такое внутреннее вырывается. (Смеется). Это очень интересно. Нет, я не могу сказать, что что-то ближе! И «Манон», и «Кармен», и «Онегин», и «Ромео и Джульетта» — абсолютно разные характеры, но все мне дороги. Я бы не смогла все время танцевать балеты одного типа. Мне важно, что я могу все время пробовать себя в чем-то разном по характеру и по пластике.

— Все, что Вы назвали, относится к ряду сюжетных балетов. Для Вас история, которую нужно рассказать зрителю, играет ключевую роль? Здесь Вам уютнее, чем в стихии бессюжетных спектаклей?

— Я люблю сюжетные балеты, я люблю драматический театр. Может быть, это пришло из детства. Мой классный руководитель и педагог по литературе и русскому языку Людмила Тимофеевна Вешнякова вселила эту любовь к поэзии, к прозе. Мы каждое предложение разбирали на уроках, она все мысли и чувства поэтов доносила до наших душ. А детская душа, я считаю, легко все впитывает. Я все время думаю на сцене о том, что это не балет, это именно



- спектакль. Абстрактные балеты я тоже люблю, но танцевать только их я бы не смогла.
- В прошлом сезоне у Вас случился удивительный хореографический опыт, которым немногие могут похвастаться: Вы станцевали «Болеро» Мориса Бежара. Каким был Ваш путь к этому спектаклю?
- Этим подарком я обязана Начо Дуато. Я два года не была на сцене Берлинской оперы. Когда Начо стал директором, он предложил мне вернуться. Я, конечно, была рада. Мне нравится с ним работать, он мне очень интересен как человек и как хореограф. Мы задумались о том, что может стать моим первым выступлением после двух лет отсутствия. Так совпало, что в октябре в Берлине должен был гастролировать Балет Бежара. Они привозили «Вену священную» и «Болеро», и Начо предложил им, чтобы я станцевала «Болеро». Это была его идея.
- Вы ведь не в первый раз столкнулись с хореографией Бежара?
- Несколько лет тому назад я танцевала Брунхильду в его «Кольце вокруг кольца». Очень интересный балет! Тогда у меня была возможность, удача, счастье, настоящий подарок поработать с самим Морисом Бежаром на нескольких репетициях. То, что он говорил, я сохранила как маленький ключик от многих дверей.
- «Болеро» Вы уже без него учили?
- Да. «Болеро» я учила с Жилем Романом, его последователем, директором труппы.
- «Болеро» — произведение очень глубокое, многогранное. Существует великое множество интерпретаций этого балета. Какой смысл вкладываете в него Вы?
- Я спрашивала то же у Жилия. Он рассказал, что сюжета как такового не было. У Мориса задумка возникла, когда он был на пляже и увидел красивую женщину, выходящую из воды. Сила и красота — вот то, что его впечатлило.
- Значит, это больше про страсть? «Болеро» в первую очередь эротично?
- В этом, конечно, есть что-то откровенное. Но на репетициях Жиль говорил мне: «Это не должно быть сделано нарочито и чересчур. Все естественно, не напояк». Не надо утрировать эротичность этой хореографии. Вся красота здесь — это красота внутренняя, она светится изнутри. И не только красота, еще притягивающая сила.
- В России известнейшей исполнительницей «Болеро» была Майя Михайловна Плисецкая. Она очень тепло о Вас отзывалась и, отвечая на вопрос о лучшей молодой балерине наших дней, назвала именно Ваше имя. Расскажите, как состоялось знакомство с ней.
- Мы познакомились на конкурсе в Нагое, в Японии, она тогда была в жюри. К этому конкурсу меня

- готовил Юрий Валентинович Васюченко. Он очень много в меня вложил, поверил в меня раньше, чем я могла даже подумать в себя поверить. Он был предан искусству, и он очень много работал со мной. До сих пор мне трудно поверить, что такие люди есть! И вот он познакомил меня с Майей Михайловной, с которой раньше вместе работал в Большом театре.
- Она дала Вам какой-то совет тогда?
- Это был февраль, я уже получила предложение от Владимира Малахова приехать в Берлин. Я спросила у нее совета. И она сказала: «Иди в Большой театр». Конечно, Майя Михайловна сказала, что в Большой!
- А потом вы часто пересекались?
- Я даже и не думала, что она запомнила меня. Но через несколько лет, когда я уже работала в Германии, она пригласила меня принять участие в ее юбилейном гала-концерте. Потом мы еще встречались в Берлине, и это было как-то очень тепло.
- Мне приходилось слышать, что Ваш педагог и директор Московского училища Софья Николаевна Головкина была против Вашего участия в конкурсе. Вообще много говорилось о том, что у Вас с ней были непростые отношения, но все это больше на уровне сплетен. Очень хотелось бы услышать рассказ от первого лица. Как все было на самом деле?
- С Софьей Николаевной Головкиной у меня связаны самые лучшие воспоминания о школе. Да, она журила. Не только физически мы уставали на ее уроках. Она была категорически против моего участия в конкурсе, считала, что я еще недостаточно окрепла. Она хотела, чтобы я все внимание уделяла экзаменам. И сейчас я ее понимаю. Когда я готовилась к конкурсу, она сказала: «Если ты на него пойдешь, я тебя выгоню из класса». Я пошла все равно, взяла медаль. Принесла ей цветы на следующий день, она сказала: «Что ж, ты выиграла — можешь оставаться в моем классе».
- Это была проверка?
- Именно! Проверка. Да, может быть, она не совсем верила в меня в эти годы, но внутренняя сила и борьба, которые были в ней, многому научили меня. Хотя она была против многих решений, которые я принимала, я всегда чувствовала на уровне инстинкта, что она не была настроена против меня, что это была не злость. Наоборот, с первого дня я почувствовала, что нравлюсь ей. Да, она говорила что-то, без моих слез не обходилось, но я всегда знала, что она меня, может быть, даже любит.
- Как она отнеслась к Вашему намерению уехать танцевать в Берлин?
- Для нее это была трагедия. Она сказала: «Я тебя готовила к Большому театру». И я понимаю, что она

сорок лет руководит школой, много лет до этого работала в театре и вдруг одна из лучших — а к концу я была уже среди лучших — учениц говорит: «Я уезжаю». Но она приняла, сказала: «Я тебя отпускаю, потому что там Володя Малахов. Я даю тебе свое благословение».

— Вам все-таки поступали какие-то предложения от Большого театра и Мариинки?

