

БАЛЕТ

№ 2(5) - 2013

275 лет
АКАДЕМИИ
РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. ВАГАНОВОЙ

“ВЕСНА
СВЯЩЕННАЯ”
100 лет

ГОСТИ НОМЕРА:
ОЛЬГА ЕСИНА
и
АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВ

XIII
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА
“МАРИИНСКИЙ”

“МАЙЕРЛИНГ”
“СПАРТАК”
МАСТЕРСКАЯ МОЛОДЫХ
ХОРЕОГРАФОВ

ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС
“РУССКИЙ БАЛЕТ”



СОДЕРЖАНИЕ

ХIII Международный фестиваль балета «Мариинский»

<i>Кулагина В.</i> Оживший гобелен	2
<i>Кулагина В.</i> «Дон Кихот» и «Баядерка» в рамках фестиваля «Мариинский»	4
<i>Дудина М.</i> Сага о Форсайте	7
<i>Кулагина В.</i> Вечно юная «Жизель»	9
<i>Кулагина В.</i> Два танца, две души	11
<i>Дудина М.</i> Бенефис Владимира Шклярова	15
<i>Злобина Н.</i> Творческая мастерская молодых хореографов	17
<i>Кулагина В.</i> Гала-концерт – финал фестиваля	20

Артистическая

<i>Митина Е.</i> Ольга Есина	22
<i>Лалетин С.</i> Александр Сергеев	25

Москва на проводе

<i>Галкин А.</i> «Красавица и чудовище» в «Кремлевском балете»	29
<i>Галкин А.</i> Премьера балета «Майерлинг»	32

Где и что

<i>Макарова О.</i> «Лица необщее выражение»	34
<i>Максов А.</i> Releve лебедят	36

В мире танца

100 лет «Весне священной»

<i>Галкин А.</i> Весна «Весен»	39
<i>Коришунova Н.</i> Вечер с «Балетом Москва»	41

Юбилей

<i>Лалетин С.</i> Вагановская академия – юбиляр	43
---	----

Мировые премьеры

<i>Макарова О.</i> Мировые премьеры	44
---	----

Редакция журнала «PRO Танец»

protanec@bk.ru

Главный редактор – *Вероника Кулагина*

Зам. главного редактора – *Сергей Лалетин*

Исполнительный директор – *Олег Марков*

+79119346455

olegmarkov@mail.ru

Макет верстки – *Наталья Клименченко*

zuhraklim@gmail.com

На первой странице обложки: Amber Miller. Фото: Rachel Neville

Мнение редакции может не совпадать с мнением гостей и авторов.

ХІІІ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»

В ХІІІ раз прошел в Санкт-Петербурге Международный фестиваль балета «Мариинский». Чертова дюжина не стала для события несчастливым числом, и несмотря на то что в этом году не было представлено громких премьер и зарубежных гостей с полнометражными балетами, фестиваль стал важным событием театрального сезона. Вниманию публики были предложены спектакли исторического наследия: «Ромео и Джульетта», «Дон Кихот», «Жизель», «Баядерка», «Лебединое озеро», балеты неоклассиков - Баланчина «Сон в летнюю ночь» и Форсайта «Головокружительное упоение точностью», «Там, где висят золотые вишни» и «N.N.N.N.» в аутентичном исполнении «The Forsythe Company», два бенефиса – Екатерины Кондауровой и Владимира Шклярова. Закончился фестиваль традиционно – гала-концертом. Неформальным и, пожалуй, самым интересным событием фестиваля стала возобновленная «Творческая мастерская молодых хореографов». Вообще же этот фестиваль демонстрировал личности артистов на балетной сцене в спектаклях и номерах, в дуэтах – сложившихся и не очень, в сольных высказываниях и самостоятельных хореографических опытах. И личности эти есть. Одни на пике карьеры, другие лишь в начале пути.

Оживший гобелен

«Целый мир глядит замглаженный,
Как старинный гобелен».

Константин Бальмонт



Д. Вишнева – Джульетта, В. Шкляров – Ромео

Вдохнуть жизнь в шедевр Лавровского можно и должно, но порой этого не происходит, и все три акта изнываешь от скуки: спектаклю чего-нибудь да недостает. То не складывается дуэт между Ромео и Джульеттой, то Тибальд не дотягивает до уровня Меркуцио, то наоборот.

Но только не в этот раз! Все артисты – стопроцентное попадание в роль. Созданные ими образы были неповторимы и искренни, а самое главное – сложился ансамбль. Спектакль не стал лишь демонстрацией таланта ярких, но при этом никак не взаимодействующих индивидуальностей, нет, все было в этот вечер удивительно сплочено и буквально на

едином дыхании создавали незабываемое по эмоциям и зрелищности действо, творили историю. И свидетелями этой истории посчастливилось стать не только зрителям в зале, 1 марта Мариинским театром была организована трансляция спектакля для европейского телеканала Mezzo.

Его закономерным центром стали Джульетта – Диана Вишнева и Ромео – Владимир Шкляров.

Джульетта – партия давно и прочно закрепившаяся в репертуаре балерины, но при этом из нее не исчезло ощущение новизны, свежести, трепетности и какой-то первозданности. Не было заученных жестов, формальных поворотов головы, шаблонных реакций, не было инерции, которая иногда возникает и у больших артистов.

В хрупком теле Джульетты – Вишневой таятся нешуточные характер и воля, о которых в самом начале истории не подозревает и сама героиня. Но потом они вырываются наружу вместе с чувством, целиком захватившим ее.

Есть мнение, что хореографическая лексика Джульетты в балете Лавровского небогата и сплошь состоит из pas de bourree, pas de chat и arabesque. Но даже если бы это было так, этого вполне бы хватило для полноценного образа, потому что у Вишневой все эти движения имели колоссальное количество красок. В начале балета они искрились озорством, непоседливостью и любопытством, в конце повествования были полны отчаяния, трагизма и любви.

Владимиру Шклярову, даже если бы он не был столь одаренным артистом, образ Ромео, вероятней всего, все равно удался бы. Столько в артисте обаяния, мальчишеского задора, непосредственности. И все же он мастерски вылепил его, наполнив собственными эмоциями, ощущениями и мыслями. Такого подлинного, иск-

Зрители, решившие посетить открытие фестиваля, не прогадали. Изумительный состав солистов сделал спектакль «Ромео и Джульетта» не только историческим событием, как когда-то «Бахчисарайский фонтан» с Улановой и Плисецкой, но и примером того, как старая история, рассказанная настоящими артистами, может ожить, подобно гобелену из волшебной сказки.