— Чего-то конкретного Большой не предлагал. Я думаю, они хотели давать небольшие сольные партии, чтобы посмотреть, попробовать. Но никакой определенности. А так вроде бы Большой театр брал, Мариинский театр брал.

— Почему Вы выбрали Берлин? Из-за того, что Владимир Малахов звал сразу на позицию примы?

— Да, потому что у меня была уже гарантия, что я не буду сидеть и ждать. Нечасто, когда ты оканчиваешь школу, тебе предлагают сразу же контракт ведущей балерины. У меня были большие сомнения, поскольку Берлин, поскольку Германия, поскольку это не Большой театр, не Мариинский, а ведь я росла и мечтала танцевать на русской сцене. Но возникла такая ситуация, и я подумала, что, наверное, стоит сделать этот шаг. Я принимала тот факт, что, возможно, буду жалеть. Могло так произойти. Но я выбрала сожалеть попробовав вместо того, чтобы сожалеть не попробовав.

— В одном из ранних интервью Вы сказали, что немецкая публика, по Вашему мнению, холодная. Со временем отношение изменилось?

— Это очень раннее интервью! Немецкая публика — моя публика, она видела меня с 17 лет. Я выросла на ее глазах: когда я приехала, я только окончила

школу, была совсем маленькой. Но они сразу меня приняли в самом раннем возрасте, сразу меня полюбили, и я полюбила их. Более того, у меня есть дорогие, близкие друзья — немецкая пара, зрители, с которыми я познакомилась через берлинскую сцену и которые относятся ко мне как к дочери. Я так сказала тогда, потому что не сразу поняла: у немцевой публики все не наигранно, ты не услышишь эти выкрики «Браво!», которые исходят не из души. Там все более натурально. И для меня один из самых ярких и сердечных приемов был именно там, после «Болеро», когда я два года не танцевала в Берлине. Это был не театр, а концертный зал, и зрители сидели вокруг сцены. Принимали потрясающе! Я была растрогана до глубины души!

— Когда, как Вы, пробуешь себя в разных стилях, жанрах и ролях, наверное, возникают и сложности. Как-то принято больше говорить о достижениях, а вот неудачи умалчивают, хотя они ведь тоже важны на пути к успеху. С какими неудачами Вы сталкивались в Вашей карьере? Может, что-то особенно тяжело давалось?

— Такое ощущение, что мне все всегда дается тяжело. (Смеется).

— Вы просто многого от себя требуете, что, по-моему, абсолютно здорово для артиста. Это адекватная самокритика.

— Может, самокритика, может, самокопание. У меня есть понимание того, куда я хочу прийти, и, когда во время работы я чувствую, что еще не там, начинается... Или у меня часто бывает так, что роль уже станцована, потом я на год ее откладываю, возвращаюсь к ней в следующем сезоне, смотрю видео, вспоминаю и понимаю, что уже этого не принимаю, мне не нравится. У меня начинается ломка, потому что я чувствую по-другому. Иногда я в корне все меняю. Это... не то что мучительно, но этот процесс не из легких. С другой стороны, я думаю, что этот поиск — это единственный верный путь. Я ненавижу делать на сцене то, что не чувствую, и я стараюсь никогда этого не делать.

— Совет юным танцовщицам от Полины Семионовой: копаться в себе, постоянно искать?

— Копаться, да, и чувствовать. Я думаю, интуиция — очень важная вещь не только в жизни, но и на сцене.

— Ученицам хореографической академии в Берлине особенно повезло: они могут напрямую учиться у Вас. Как так получилось, что Вы, находясь в самом творческом расцвете как балерина, стали преподавать?

— В этой ситуации я в очередной раз должна быть благодарна своему брату. Когда я не танцевала в Берлине, он сказал: «Почему бы тебе не поговорить с директором, не поддержать школу? Может, ты можешь пару раз дать уроки». Мне понравилось, им







понравилось. И закрутилось. Я не так часто там появляюсь. Утром давать урок, потом нестись в другой конец города и репетировать очень тяжело. Когда ты преподаешь, ты не можешь полноценно позаниматься. А репетиции без хорошего урока могут привести к травмам.

— Для этого нужен педагогический дар? Или достаточно быть хорошим профессионалом?

— Когда я всерьез займусь преподаванием, особенно с детьми, да, он будет нужен. Нужна структура, а я пока занимаюсь с ними на основе своих собственных воспоминаний. Видите, школа настолько въелась в сознание, что кажется, будто это было вчера. А вообще образование педагогическое, я считаю, нужно. Но сейчас я делюсь своим опытом; я даю не только класс, но и репертуар. В этом я могу им помочь. Они должны знать, что их ждет, когда они окончат школу. Им очень интересно, конечно, заниматься так, как будто они занимаются в театре.

—И все же не многие танцовщики думают о преемниках в тридцать лет, да и позже. Мне кажется, далеко не все готовы делиться своими знаниями, наработками, опытом. Кроме того, даже если человек был блестящим артистом и пришел преподавать, он может оказаться плохим учителем. Разве нет?

— Да, хороший артист необязательно будет хорошим педагогом. Я много об этом думаю. Вопрос не в том, можешь ты или нет, а, наверное, в том, что кому-то это может быть просто неинтересно. Вряд ли людям, особенно солистам, которые должны много работать с собой, нечего сказать. Кто-то просто не готов делиться, не хочет. А дети, они ведь просто хотят знать, что ты чувствуешь в какие-то моменты. Это одна из наших обязанностей: мы должны передавать искусство молодому поколению.

Беседовала Наталья Плуталовская
Фото Ричарда Эгли (Richard Egli)

Два дня Context'a

Андрей
Галкин



«Cantus» — хореография Нильса Кристи

С 24 ПО 28 НОЯБРЯ В МОСКВЕ ПРОШЕЛ ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА «CONTEXT. DIANA VISHNEVA-2015». АВТОР ЖУРНАЛА «PRO ТАНЕЦ» АНДРЕЙ ГАЛКИН ПОСЕТИЛ ГЕНЕРАЛЬНУЮ РЕПЕТИЦИЮ ОТКРЫТИЯ (БЫЛИ ПОКАЗАНЫ БАЛЕТ НИЛЬСА КРИСТИ «CANTUS» И КОНЦЕРТНЫЙ НОМЕР ХАНСА ВАН МАНЕНА «LIVE», В КОТОРОМ ВЫСТУПИЛА САМА ХОЗЯЙКА ФЕСТИВАЛЯ) И ПРЕМЬЕРУ СПЕКТАКЛЯ ИЦИКА ГАЛИЛИ «MAN OF THE HOUR».

«Man of the hour» – хореография Ицика Галили



На первый взгляд работы Нильса Кристи и Ицика Галили отличаются друг от друга всем: подборкой музыки (Пярт против Перселла), решением сценического пространства (декорация вечера на побережье против «черного кабинета»), системой выразительных средств (чистый танец против соединения танцевальных и вокальных эпизодов), наконец, хореографической лексикой. Тем не менее, это очень похожие постановки, потому что из разных материалов хорео-

графы строят «здания» по одному проекту. Оба начинают с полутанцевальной мизансцены, затем выпускают на сцену всю массу участников. Далее из массы выделяются солисты (у Кристи – парами, у Галили – различными по количеству группами). В чередовании сольных и общих выступлений проходит центральный раздел спектакля, после чего все завершается еще одной мизансценой «под занавес». При желании в такой структуре можно, конечно, увидеть некую идею. Скажем, попытку заглянуть в лицо толпе, снаружи как будто бы унифицированной, а на деле состоящей из людей, у каждого из которых свои чувства и мысли, своя история. Но куда очевиднее другой вывод: более сложные принципы построения танцевальной композиции постановщикам просто недоступны. Это становится понятным, например, по тем фрагментам «Man of the hour», в которых Галили использует хореографический канон. Простой прием выглядит у него выпретенно и неестественно, решенные с его помощью эпизоды ложатся на остальной текст зелеными заплатками по черному фону. О плохом чувстве пропорций целого свидетельствует растянутость «Cantus» – обрыви Кристи действие на эффектном моменте, когда артисты, пересекая сцену по скрещивающимся диагоналям, впрыгивают в падающий с колосников луч белого света, постановка только бы выиграла.

При всем том назвать показанные спектакли полностью неудачными нельзя. Каждый из них содержит немало интересно придуманных частностей. В плотно заполненной движениями хореографии «Cantus»

«Man of the hour» – хореография Ицика Галили



встречаются захватывающе оригинальные комбинации, а порой танец, отходя от чистой игры форм, с неподдельной искренностью раскрывает чувства и взаимоотношения безымянных персонажей. В «Map of the hour» Галили выстраивает «рембрандтовские» контрасты света и тьмы, игру теней на телах исполнителей, временами складывая сценические картины поразительной красоты. Отдельные находки «выстрелили» бы сильнее, если бы сами хореографы смогли вычленив их из общего потока действия и подать с бóльшим расчетом, но такого, увы, не произошло.

Сочиненный в 1979 году балет ван Манена «Live» отличается от работ его младших коллег четко выстроенной драматургией. Главная героиня – балерина – танцует, позируя оператору. Снятое в режиме online проецируется на висающий тут же экран. Через сцену в зал и далее из зала проходит мужчина. Героиня направляется за ним. В фойе разворачивается бурный дуэт-объяснение. Зритель видит его на экране благодаря оператору, сопровождающему свою модель и за пределами зала. Следом показывается еще одно объяснение той же пары, но происходящее уже не в режиме реального времени, а когда-то в прошлом. И наконец снова online – уход балерины из театра.

Сюжет, достойный пера абсурдистов, неоклассик ван Манен разработал с полной серьезностью, лишив его потенциальной пластической остроты, но предоставив исполнителям возможность проявить актерское мастерство и показать личное понимание предложенной постановщиком истории.

Этой возможностью сполна воспользовалась Вишнева. Ее «Live» получилась про то, как в артисте профессионал уступает место человеку. Улыбка, возник-



Диана Вишнева в балете «Live» Ханса ван Манена

шая на строгом вначале лице героини; ее мимика и «заигрывания» с камерой, заставившие переключить внимание со сцены на экран; экспрессия двух дуэтов, противостоящая холодноватой деловитости соло – нарастающими волнами раскрыли центральную тему номера. А парадоксальный – в пальто, но притом в пуантах – уход по зимней улице в финале Вишнева сыграла с тем трагикомическим ощущением потерянности, без которого балет показался бы, пожалуй, слишком серьезным.

Всякий фестиваль, не ограниченный пространственными и временными рамками, предполагает определенную репрезентативность программы, возможность сделать по ней вывод о состоянии показываемого вида искусства. По увиденной мной части «Context»'а таких выводов можно сделать два.



Диана Вишнева в балете «Live» Ханса ван Манена

Диана Вишнева в балете «Live» Ханса ван Манена



Первый – о кризисе театральности, если хотите – об упадке ремесла в современной хореографии. Генерирование отдельных интересных идей постановщикам дается куда легче, чем разработка придуманного и построение из него интересного целого. Второй вывод – о том, что в современном репертуаре так же, как и в классике, все большее значение для восприятия спектакля приобретает индивидуальность испол-

нителя. Не только Вишнева в «Live», но и участники трупп Introdans и балета Израильской национальной оперы, танцевавшие, соответственно, в «Cantus» и «Man of the hour», явились, наряду с хореографами, полноправными героями обоих вечеров.

Фото предоставлены пресс-службой фестиваля
«Context. Diana Vishneva»

Диана Вишнева с участниками фестиваля



Памяти Людовика XIV

Екатерина
Поллак

ВСЕ, ЧТО ВЫ ХОТЕЛИ ЗНАТЬ
О БАРОЧНОМ ТАНЦЕ, НО БОЯЛИСЬ СПРОСИТЬ



Хореограф Клаус Абромайт

16 декабря в рамках IV Санкт-Петербургского международного культурного форума и фестиваля Earlymusic на сцене Эрмитажного театра состоялся спектакль «Памяти Людовика XIV. Барочный балет: Италия-Франция-Россия». Показ-реконструкция танцев эпохи барокко был приурочен к 300-летию со дня кончины легендарного монарха. Правил бал и заказывал музыку немецкий хореограф Клаус Абромайт, снискавший славу одного из лучших в мире специалистов по старинным танцам. Не изменяя своим привычкам, маэстро выступил не только как хореограф, но и как исполнитель и драматург.

Действие открылось своего рода путеводителем по барочным танцам и было разыграно в двух лицах: Вопросающим и Танцором. Азы «танцевального» искусства демонстрировались, разумеется, Абромой-том лично. Жестами и мимикой он помогал Вопросающему, а вслед за ним и публике распознавать тончайшие коннотации между парами «похожих» или идущих друг за другом танцев – аллемандой и бурре, луром и жигой, пассакальей и чаконей, etc. Из пятидесяти видов танцев, существовавших во Франции в период барокко, в свой петербургский словарь-минимум Абромайт включил немногим больше десяти, од-



нако и этого хватило, чтобы понять: барочная реконструкция в том виде, в каком ее подготовил маэстро, для России – настоящая диковинка.