ренного Ромео мне давно не приходилось видеть. Неподдельным трагизмом была овеяна сцена у гроба возлюбленной, столько в ней было боли и осязаемого страдания. А упал «замертво» танцовщик столь бесстрашно, что зал дружно охнул.

Прекрасным творческим дуэтом оказался и танцевальный тандем Ильи Кузнецова (Тибальд) и Александра Сергеева (Меркуцио). Между танцовщиками было то взаимодействие, без которого был бы немислим столь натурально выглядящий бой на шпагах.

Тибальд – это своеобразная визитная карточка Кузнецова, не толь-

свою трагическую гибель. Сквозь веселье нет-нет да и проступит хорошо скрываемая грусть. Светлый образ друга в черном костюме с белым воротничком у Сергеева выходит за рамки шекспировской трагедии, становясь собирательным образом поэта, в котором сконцентрировано все

Д. Вишнева – Джульетта



А. Сергеев – Меркуцио, И. Кузнецов – Тибальд



преданной Кормилицы, Екатерины Осмолкиной – изящной Сверстницы Джульетты, Максима Зюзина – романтического Трубадура.

Мы стали свидетелями настоящей любви и трагического ее финала. На нас смотрел целый мир, возникающий на сцене лишь тогда, когда на ней творят настоящие мастера.

Вероника Кулагина
фото: **Натали Разиной,**
Gene Schiavone

ко танцовщика, но и актера. Образ продуман до мелочей, точнее, в нем вообще нет мелочей. Но при этом отсутствует заштампованность, каждый раз танцовщик достоверно передает образ любителя жаркой схватки, коварного злодея, которому при этом всегда немного сочувствуешь. Наверное, потому, что Тибальд Кузнецова, кроме прочего, нежный, любящий брат, один из Капулетти, искренне подчиняющийся законам вражды и, в свой черед, павший ее жертвой.

Без хорошего Меркуцио в балете трагедия не достигнет нужного накала, и мстящему за убийство друга Ромео страшный поступок простится тем легче, чем убедительнее будет вести свою партию шутник и повеса Меркуцио.

Сергеев был именно таким другом, за подлое убийство которого не просто можно – нужно отомстить. Изящный, добрый и веселый, он душа компании из трех закадычных друзей. С самого начала Сергеев–Меркуцио словно предчувствует

многообразие мировой литературы.

На сцене в этот вечер действительно была Верона, в которой враждуют «две равно уважаемых семьи». И в этом большая заслуга всех без исключения артистов, принимавших участие в спектакле. Великолепного Владимира Пономарева – сеньора Капулетти, патриарха не только итальянского семейства но и театра, Елены Баженовой – необыкновенно красивой и выразительной сеньоры Капулетти, Юрия Смекалова – влюбленного красавца Париса, Ислема Баймурадова – отличного Бенволио, Валерии Карпиной –

В. Шкляр – Ромео



ХІІІ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»

«Дон Кихот» и «Баядерка» в рамках фестиваля Мариинский»



Е. Евсеева – Китри, Ким Кимин – Базиль

Два фестивальных спектакля «Дон Кихот» и «Баядерка» оказались во многом похожи друг на друга.

Оба исполнялись молодыми артистами труппы: Китри – Елена Евсеева, Базиль – Ким Кимин, Никия – Оксана Скорик, Гамзатти – Екатерина Осмолкина. Партия Солора была поручена приглашенному гостю, солисту Английского национального балета Вадиму Мунтагирову.

И обоим спектаклям, при достойном составе артистов, не хватило главного – продуманных образов и взаимоотношений главных героев внутри дуэтов.

В первом балете перед нами солнечная Испания. Краски спектакля – его костюмы и декорации – все

словно освещено ярким солнечным светом, овеяно легким морским бризом, пропитано весельем. Соответствовать этому вольному духу должны и главные действующие лица балета.

Елена Евсеева – хоть и молодая, но уже достаточно опытная балерина, все-таки за спиной двенадцатилетний творческий стаж. При наличии в репертуаре ведущих партий она значится в театре лишь второй солисткой. Это технически стабильная исполнительница с ладной фигурой и крепкими ногами. Китри, по всем признакам, ее партия. И все же испанской красавице Евсеевой не хватило апломба, который делает балерину балериной: центром

притяжения всего действия, средоточием внимания публики. Все вариации были исполнены достойно, но в каждой были переходы или незначительные изменения, которые не то чтобы резали глаз, но вызвали вопрос: «А зачем?». Образ Китри свелся у исполнительницы к радостной улыбке, но этого было явно недостаточно для того, чтобы он стал убедительным.

Ким Кимин числится стажером балетной труппы Мариинского театра. Репертуар его пока невелик, и Базиль в нем появился чуть больше года назад. Ученик знаменитых ленинградско-петербургских танцовщиков, Владимира Кима и Маргариты Куллик, Ким Кимин хорошо выучен, обладает прекрасной техникой, легким прыжком и, видимо, столь же легким характером, который позволяет ему все схватывать на лету: раз от раза танцовщик набирает и в технике, и в артистизме. Стажировка в одном из лучших театров мира точно не пройдет даром. Однако волнение артиста в фестивальном спектакле было весьма ощутимо и сказалось в большей степени на образе, чем на исполнении. Танцовщик в этот вечер был скорее прилежным учеником и вежливым партнером Елены Евсеевой, чем обаятельным барселонским цирюльником, всеобщим любимцем: уверенным в себе, чуть развязным, а главное влюбленным в Китри. Однако удалась исполни-



Ким Кимин – Базиль

О. Скорик – Никия, Е. Осмолкина – Гамзатти



телю сцена «самоубийства», там промелькнули те самые искры озорства и хулиганства, без которых немислим образ Базиля.

Но, пожалуй, что действительно делает «Дон Кихот» «Дон Кихотом» – это наэлектризованные, полные куража и взаимного чувства дуэ-

ты влюблённых Китри и Базиля, когда кажется, что от напора страсти начнут лопаться софиты и осыплется хрусталь на люстрах. Вот такого исключительного градуса кипения дуэты танцовщиков так и не достигли.

Зато получилось сыграть страсть у Константина Зверева танцевав-

шего Эспаду. Выразительностью и азартом исполнения он буквально окутал все пространство сцены. Глаз было не отвести от его роскошных port de bras с алым плащом.

Балет «Баядерка», в восьмой фестивальный день, был посвящен легендарному Рудольфу Нуриеву, чье 75-летие отмечается в этом году.

На этот раз перед зрителем Индия и трагическая история любви баядерки Никии и воина Солора.

Оксана Скорик, исполнительница центральной партии – балерина невероятной красоты. Точеные ноги, великолепная спина, дивные руки. При внешней сногшибательной красоте и физическими данными природа ее не обделила. Есть все: и шаг, и подъем, и гибкость, и прыжок, и вращение.