Режиссерский ход в первой части спектакля оказался причудлив, как сама *perola baggosa*. Пантомима, хореография и реплики, витиевато переплетаясь, вовлекли зрителей в игру, пожалуй, чересчур изощренную даже для посвященных. Впрочем, склонность к излишествам и странностям – не в этом ли своеобразие прекрасного стиля?

Цель игры-диалога – поиск ответов на три вопроса для каждого из танцев: «С чего начинается? Какой частью тела балансируется? Что означает?».

Так, следуя за подсказками Танцора, Вопросающий размышлял об аллеманде и буре: «Движение в первом я начинаю от таза, это танец пояса, а в буре – от шеи, в нем балансирую глазами. Аллеманда – искал, буре – нашел!». Очевидно, что расшифровка такой формулы требовала от зрителя определенной подготовки, без которой «балансировка глазами» вполне справедливо могла бы показаться «музыкой



слов». Тем не менее, чем дальше герои продвигались по страницам «барочного словаря», тем интересней становились их высказывания, что неудивительно: когда речь зашла о чувствах и даже страсти, оставаться равнодушным было сложно.

«Менуэт и паспье. В первом движение начинается от подбородка, балансируется животом. Менуэт – это флирт, паспье – танец охваченного страстью», – теоретизировал Вопросающий, а Танцор, ведя виртуозную игру с ритмом, подтверждал его слова на практике. И действительно, галантный танец, менуэт отнюдь не чужд любовной игры и даже кокетства: зачастую смена партнеров обыгрывалась как легкомысленная измена или увлечение. «В менуэте всегда сохраняется дистанция, но это сексуальный танец, потому что чувствуется электрический заряд между телами. Во времена барокко люди были свободны...», – сказал Абромайт в одном из интервью. Иное в паспье. Танец – «вышагивающая ножка» (от фр. «*passe-pied*») хотя и близок к менуэту, но куда живей и темпераментней. О страстях, бурлящих в его исполнителях, хореографу и удалось сказать так лаконично. Показать удалось еще лучше.

Соединенный воедино с музыкальным потоком, подхваченный и ведомый им, Абромайт «говорил» на совершенно ином языке тела, не похожем ни на то, к чему приучает свои мышцы артист классического балета, ни на то, к чему стремится contemporary. Его танец соткан из хитросплетенных комбинаций, в которых таятся и неожиданность, и юмор, и, самое главное, безупречная техника, трудноуловимая настолько, что глаз не успевает «разобрать», из каких приемов она складывается. Яркий пример тому – павана, танец-побуждение, и парная ей гальярда, танец о чувствовании другого. Основа первой – скользящие шаги. Казалось бы, что может быть проще? Однако исполнение простых и двойных шагов, образующих прихотливую композицию, невозможно без правильного переноса веса тела и согласованных поворотов корпуса. «Павану начинаю от плеч, а балансирую бедрами, гальярда же идет от кончиков пальцев ног», – произнес Вопросающий, и solo, исполненное Абромайтом, иначе как мастер-классом назвать трудно. Остается добавить, что хореографические изыски, временами весьма провокационные, оказались подкреплены теоретической базой: ею стал трактат Грегорио Ламбранци «Новая и потешная школа театрального танцевания».

Во второй части спектакля был дан балет-интермедия на музыку русского придворного композитора середины XVIII в. Доменико Далольо. Герои – дамы и кавалеры – то разбивались на пары, то объединялись в *pas de quatre*. Действие заметно оживилось: утверждению барочной атмосферы способствовали красивые костюмы Ларисы Погорецкой, созданные



Хореограф Клаус Абромайт

на основе элементов исторических нарядов XVIII в. Танец дам, игриво покачивающих каркасами-юбками и соблазнительно вытягивающих стопы в белоснежных туфлях с пряжками и бантами, имел особое очарование. Под звуки Симфонии ре мажор танцоры продемонстрировали танец в трех разных ритмах и настроениях: аллегро, адажио и марша.

Третья, заключительная часть – сюита французских благородных танцев. На этот раз внимание Абромайта привлек трактат «Хореография, или Искусство записи танца» издателя и хореографа Рауля Оже Фёйе. Кульминацией представления стал выход короля, облаченного в черно-белое одеяние и роскошные туфли на красном каблуке. В исполнении Сергея Попова, солиста Финского Национального балета и в недалеком прошлом выпускника Вагановской Академии,

монарх предстал прекрасным юношей с белокурой чашей волнистых волос. Академическая выучка артиста давала знать о себе сильнее, чем хотелось бы – то и дело в смене рук угадывались классические port de bras, а полуарабески и battement soutenu выглядели уж чересчур современно: король убедительней повелевал, чем танцевал. Завершила танцевальный класс Людовика XIV импровизация на тему La Follia.

Такова была экскурсия по барочным танцам, проведенная Абромайтом и его помощниками, и надо сказать, что в одном немецкий хореограф оказался прав однозначно: в барокко собраны всевозможные варианты человеческих отношений, и распутывание их – лишь дело подготовки и силы желания.

Фото Евгения Пронина



Вероника
Кулагина

Якутские «узоры»

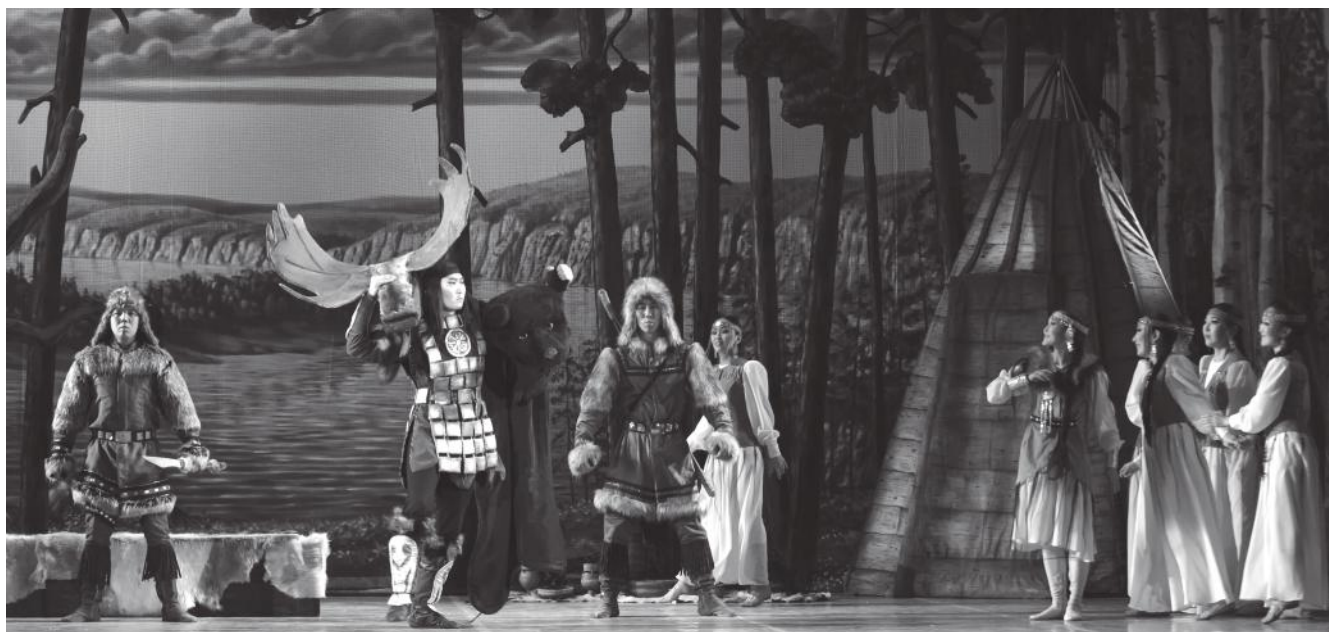
Танец «Узоры», созданный Сергеем Зверевым



В декабре прошедшего года в Петербурге состоялся IV Международный культурный форум. Среди вполне формальных мероприятий было немало по-настоящему интересных. Одним из таких стал вечер Национального театра танца Республики Саха им С.А. Зверева. В первом отделении показали этно-балет «Куллустай Бэргэн», во второй концертной части не только танцевали, но исполняли вокальные номера, демонстрировали игру на хомусе и кырымпе (якутской скрипке). Секция форума «Народное творчество и нематериальное культурное наследие» в желании познакомить петербуржцев с культурой далекой Якутии не ограничилась лишь выступлением Театра. Ему предшествовало открытие выставки с красивым названием «Солнечные поводья Олонхо», где можно было увидеть предметы быта, костюмы и даже юрты жителей Севера. Кроме того, была организована конференция, посвященная 115-летию народного

певца, члена Союза писателей СССР Сергея Афанасьевича Зверева – Кыыл Уола (1900–1973). Именно он, великий энтузиаст-самородок, бесконечно влюбленный в свою землю, стал основоположником якутской сценической танцевальной культуры. Имея три класса образования, Зверев владел всеми якутскими народными инструментами, был непревзойденным сказителем Олонхо (сказания о подвигах древних богатырей), обладал богатейшими знаниями о традициях якутов, имел феноменальную память, создал более тридцати народных танцев. Один из них, «Узоры», был показан в концертном отделении вечера.

Десять лет назад Национальному театру танца было присвоено имя Сергея Зверева, и это закономерно, ведь театр, сохраняющий традиции и рассказывающий о них, как и имя Зверева, является национальным достоянием. Основоположника национального танца в коллективе называют не иначе как Дедушка и всегда



Балет «Куллуустай Бэргэн»

при этом смотрят в небо. В Театре есть исполнители весьма почтенного возраста, которые знали Зверева, работали с ним и сейчас выходят на сцену, продолжая начатое им дело. Тем удивительнее, что Театр формально не имеет своего здания, а ютится в Доме Дружбы народов.



Балет «Куллуустай Бэргэн»

С чем Театру танца точно повезло, так это с руководителями: они сумели создать в коллективе правильную атмосферу, и ее невозможно было не почувствовать. Весь вечер со сцены потоками шла энергия любви к своей Родине, уважения к традициям, желания этими богатствами поделиться. В антракте же смогли станцевать все желающие – в традиционный круговой танец Осуохай были приняты все зрители.

Творческая деятельность театра тесно связана с Санкт-Петербургом: музыку к этно-балету «Куллуустай Бэргэн» по мотивам Олонхо С.А. Зверева-Кыыл Уола (премьера состоялась в июне 2015 года) написал петербургский композитор Игорь Воробьев. Он настолько проникся самобытной культурой якутов, что партитура спектакля была готова уже через два месяца после

начала работы, а оркестровка стала своеобразным профессиональным открытием, ведь ее необходимо было сделать с расчетом на национальные инструменты, которых, разумеется, нет в симфонических оркестрах. Художником-постановщиком спектакля стал еще один петербуржец, Олег Молчанов, создавший на сцене мир ожившей легенды. «Срединная земля» – мир людей, это стилизованные национальные костюмы якутов: здесь и мех, и серебряные украшения, и красивейшие головные уборы у женщин. Обитатели «Волшебной страны» и «Нижнего мира» (нетрудно догадаться, что первые – светлые силы природы, покровительствующие людям, а вторые – злые духи, им противостоящие) облачены в одежды, выполненные с большой фантазией. Ожившими деревьями и цветами выглядят силы добра, злые же духи, одетые в темные одежды, косматы и рогаты.

Хореографию, основанную на якутских народных танцах, сочинил выпускник тогда еще Ленинградского института культуры, балетмейстер театра Юрий



Балет «Куллуустай Бэргэн»

Балет «Куллустай Бэргэн»



Федоров. Он же, строго следуя Олонхо Сергея Зверева, написал либретто.

Балет рассказывает о простых истинах, но в этой простоте скрыто величие любой народной культуры, где понятия о добре и зле однозначны, где поступки героев продиктованы любовью к роду и семье, где у богатыря всегда найдутся верные друзья, а финалом истории станет торжество справедливости и свадьба главных героев.

Переплетаясь между собой, история и современность, как артисты разных возрастов, собравшиеся на сцене в финале, выводили на сцену новые якутские «узоры».

После концерта стало понятно, как мало мы знаем друг о друге, хоть и живем в одной стране, как бы банально это ни звучало. Вот вы знаете, например, для чего у якутской женщины серебряный обруч бастынга на голове и что такое чорон? Мне объяснили: обруч для того, чтобы плохие мысли не лезли в голову, а чорон это главный сосуд во время церемонии кумысопития. И еще артисты рассказали, что чувствуют, как Дедушка помогает их коллективу. Вот и в тот вечер в Эрмитажном театре они ощущали его присутствие и одобрение. И я им верю!