Неудивительно, что заведующий балетной труппой театра Юрий Фатеев выдвигает молодую артистку из рядов корифеев и кордебалета. Ей-богу, странно было бы, держи он ее там. За это, я думаю, он подвергся бы еще более жесткой критике, чем выпуская ее в ведущих партиях.

Удивительно другое! Как фантастически одаренная балерина совсем не растет актерски, уже шесть лет выходя на сцену. Ее Повелительница дриад, в упомянутом «Дон Кихоте» ничем не отличалась от Никии. Удивительно и то, как с такой спиной можно позволить себе не сделать полного port de bras в танце со змеей,

О. Скорик – Никия



О. Скорик – Никия, В. Мунтагиров – Солор



а лишь слегка погнуться из стороны в сторону.

Кроме того, в танцовщице присутствует какая-то нервозность, за-

ставляющая ее буквально рваться из рук партнеров. Так, лишь благодаря профессионализму и настоящей мужской выдержке Андрея Ермакова в дуэте с Рабом удалось избежать частичного невыполнения поддержек. Балерина совсем не помогает партнерам, нет *plie*, для того чтобы они смогли подготовиться к поддержке, нет толчка, чтобы им было легче осуществлять подъем. Известное ставшее афоризмом высказывание Мариса Лиепы: «Тяжел не вес, а характер». Вот это именно тот случай. Что-то в характере балерины нуждается в корректировке.

Солор – Вадим Мунтагиров – воспитанник Пермского хореографического колледжа, стажировался

в Лондоне, где и остался работать, став солистом Английского национального балета. Выступление танцовщика нельзя назвать ярким и незабываемым, хотя неудачным его тоже не назовешь. Все технические сложности покорились исполнителю, вариации были исполнены на хорошем профессиональном уровне, и как партнер Мунтагиров был точен и, как показалось, надежен. Но это, пожалуй, все, что можно сказать. Образа и здесь было минимум, с таким же успехом Солора Мунтагирова можно было бы назвать Зигфридом или Альбертом. Нам был предложен некий универсальный образ балетного героя. Танцовщик не был безлик, но и какой из ликов он представлял в балете «Баядерка», понять было решительно невозможно.

Гамзатти танцевала Екатерина Осмолкина, балерина, для Мариинского театра поистине незаменимая. Непринужденно исполняющая как ведущие, так и корифейские партии. Танцовщица с достоинством провела спектакль, и упрекнуть ее не в чем.

Довольно пресную картину происходящего расцвел лихо исполненный Индусский танец (А. Петушкова, И. Баймурадов, О. Демченко). Динимически сложный текст бурной пляски не задавил актерский темперамент танцовщиков.

Рудольф Нуриев, адресат спектакля «Баядерка», писал в автобиографии, что танец для него – «это игра не на жизнь, а на смерть». Вот этого ощущения игры, азарта, боя с собой и собственными несовершенствами не хватило основным участникам двух фестивальных спектаклей.

Вероника Кулагина
фото: Н. Разина

О. Скорик – Никия



ХІІІ МІЖДУНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИНСЬКИЙ»

Сага о Форсайте

Уже давно никого не шокируют балеты Уильяма Форсайта на Мариинской сцене. Более того, они уже стали своего рода классикой «нового балета», ибо на XIII Международном фестивале «Мариинский» нас порадовали «премьерой возобновления» форсайтовской хореографии (первая постановка на Мариинской сцене состоялась в 2004 году).

Три контрастных спектакля были представлены 3 марта. Наиболее авангардный из них спрятали в серединку, видимо, от греха подальше, чтобы публика при виде растянутых тренировочных штанов и засаленных маек на четырех отнюдь не «принцеподобного» вида танцовщиках не покинула зал, оскорбленная в своих благоговейных чувствах к Императорскому театру.

Начался вечер с «Головокружительного упоения точностью», ставшего плавным переходом от «Дон Кихота», показанного накануне, к хореографии XXI века. Маэстро Форсайт отдал дань неоклассицизму этой работой. Уж неизвестно, искренний ли это порыв вернуться на мгновение в век прошлый, был ли он так «упоен точностью» балетов Баланчина (а кого же еще? Ведь каждый узнает здесь парафраз баланчинской хореографии), или же это честолюбивое «и так я тоже умею». Так или иначе, но балет органично ложится на музыку Шуберта (финал 9-й симфонии), уместно смотрятся стилизованные пачки балерин (похожие на блины лимонного цвета), и хореография в пределах «расширенного» классического словаря не скатывается до банальной подражательности, но сохраняет ощущение ускользающего балетмейстерского стиля в каждом движении. Невероятная техническая сложность и насыщенность хореографии – отличительная черта Форсайта, в рамках какого бы направления он ни работал. И здесь ни одного музыкального такта, ни одной ноты не обошел вниманием балетмейстер: мелкая техника, стремительные перемещения, пируэт, прыжок и снова перемещение уже на другой край сцены, серии подержек одна сложнее другой и... лег-

кость, непри-
нужденность
исполнения,
которая явно
подразумева-
ется. На сце-
не всего пять
исполнителей
(3 балерины,
2 танцовщи-
ка) – ниче-
го не скрыть.
Тут нужна не
просто выучка
и природные
данные, здесь
требуется под-
линная вирту-
озность. Арти-
сты Мариин-
ского театра
(Н. Гончар,
В. Мартынюк,
О.Новикова,
Ф. Степин,
В. Ткаченко) в целом достойно спра-
вились с этой задачей, но вот «голо-
вокружительного упоения» не полу-
чилось. По крайней мере, не «точ-
ностью». Быть может, не хватило
времени на репетиции, или сказа-
лось то, что все исполнители – со-
листы, индивидуальности, не при-
выкшие создавать ансамбль, но было
ощущение некоторой «сырости»
спектакля.