Фото предоставлены Национальным театром танца Республики Саха им С.А. Зверева

Балет «Куллустай Бэргэн»



Из Екатеринбурга легкой поступью

Сергей
Лалетин



Step Light / «Осторожной поступью» – хореография Соль Леон и Пола Лайтфута

Сцена Александринского театра 13 декабря прошлого года принимала у себя гостей с Урала. Екатеринбургский театр оперы и балета показал вечер одноактных балетов под общим названием «Terra Nova», тем самым дав старт очередному фестивалю

«Золотая маска». Петербургский зритель увидел три одноактных постановки: Step Light / «Осторожной поступью» на музыку болгарских народных песен, в хореографии Соль Леон и Пола Лайтфута, а также две работы художественного руководителя балета



Вячеслава (Славы) Самодурова – «Занавес» на музыку Отторино Респиги и «Цветоделика» на музыку Ф.Пуленка.

Первые два спектакля в этом году номинируются на «Маску», а «Цветоделика» в 2015 удостоилась двух премий – лучшим дирижеру и хореографу.

Театр был полон. Многих наверняка привлекли имена Лайтфута и Леон – они на сегодняшний день в мейнстриме мировой хореографии. Интерес вызывал и сам факт согласия приехать в российскую глубинку, буквально на границу Европы и Азии и перенести свой спектакль на местную труппу. Не менее интересно было, как наши, отечественные артисты справятся с новомодной импортной хореографией.

Болгарские народные напевы понятны и близки любому славянскому сердцу, поэтому артисты полностью погрузились в музыкальный материал. Бессюжетная хореография, разворачивающаяся на унылом заснеженном фоне русского перелеска с березками, также оказалась вполне по плечу. И пусть пластика танцовщиков не всегда идеальна, кантиленно-бескостна, все же балет Лайтфута-Леон, «легкой поступью» войдя в репертуар театра, имеет все шансы обрести совершенный вид.

Главной приманкой «Занавеса» было заявленное участие прима-балерины Большого театра Марии Александровой. Сам спектакль можно назвать документальной короткометражкой, клипом на тему будней балерины. Интересный прием был использован хореографом: на полной вырубке по сцене передвигался человек с мощным ручным прожектором, луч которого выхватывал из темноты то фигуру героини, то детали декораций, то проходил по ложам и креслам партера, ослепляя на миг затаивших дыхание зрителей. Хореограф решил показать нам жизнь по ту сторону рампы, и как бы посадил нас в глубину сцены, лицом в зал – декорация «зеркалит» театральное пространство. Погружение в закулисы происходит еще до конца антракта: вернувшись из фойе и буфета зрители с удивлением обнаруживали, что занавес поднят, а сцена заполнена танцовщиками, которые как ни в чем ни бывало готовились к спектаклю – разогревались, повторяли трудные па, а то и просто оживленно болтали. Таким образом, еще до первых тактов балета зритель переносился на «ту сторону» и начинал смотреть на происходящее глазами артистов.

Мария Александрова сразу выделилась в общей массе своей крупной фигурой и ростом. Короткие волосы и сильная спина придавали ее облику мужественные черты. Такой и должна быть прима-балерина при ближайшем рассмотрении – без белых перышек и воздушных тюников. Иначе в театральном террариуме единомышленников не выжить и не пробыться.

Зритель увидел все этапы трудного пути на сцену. Вот работа с педагогом, который в буквальном смысле слова ползает у ученицы в ногах, вручную исправляет ошибки исполнения, разворачивает невыворотные стопы. Вот конкуренция за право быть первой среди равных. Вот долгожданное соло – выход к публике из-за занавеса, который делит мир на две части. С одной стороны – легкость, грация, улыбки, успех, с другой – страх, усталость, боль и мышечные спазмы в ногах. Луч прожектора в невидимых руках фокусирует внимание на судорожно сведенных руках, на ноге, которую бьет крупная дрожь...

Человек, хорошо знакомый с театральным миром, грустно усмехнется и скажет: «Так и есть, ничего нового»; тот, для кого театр – недостижимый волшебный мир, подумает: «Ой, бедные, как же им тяжело...»



«Цветоделика» – хореография Славы Самодурова

Самодуров в «Занавесе» не сделал открытий – он просто показал то, что происходит за кулисами театра изо дня в день, на протяжении столетий. Меняются только лица, декорации и хореография, которая, кстати, в «Занавесе» заметно уступает по интересу чисто постановочной, режиссерской стороне дела.

В целом екатеринбургская труппа показала очень достойно. Пусть даже состав не очень ровный: некоторые девушки в кордебалете пышут по-уральски крепким здоровьем. И пусть в сложных массовых

танцах не хватает стройности линий и взаимной согласованности большого ансамбля, что особенно заметно в массовости «Цветоделики».

Отличные ведущие солисты, как локомотивы, вытягивающие спектакли на хороший уровень, – то, чем может по праву гордиться Екатеринбург.

А Вячеслав Самодуров вполне может рассчитывать на пополнение своей домашней коллекции фестивальных призов.

Фото Елены Леховой



«Цветоделика» – хореография Славы Самодурова

Мария Александрова и Елена Сафонова
в балете Славы Самодурова «Занавес»

ФРИДА ПИНТО
«МИЛЛИОНЕР ИЗ ТРУШОБ»

РИС РИЧИ
«ПРИНЦ ПЕРСИИ»

ТОМ КАЛЛЕН
«ВИКЕНД»

ХРАБРЫЙ
СМЕЛЫЙ
СВОБОДНЫЙ

ОСНОВАНО НА РЕАЛЬНЫХ СОБЫТИЯХ

**ТАНЦУЮЩИЙ
В ПУСТЫНЕ**

16+

В КИНО С 4 ФЕВРАЛЯ

Leevandia

ПЛАНЕТА СУШИ

МАЛИНА

mayfair

МУЗ

Радио 7

антенна
телевидение

АСУТ
vashodogod.ru

МУЖСКОЕ
ДНИ ПРО

С

centre

wday

FILMZ.RU
МАСТЕРСКАЯ КИНО

КИНО
ПРОБЫ

dance.ru

DOZADOV

MOVEUP

PRO ТАНЕЦ

Тяжело в учении — легко на сцене:

Ольга
Шкарпеткина

7 НЕЗАБЫВАЕМЫХ КИНОУРОКОВ ТАНЦА

ВЫСТУПЛЕНИЕ НЕМЫСЛИМО БЕЗ ОБУЧЕНИЯ. А ЧТОБЫ НАУЧИТЬСЯ ВДОХНОВЕННО ТАНЦЕВАТЬ, НУЖНО БРАТЬ УРОКИ У МАСТЕРОВИТЫХ ПЕДАГОГОВ И БЕСКОНЕЧНО, БЕСКОНЕЧНО, БЕСКОНЕЧНО РЕПЕТИРОВАТЬ — ТАК, КАК ЭТО ДЕЛАЮТ ПЕРСОНАЖИ ПОПУЛЯРНЫХ КИНОФИЛЬМОВ. УРОКИ, МАСТЕР-КЛАССЫ, ТРЕНИНГИ, ПОСТИЖЕНИЕ НОВЫХ ВЕЯНИЙ В ХОРЕОГРАФИИ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ УЖЕ УСВОЕННЫХ УМЕНИЙ, — ВОТ ЧЕРЕЗ КАКИЕ НЕШУТОЧНЫЕ ИСПЫТАНИЯ ПРИХОДИТСЯ ПРОЙТИ ЛЮБИМЫМ ГЕРОЯМ.

Поддержки в воде, ча-ча-ча на жердочке, перекинутой через канаву, шаги и повороты до седьмого пота, и все это для того, чтобы «никто не загнал бэби в угол». Безусловный лидер проката, фигурирующий во всех списках фильмов о танце под номером один, мелодрама **«Грязные танцы»** (“Dirty Dancing”, 1987; более точный перевод — «Грязный дансинг» или «Грязно танцующие», то есть развязно, раскованно) удостоилась невероятной популярности и любви зрителя, и во многом благодаря участию в ней великолепно танцовщика, харизматичного Патрика Суэйзи. Мне кажется, будь вместо невзрачной Дженнифер Грэй в руках у героя Суэйзи тряпичная кукла, вешалка или даже человек-невидимка, сценический эффект получился бы тот же: дуэты в «Грязных танцах» наглядно показывают, что значит быть высококлассным партнером, способным «вытянуть» партнершу любого уровня подготовки. «Нетрадиционные» уроки, которые преподает Джонни (мы имеем в виду вышеперечисленные испытания на прочность тела и духа), по праву могут быть названы незабываемыми.

В картине апробирован очень интересный хореографический эксперимент, который был реализован еще за сорок лет до того Жаном Кокто при постановке мимодрамы «Юноша и Смерть»: для финального танца герой П. Суэйзи заменяет музыку, хореографию оставляя неизменной, что переводит выступление совсем в иную художественную плоскость, превращая номер из посредственного бального мамбо в многозначительную романтическую композицию на музыку песни “The Time of my Life” (за которую картина получила «Оскара» и «Золотой глобус»). Этим решением первый неудачливый вариант мамбо как бы компенсируется, теперь уже во всей красе представляя публике «не самую выдающуюся танцовщицу, но лучшую партнершу», юную Бэби-Фрэнсис, исполняющую триумфальный прыжок в поддержке.

Возиться с любителем пришлось еще одному педагогу — героине Дженнифер Лопес из фильма **«Давайте потанцуем»** (“Shall We Dance”, 2004), только здесь педагог и ученик поменялись местами и учить приходится уже партнера. В сумеречном репетици-

Владимир Зельдин в роли Альдемаро ("Учитель танцев")



онном зале, окрашенном теплыми тонами заходящего солнца, героя Лопес, осуществляя «вертикальное выражение горизонтального желания», растолковывает персонажу Ричарда Гира глубинный смысл танго. Чтобы представить всю сложность поставленной задачи, нужно знать, что в настоящем аргентинском танго главный – партнер, он ведет, диктует ход, задает настроение шага – короче, художественно соблазняет, а партнерша лишь подчиняется его движениям, никакой инициативы не проявляя. То есть умелый танцовщик может исполнить танго даже с неподготовленной партнершей. Задача мужчины в

танго – подчинить себе женщину, причем сделать так, чтобы ей было удобно, комфортно, легко и приятно танцевать. Поэтому Полина, одаренная танцовщица, не объясняет движение своему «ученику»: ее сверхзадача – вовлечь не очень ловкого партнера в это доминантное состояние, только тогда его исполнению обеспечен успех на соревнованиях.

Обучение танцу – самый легкий путь к сердцу избранника или избранницы. Именно такой способ оболыбления выбирает герой известной пьесы Лопе де Вега **«Учитель танцев»**. Одноименный спектакль Центрального театра Советской Армии лег в основу фильма-спектакля Т. Лукашевич (1952), главную роль в котором исполнил Владимир Зельдин: роль Альдемаро стала для Зельдина настоящим профессиональным триумфом, а танцы обаятельного персонажа де Вега прочно вошли в сценическую жизнь Владимира Михайловича, тем более что их постановкой занимался выдающийся балетмейстер В.П. Бурмейстер. В сцене представления Альдемаро знатной семье новый учитель, фонтанируя своим мастерством, устраивает настоящий «ликбез» по видам танца, не только перечисляя, но и, разумеется, показывая наиболее популярные из них. Хотя цель этого юного Новерра далеко не образовательная...

Многие отечественные экранные танцевальные уроки пародируют увлечение западными видами танца, которое не иссякло и по сию пору. Один из самых ярких примеров – танец, посылающий благодаря познаниям бравого вояки «в ту степь». Это «форменное безобразие», столь популярное в Европе, должно заменить собой устаревший гопак в комедии **«Свадьба в Малиновке»** (1967). Нужно отметить, что к постановкам танцев в советском кино привлекались знаменитые балетмейстеры: имя Владимира Павловича Бурмейстера мы уже называли, гротескный «втустепь» создала Галина Александровна Шаховская, звезда эстрады и главный балетмейстер Московского театра оперетты, сохранившая русскую чечетку и придумавшая почти все танцевальные номера для Л. Орловой в фильмах Г. Александрова. Рассказывают, что Михаил Пуговкин разучивал свой короткий дуэт полтора месяца потому, что, по мнению хореографа, ему не хватало куража. Впоследствии этот номер стал гордостью актера. Обучая «втустепу» (то есть американскому бальному танцу “two step” в авторской интерпретации), Яшка (М. Пуговкин) дает методические рекомендации «к небу поднять глаза и запрыгать ну как коза». Не правда ли, немного похоже на то, как начиналось постижение современного танца у нас в стране?.. Хотя когда-то и твист был модным современным танцем, пришедшим в СССР с капиталистического Запада. Но тут изучение основ куда проще, чем с «ту степом»: одной ногой тушите один окуроч, другой ногой – второй, а затем оба окуроча одновре-

Кадр из фильма "Грязные танцы"



менно, по правилам незамысловатого мастер-класса на танцплощадке из фильма **«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»** (1966). Да уж, «это вам не лезгинка»! Картина Л. Гайдая отобразила повальную советскую «твистоманию»: твист действительно был очень популярен среди «оттепельной» молодежи 60-х, а твистовые песни «Лучший город Земли», «Королева красоты» среди прочих принесли славу М. Магомаеву. Под песенку А. Ведищевой про медведей, которые вертят земную ось, актриса Н. Варлей пританцовывает в ритме твиста в той же «Кавказской пленнице».