Исключительной точностью отли-
чился второй
спектакль.
Интригую-
щее название
«N.N.N.N.»
никак не по-
ясняется и
не проясня-
ется по ходу
балета, впро-
чем, как и
б о л ь ш и н-
ство назва-
ний у Фор-
сайта. Буд-
дем считать,
что это четы-
ре господи-
на N, появив-
шиеся один

«Головокружительное упоение точностью»
Н. Гончар, Ф. Стёпин



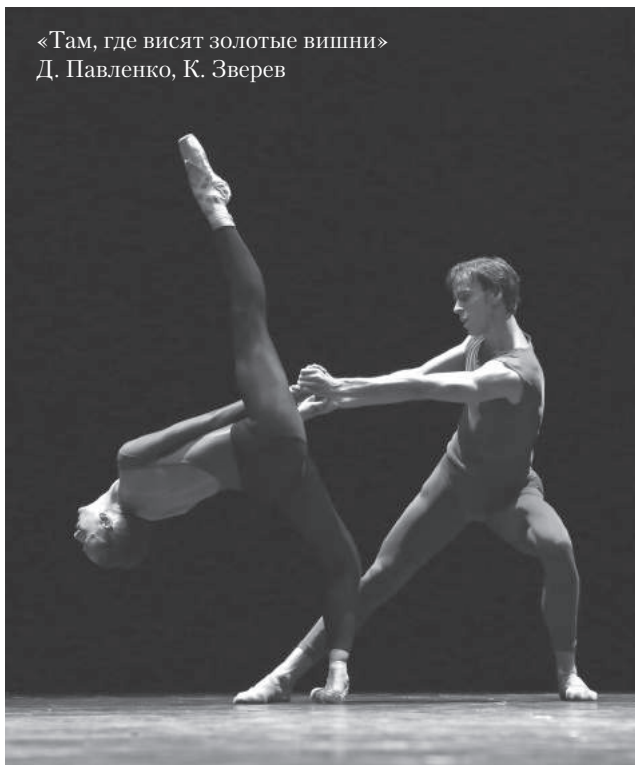
за другим перед нами. Господа эти, надо сказать, весьма занятные: помимо вышеописанного вызывающе небрежного туалета у них наблюдались явные проблемы с самоидентификацией – то ли каждый из них самостоятельная личность, то ли все они – часть одного человека.

Человек этот вначале недоуменно смотрит на свою руку, которая, кажется, живет своей жизнью. С наблюдения за поведением соб-

«Там где висят золотые вишни» А. Пимонов



«Там, где висят золотые вишни»
Д. Павленко, К. Зверев



ственной конечности начинается эта странная хореографическая зарисовка, развиваемая дальше остальными исполнителями то порознь, то в ансамбле. Постепенно набирают амплитуду неконтролируемые, казалось бы, движения (на самом деле выверенные до миллиметра), случайные якобы столкновения танцовщиков выливаются в затейливые фигуры и ансамбли. Периодически артисты составляют аббревиатуру «N.N.N.N.», что, впрочем, все равно никак не

объясняет названия. Слаженность и необычайная точность исполнения дают как раз то самое «головокружительное упоение»: долго можно заворуженно смотреть на этих четырех мужчин из «Forsythe Company», движущихся без усталости, словно у них внутри моторчик, и бортовой компьютер заодно, задающий им идеальные траектории движения и наиболее гармоничные способы взаимодействия.

Третий спектакль – нашумевший когда-то «Там, где висят золотые вишни», после предыдущего воспринимался как старый добрый вполне классический балет, которому, впрочем, всегда рады.

Главная характеристика спектакля – это мощь и некая звериная сила, угадываемая в телах танцовщиков. Непротивительное музыкальное сопровождение (композитор Том Виллемс) с яркими перкуссионными акцентами задает необходимый «драйв» самим танцовщикам. Злой кураж и даже агрессия создают необходимый нервный накал как на

сцене, так и в зрительном зале. Воздух звенит от напряжения. Каждый взмах ноги танцовщицы подобен выбросу ядерной энергии.

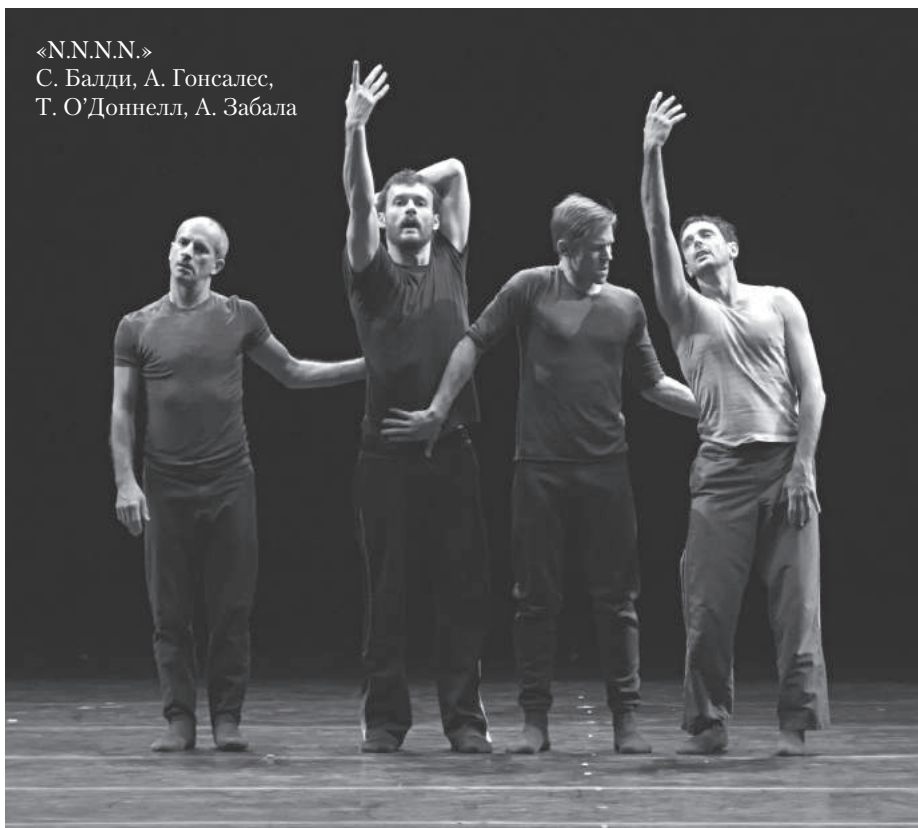
При всем минимализме сценографии и костюмов, при всей абстрактности хореографии некое подобие взаимоотношений между танцовщиками все же возникает. Это, прежде всего дуэт (Екатерина Кондаурова, Константин Зверев). Но даже здесь балетмейстер не дает нам насладиться привычным типом взаимоотношений мужчина – женщина: нет, этот дуэт не о любви, нежности или разлуке; это дуэт-борьба, схватка не на жизнь, а на смерть, и в то же время страсть, сгусток энергии, который вот-вот взорвется у нас на глазах.

Странный парадокс: наши танцовщики замечательно справляются с немислимыми сложностями хореографии Форсайта, покорно терпят нечеловеческое измывательство над их телами, но как только дело доходит до простых бытовых действий (ходьба, бег по сцене), так сразу становится заметным, насколько ненатуральна, чужда им эта пластика, насколько трудно дается им Форсайт. В баланчинских «Драгоценностях» уместен бег с высоко поднятыми коленями как стилизация классического *emboite*, но у Форсайта так бегать нельзя! Нельзя, неуклюже сжавши кулачки, перемещаться по сцене в полной растерянности, оттого что нет привычных «*tombe – pas de bourre – glissade*». Здесь нужна все та же пресловутая энергия движения, а не искусственная ее имитация.

Идея разбавить более или менее классическое меню фестиваля острым, пряным блюдом под названием «Форсайт» хороша, но вот только почему бы не угостить публику более свежим Форсайтом, а не постановками четвертьвековой выдержки, выдаваемыми за ультрасовременные. Будем надеяться, что сотрудничество Мариинского театра с балетмейстером на этом не закончится и новые его работы обогатят репертуары талантливых и трудолюбивых танцовщиков труппы.

Мария Дудина
фото: Н. Разина,
В. Барановский,
Gene Schiavone

«N.N.N.N.»
С. Балди, А. Гонсалес,
Т. О'Доннелл, А. Забала



ХІІІ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»

Вечно юная «Жизель»

И. Кузнецов – Ганс



История любви и предательства, раскаяния и прощения была поведена в очередной раз с силой, точностью и искренностью.

Светлану Захарову можно с уверенностью назвать одной из лучших исполнительниц партии Жизели. Балерина удивительной сценической культуры (в ее танце не было ни одного лишнего перехода между движениями) и профессиональной этики (туфли танцовщицы не стучали об

Пожалуй, нет театра, в репертуар которого не входил бы спектакль «Жизель». Более века существует он на балетных подмостках. И всегда эта хореографическая драма собирает полный зал. Так было и 4 марта, в пятый фестивальный день.

пол, в «Жизели» это особенно важно) находится сейчас на пике творческой карьеры, когда физические возможности соединяются с профессиональным и жизненным опытом.

С. Захарова – Жизель, В. Лантратов – Альберт



С. Захарова – Жизель, В. Лантратов – Альберт



С. Захарова – Жизель, В. Лантратов – Альберт



История Жизели была «рассказана» танцовщицей пронзительно, по-петербургски тонко, без нажима и аффектации. В первом акте ее Жизель отнюдь не деревенская простушка, она не такая, как подружки, полнокровные деревенские жительницы. Она мечтательница, сродни гриновской Ассолы, не испытывающая, правда, неприязни со стороны окружающих. Напротив, она дитя, выросшее в материнской любви, умеющее дружить, готовое любить. И любовь эта должна быть к особенному человеку. И он, откликаясь на зов судьбы, появляется в деревушке.

Владислав Лантратов – Альберт, знающий себе цену, его любовь к Жизели кажется вполне искренней, но появление Батильды в сопровождении герцога и свиты меняет его столь стремительно, что сомневаешься, тот ли это человек только что клялся Жизели в любви, заглядывал в глаза, нежно гладил по голове.

На сцене Мариинского театра Альберт – Лантратов обрел достойного соперника в лице Ильи Кузнецова. Его Ганс искренне влюблен в Жизель, и желание разоблачить

главное, потерянное. Может быть, любовь Альберта и навсегда утраченное, связанное с ней ощущение счастья... Совершенно незабываемым стал момент, когда разум и память возвращались к героине и она, прощая все, устремлялась от матери к Альберту, но смерть обрывала ее жизнь и, возможно, продолжение истории любви.

Во втором акте Жизель Захаровой как будто обретала свой мир. Но окружение безжалостных виллис не ожесточало ее. Бесплотный, хрупкий призрак любил ничуть не меньше, чем в начале повествования. Ее любовь, словно бы освободившись от мирских страстей, становилась чистым светом, оберегающим и дающим покой.

высокородно-го чужака продиктовано лишь лучшими побуждениями. Прямолинейному, суровому лесничему не понять, что сердцу не прикажешь и любовь Жизели не сумасбродство и не пустая прихоть.

Сцена сумасшествия – основа первого действия, переломный момент спектакля. Захарова проживала ее тихо и даже покорно, отчего та становилась еще страшнее. Лишь под конец, повинувшись музыке, она начинала лихорадочно метаться среди поникших поселян, словно бы хотела вернуть себе что-то

Об исполнительской технике артистов, я думаю, говорить нет смысла. Ее можно назвать эталонной. Немного смутил странный прыжок, в черед бrise, у Альберта. Он, на мой взгляд, несколько нарушил гармонию непрерывного хода героя к Мирте, осуществляемого как бы против воли, под влиянием виллисовых чар.

Отдельно хочется сказать о важности мизансцен в этом спектакле и вообще в балетах классического наследия, их там немало. И от того, какими они будут, зависит общее впечатление, логика выстраиваемого повествования.

Спектакль прошел на самом высоком уровне и в этом плане тоже. Музыкальность и осмысленность пантомимных сцен делали его живым и понятным. Помимо танцев, очень хорош в них был Лантратов. Каждый жест, обращение к прочим действующим лицам были необычайно выразительны и легко считывались. Вот что можно бы взять на заметку у московского коллеги некоторым нашим артистам.

Вероника Кулагина
фото: Н. Разина,
А. Нефф



С. Захарова – Жизель, В. Лантратов – Альберт

ХІІІ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»

Два танца, две души

Украшением двух вечеров фестиваля стали две прекрасные балерины – Екатерина Кондаурова и Ольга Есина. Совершенно разные, непохожие одна на другую, они, тем не менее, схожи. Обе яркие индивидуальности, обеих можно назвать балеринами с нутром и характером. Каждый их спектакль – событие, потому что всегда интересно, как бесспорный талант преломится в различных партиях. Бенефис первой ознаменовался всеми тремя частями «Драгоценностей», вторая танцевала Одетту – Одиллию в «Лебедином озере».

Екатерину Кондаурову можно назвать истинно петербургской балериной. Весь ее строгий, невероятно стильный облик, с графичным рисунком точеных ног и великолепной спины, прекрасной, в меру длинной шеей и красивым лицом, созвучен Петербургу, его благородству и та-

Е. Кондаурова и А. Ермаков «Изумруды»



Е. Кондаурова «Рубины»



индивидуальности. И все же, несмотря на всю строгость, нет-нет да и мелькнет в ней шаловливость резвой ирландской феи. Есть в ней что-то и от этого сказочного персонажа. Такова ее Титания, в которой сквозь серьезность проглядывает ирония и, что немало важно, самоирония.

Балерину нередко упрекают в холодности, но разве есть она в ее Солистке из балета «Парк»? Волны чувств, которые балерина транслирует залу в последнем дуэте, свидетельствуют об обратном.