Еще один «вредный» иноземный танец, не менее популярный в СССР, чем твист, — рок-н-ролл. Именно его исполнение высмеял Игорь Моисеев в одном из своих номеров, который показал на гастролях в США под названием «Назад к обезьяне». Не преминули по критиковать эту сторону оглядки на Америку и авторы одной из новелл — «Иностранцы» — сатирического киноальманаха **«Совершенно серьезно»** (1961). Притворяющийся американским туристом журналист (А. Белявский) учит советских стилиг танцевать модный танец, выдуманный «рок-н-брик» (собственно, выражение «назад к обезьяне» и отображает его сущность). По ходу действия он придумывает самые нелепые и смешные движения и позы, имеющие мало общего с адекватной хореографией, но фанаты европейского образа жизни в восторге от «глубины» зарубежного «искусства».

Мы уже рассказывали на страницах рубрики о хореографических талантах великого французского актера Луи де Фюнеса. Но они неисчерпаемы! В картине **«Ресторан господина Септима»** («Le Grand Restaurant», 1966; то есть «Ресторан премиум-класса») де Фюнес играет владельца престижного заведения, чей характер, как всегда, невыносим. Вышколенные официанты вынуждены постоянно тренироваться под руководством самого г-на Септима, оттачивая свое актерское мастерство, ловкость, маневренность. Несносный директор придумал даже свой балетный класс, где, манипулируя фарфоровой посудой, бедолаги выполняют бесчисленные *plié* и *battements tendu*. «Урок» идет под сопровождение концертмейстера, игра которого постепенно становится все более экспрессивной: увлекшись, аккомпаниатор уже не в силах сам себя контролировать, и от плавных эзерсисных аккордов переходит к разудалой энергичной пляске. Ритму и характеру музыки подчиняются и танцовщики-официанты во главе с хозяином — и вот уже посуда смачно бьется об пол, а сдержанная



Кадр из фильма "Ресторан господина Септима"

джентльменская манера исполнения заменяется безудержной русской присядкой. По завершении этой импровизированной «вакханалии» все шишки достаются незадачливому пианисту: это он своей игрой намеренно ввел всю компанию в безумное танцевальное исступление! Мне очень нравится этот фрагмент — не только присутствием в нем всегда неподражаемого де Фюнеса, но и продемонстрированной здесь силой воздействия музыки на исполнителя, ведь именно музыка диктует танцовщику нужное настроение, внутреннее состояние, а часто и «текст» движения. Так что урок вышел на славу.

А вообще, вот что отличает балерину от просто женщины? Правильно: походка! Чтобы пластика была, как у пантеры перед прыжком, нужно головку приподнять и чтоб «здесь» было все свободно, тогда походка становится раскованной, свободной от бедра, а мужчины такую женщину не пропускают. Только это, вроде, совсем из другого фильма...



Кадр из фильма "Давайте потанцуем"

АНОНСЫ МАРТ-АПРЕЛЬ 2016

СОСТАВИЛ СЕРГЕЙ ЛАЛЕТИН

С 7 марта по 1 апреля в Парижской Опере состоятся премьерные показы балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского в постановке тройственного союза хореографов, который возглавил Сиди Лабри Шеркауи, недавно назначенный худруком Королевского балета Фландрии. Его соавторами выступили Эдуард Лок и Артур Пита. Балет идет в один вечер с одноактной оперой Чайковского «Иоланта».

18, 19, 20 марта на исторической сцене московского Большого театра пройдут Вечера современной хореографии. Будут показаны «Вариации на темы Франка Бриджа» на музыку Б. Бриттена, в хореографии Ханса Ван Манена, «Совсем недолго вместе» на муз. М. Рихтера и Л. ван Бетховена, в постановке Соль Леон и Пола Лайтфута, а также «Симфония псалмов» на муз. И. Стравинского, в хореографии Иржи Килиана.

19–20 марта на Новой сцене Большого театра состоится концерт Государственного Академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева «Танцы народов мира», посвященный 110-летию со дня рождения основателя коллектива. Во втором отделении будет показан одноактный балет «Ночь на Лысой горе» в постановке И. Моисеева.

30 марта на исторической сцене Большого театра состоится вечер, посвященный 50-летию творческой деятельности выдающегося солиста балета, хореографа, народного артиста СССР Бориса Акимова.

1 апреля в Северной столице стартует XVI международный балетный фестиваль «Мариинский». Он откроется выступлением Д. Вишневой «Посвящение педагогу» – зрители увидят балетный дивертисмент при участии учениц Л. Ковалевой и спектакль «LIVE» в хореографии Ханса ван Манена.

2 апреля, в рамках фестиваля «Мариинский», на Новой сцене театра премьера трехактного балета «Медный всадник» Р. Глиэра, в постановке Юрия Смекалова по классической версии Ростислава Захарова.

6 апреля в Мариинском театре выступит с гастролями Пермский театр оперы и балета им. П.И. Чайковского. Пермляки покажут вечер одноактных балетов – «Конькобежцы» на музыку Д. Мейербера, хореография Ф. Аштона, «Когда падал снег» Б. Херрманна / Д. Ли, а также «Зимние грезы» на музыку П.И. Чайковского и народные русские песни в хореографии К. Макмиллана.

7 апреля на Новой сцене Мариинки пройдет уже традиционная для фестивальной программы Творческая мастерская молодых хореографов – проект, ставший по итогам прошлого сезона лауреатом петербургской театральной премии «Золотой софит».

В Лондонской Королевской опере **с 12 апреля** стартует серия из десяти представлений балета «Зимняя сказка» на музыку Джоби Талбота, в хореографии Кристофера Уилдона. Показы спектакля, созданного по мотивам одной из поздних пьес Шекспира, приурочены к 400-летней годовщине со дня смерти великого драматурга.