«Драгоценности» Баланчина закономерный выбор, в его балетах Кондаурова чувствует себя как рыба в воде. Хореографический язык неоклассика – ее язык.

Балерина танцевала все части трилогии: «Изумруды» (это была премьера), «Рубины», «Бриллианты». Что ж, и здесь был продемон-

Е. Кондаурова «Бриллианты»



стрирован нетривиальный подход. Выбор оправдал себя!

Казалось бы, ну чем еще можно блеснуть в хореографическом украшении мистера Би? Прежде всего, конечно, техникой и слаженной партнерской работой. И Кондаурова блеснула! Но кроме этого для всех камней были выбраны свои краски, нюансы, настроение.

В «Изумрудах» (Г. Форе) Кондаурова была по-французски изысканна и лирична. Красив, да, просто изумительно красив был ее дуэт с Андреем Ермаковым.

В «Рубинах» (И. Стравинский) она была по-американски раскованна, пластична, гибка и соблазнительна. Своеобразное баланчинское ревю наполнилось блеском, азартом, богатством драгоценного сияния. И вновь великолепный дуэт, на этот раз с Александром Сергеевым.

В «Бриллиантах» (П. Чайковский), венце всех трех частей, танцовщица была необыкновенно хороша. Признание Баланчина в любви к России и русской школе балета прозвучало полнозвучно, без фальши. Адажио с Евгением Иванченко, вариации и кода стали бриллиантом самой чистой воды.

Е. Кондаурова и А. Сергеев «Рубины»



О. Есина и Е. Иванченко



О. Есина



О. Есина и Е. Иванченко





Вторая наша героиня Ольга Есина после окончания Академии русского балета им. Вагановой, недолго проработав в Мариинском театре, стала солисткой венской Штаатсопер. Но все же время от времени балерина навещает родной город и радует поклонников участием в фестивале. Она абсолютно лишена звездности в жизни и высокомерия в общении, и как же это ощущается на сцене! Чувствуется, с какой тщательностью продумывается каждая деталь роли и нет в образе ничего неестественного, наносного, излишне картинного.

Есина всегда ассоциировалась у меня с андерсеновской Балериной из замечательного советского мультфильма «Стойкий оловянный солдатик».

Хрустальная, нежная, невесомая танцовщица, в хрупкости которой

таится сила, решимость и самоотверженность. И внешне Есина похожа на бесстрашную героиню сказки: тонкая талия, дивной красоты конечности, изящная головка. Но самое главное в балерине – редкий дар нести не себя в образе, а образ в себе.

Ее Одетта проста и безыскусна, как все подлинное, что рождает природу, она прекрасна, как родник или подснежник. И любит она тихо, самозабвенно, но в то же время стойко и пылко. В белом адажио с Зигфридом (Е. Иванченко) и в вариации все было музыкально и технически безупречно. Изумительные по красоте и графичности позы заставили вспомнить отточенное мастерство балерин прошлых лет: arabesque не выгибал спину, а в позе écarté рабочая нога не упиралась в ухо. Сколько

такта и вкуса было в каждом движении балерины, в каждом переходе от одного pas к другому.

Есина производила впечатление стопроцентно лирической танцовщицы. Но не тут-то было! Она легко перевоплотилась из одной женской сущности в другую. Ее Одиллия была необычайно притягательна и излучала такой магнетизм, что невозможно было глаз отвести от этой демонической красавицы. При исполнении фуэте балерина ни на миллиметр не сошла с места, а в черном адажио и вариации вновь поразила исключительной музыкальностью и чувством меры.

Вероника Кулагина
фото: Н. Разина

ХІІІ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»

Бенефис Владимира Шклярова

8 марта замечательный подарок всем женщинам сделал Мариинский театр: бенефис танцовщика Владимира Шклярова в рамках XIII Международного фестиваля «Мариинский», разве можно придумать подарок лучше?

Владимир Шкляров в 2003 году был принят в труппу Мариинского, и сейчас отмечает первый творческий юбилей на сцене родного театра. Быть удостоенным бенефиса — большая честь, но танцовщик и впрямь заслуживает ее, что и доказал в течение праздничного вечера. Программа была составлена таким образом, чтобы показать разнообразие амплуа и возможности артиста: «Рубины» из «Драгоценностей» Дж. Баланчина, «Юноша и Смерть» Р. Пети, «Тени» из балета «Баядерка».

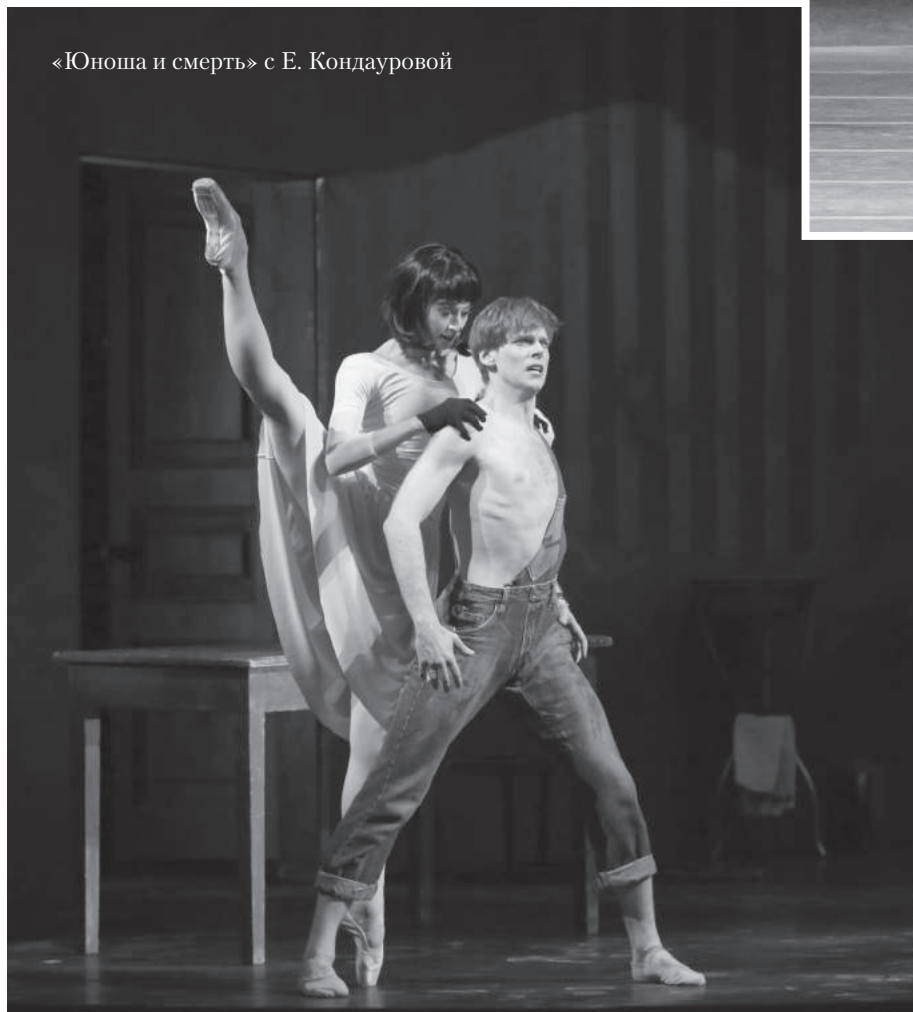
«Юноша и смерть» — коронный спектакль бенефицианта. Сходство с Барышниковым, многими отмечен-

ное, так ли уж случайно? Возможно, Шкляров как раз и создает образ Барышникова, создающего образ юноши в балете Пети. Замечательно передает танцовщик тонкую душевную организацию своего героя, его нервную артистическую натуру. Эффектные трюки, безукоризненно выполненные, не создают ощущения звездного гала-концерта, но выглядят органичным проявлением внутреннего смятения раздираемой страстями души художника. И потому эффектейшее grand jete через письменный стол прошло в напряженном безмолвии зала, в то время

«Рубины»



«Юноша и смерть» с Е. Кондауровой



как в «Баядерке» Шклярову аплодировали за каждое battement tendu. И это комплимент: зритель был заворожен, зритель верил происходящему на сцене, а не оценивал танцовщика как цирковую лошадь.

Дуэт Юноши со Смертью (Екатерина Кондаурова) заканчивается трагической, но вполне ожидаемой развязкой. При виде этой царственной femme fatale сразу становится ясно, кто здесь хозяин положения. Она властвовала и повелевала не только душой и телом героя, иногда казалось, что и загипнотизированный зритель готов встать и идти, куда она прикажет.

По контрасту с нашей прямой партнерша Шклярова в «Баядерке» Дороти Жильбер (Парижская опера) выглядела совершенно неубедительно. Вялая, немзыкальная, «де-

Картина «Тени» из балета «Баядерка»



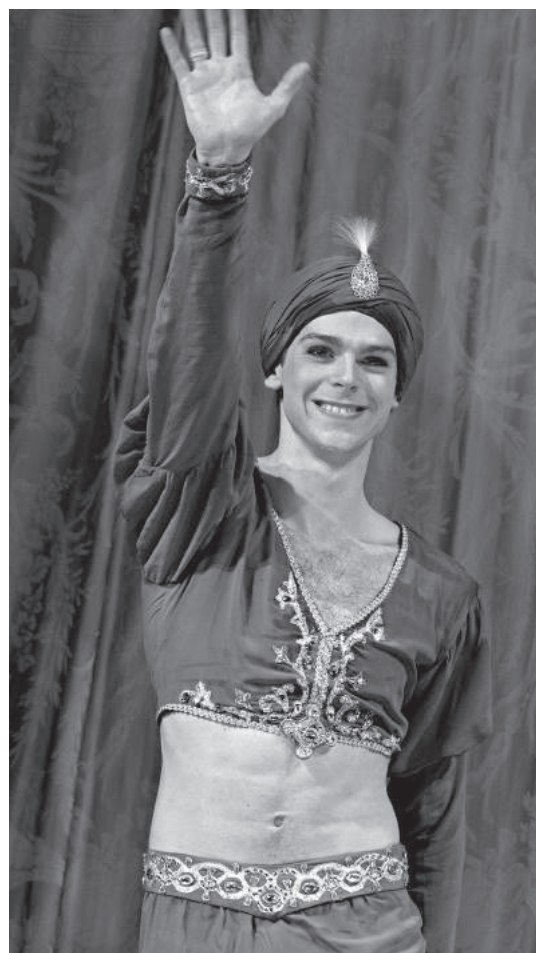
ревянная» французская балерина, впрочем, выгодно оттеняла виновника торжества. «Именинник» вылетел на сцену с открытием занавеса, исполнил вариацию Солора в лучших традициях советского героического танца и под шквал аплодисментов умчался за кулисы, предоставив сцену в распоряжение 32 теней. Чарующая картина появления неземных существ в белых тюниках, более века приводящая в трепет зрительские сердца, и в этот вечер возымела должное действие: восхищенный шепоток бродил по ошеломленной аудитории, а овации, с которыми встречали и провожали каждую исполнительницу сольных вариаций, стали явным свидетельством благорасположения публики. Солор порадовал еще несколькими сольными выходами, а стремительная общая кода стала отличным праздничным завершением спектакля.

Станным выбором для бенефиса мужчины-танцовщика кажется, на первый взгляд, фрагмент балета Баланчина «Драгоценности» (на музыку И. Стравинского). В «Рубинах» солируют танцовщица и пара. Колкий рубин, переливающийся разными гранями, – девушка в центре группы (Екатерина Кондауро-

ва). А сам бенефициант появился несколько позже, в качестве партнера Олеси Новиковой. Однако в этом дуэте танцовщику есть что потанцевать. Он не «домкрат для балерины», но полноценный участник *pas de deux*. Озорной, игривый дуэт, и благородный, исполненный достоинства стиль танца солистки сменяют друг друга и сливаются как две грани одного камня – мерцающий, изменчивый свет и глубокое, внутреннее пламя драгоценности.

Шкляров, как и его партнерши, замечательно вписался в стиль Баланчина. Движения естественные и темпераментные, танцовщик не переигрывает, но при этом насыщает каждое *pas* эмоциональной окраской, особенно в дуэте. Блестящая неоклассическая зарисовка Баланчина в не менее блестящем исполнении и в интерьере Мариинского театра приобрела лоск и настоящий шик.

Мария Дудина
фото: Н. Разиной,
Gene Schiavone



ХІІІ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»

Творческая мастерская молодых хореографов

Самым неожиданным подарком для зрителей оказались работы, представленные творческой лабораторией молодых хореографов.

Экспериментальная программа, задуманная руководством театра – удивительная возможность для начинающих балетмейстеров представить свои миниатюры на исторической сцене. Здесь когда-то начинали художники-новаторы: Ф. Лопухов, Л. Якобсон, Ю. Григорович. Теперь возможно нынешнее поколение молодых ребят откроет новые пути развития русской хореографии.

В программе были представлены работы шести авторов разных возрастов и уровня подготовки.

Илья Петров, танцовщик Мариинского театра, проявил себя в новом качестве. Его миниатюра «Е2» – что в шахматах означает исходное положение пешки, – открыла представление. Нет ни клетчатой доски, ни шахматной партии. Под звуковое оформление магнитосферы Юпитера (NASA Space Sounds) безликие фигуры хаотично двигаются в пространстве. Девушки, одетые в юбки, укрепленные несколькими обручами, напоминают барочных барышень. Поэтому и пластический язык танцовщиц выглядит скупым: на фоне простейших шагов действуют лишь руки. Юношам же в свободных брюках подвластны и пируэты, и содебаски, и различные батманы. Пластический мотив, использованный хореографом – запрокинутая голова, обнятая руками, и томное скольжение ладоней по шее, груди, неожиданно протягивающихся от сердца



«Е2. Едва. Hardly»
Хореография: И. Петров

в бесконечное пространство – словно тонкий намек на то, что голова занята лишь сердечными думами, желанием найти вторую половинку.



«Трагедия Саломеи»
Хореография: Э. Фаски

Балетмейстер умело обыграл образ рафинированных красавиц, продемонстрировав на музыку А. Дворжака (Серенада для струнного оркестра мажор (II, III части)) нечто вроде балльной церемонии: галантный поклон кавалера, зигзагообразный книксен... а после непредсказуемое падение вольнодумца под юбку кокетки. За всей этой чопорностью и этикетом скрывается нечто иное, как человеческие страсти. И зачем прятаться под кринолином?! Не лучше ли поддаться порыву? Освободившись от громоздких конструкций, словно позабыв

о манерах, девушки падают в руки партнеров и, не отрывая глаз, завожено отступают, чтобы предаться мечтам. Поставленный Петровым в рамках номера дуэт – это и отдельная история обособленной пары, и фантазия остальных трех пар участников, лежащих друг напротив друга по разным сторонам сцены.

Ступая по чему-то зыбкому, словно с небес спускаются современные Ромео и Джульетта. Танцевальный диалог переполнен прикосновениями ладоней, плеч, стоп – возникает некая чувственная речь. Также хореограф использовал и найденный им пластический мотив, и адаптированные под современность балльные па – нечто вроде вальсирующих поворотов.

В финале номера каждый танцовщик обретает свою половинку, но почему-то мужчины буквально волочат женщин за собой по сцене.

Мы не стали свидетелями борьбы черных и белых деревянных фигурок. Перед нами развернулось сопротивление чувств рациональным устоям, в результате которого победу одержало бессознательное влечение. Вот так, легкой рукой «едва» наметил свой путь балетмейстер Илья Петров.

Эмиль Фаски успел поработать и в труппе имени Якобсона, и в театрах Гамбурга, Штутгарта, Монте-Карло. Он не понаслышке знаком с хореографией Д. Кранко, У. Форсайта, И. Килиана, М. Эка, Д. Ноймайера. Фаски уже дебютировал в Мариинском театре – в 2009 году



«Эйфория»
Хореография: Н. Дмитриевский

был хореографом оперы «Троянцы». Теперь он проявил себя не только как балетмейстер, но и как режиссер, представив отрывок из своего балета «Трагедия Саломеи» на музыку Ф. Шмитта, премьера которого состоится в мае. Оригинальный ход нашел Фаски для дуэта-мечты о несбыточном счастье Саломеи и Иоанна. Гипсовую голову, казненного пророка, возносят на пьедестал. Но свет гаснет, и на вновь освещенной сцене возлюбленный царевны предстает невредимым. К сожалению, в хореографии мало запоминающихся мгновений, нет трагических точек, хотя в музыке Шмитта звучат не только восточно-элегические напевы, но и гремят оглушительные аккорды. За кантиленой поддержек, обводок, пируэтов не видно драматизма отношений героев. Сладострастные объятия, волнующие изгибы тел... а между тем, Саломея была отвергнута Иоанном. В хореографии не хватило многогранности чувств. Возможно показанный отрывок в контексте целостного спектакля выглядел бы иначе. В финале Иоанн остается за пьедесталом так, что видна лишь его голова. Вырубка. И вот в луче света героиня поднимает гипсовую голову. Остается лишь дождаться премьеры и посмотреть как будет выглядеть библейская история целиком.

Юрий Смекалов, известный публике Петербурга по своим работам, поставленным на мариинской сцене «Предчувствие Весны», «Завод Болеро» и по недавней на шумевшей премьеры Большого театра «Мойдодыр», показал миниатюру «Intensio». Мужчины в облегающих шапочках и в свободных серых комбинезонах, прихваченных на талии, шее, запястьях и щиколотках красными лентами, поочередно включались в действие. Невозможно не отметить технику исполнения пируэтов, прыжков. Буквально зависающие в воздухе танцовщики, обладающие бесконечно длинными конечностями, совершенно беззвучно касались земли, чтобы вновь отдаться завораживающим па. Характерные шаги на согнутых ногах, механические

движения рук с напряженными ладонями и неподвижным корпусом смотрелись сверхъестественными, инопланетными. Поочередные эффектные появления танцовщиц, исполняющих па-де-ша, туры пике по кругу, вызвали овации зала. Но кто они, эти женщины? Два дуэта внутри миниатюры не имели точной эмоциональной окраски, не содержали проблемы — не особо похоже на борьбу, не напоминает и любовных утех. И что же хотел выразить художник двумя пластически различными монологами оставшихся наедине с собой мужчин? Движения одного танцовщика выстроены вертикально — соло насыщено различными прыжками, в партии другого преоб-

Однозначно, что и Шепелев и Маев с легкостью справились с поставленными задачами и влились в танцевальную индустрию.

Еще одно известное имя в пределах мастерской — Никита Дмитриевский, уже создававший балетные спектакли на сценах Новосибирска, Москвы, Санкт-Петербурга, теперь работающий в Калифорнии с солистами «Сан-Франциско балет». Его зарисовка на музыку Ф. Шуберта значится в программе как «Эйфория» — ощущение счастья, восторга. Как зародилось это сильное чувство и как умерло так и осталось загадкой. Три неотличимых друг от друга мужчины и две женщины одетые различно не имели пластическо-

го разнообразия. Балетмейстер калейдоскопом менял хореографические картины, бесконечно варьируя состав исполнителей. Умело включены в действие предметы: вращающийся стол, стулья. Но стоит ли задумываться над смыслом каждой вещи, находящейся на сцене?! Бесконечному мельканию фигур можно было бы придать любое другое смысловое значение. Автор предупредил о своей страсти работать со светом. Действительно, световое решение оказалось на высоте.

Балетмейстер не старался выстроить драматургию номера, вероятно поставив для себя задачу растворить образы в световых лучах. Признаться, хореографическая форма была красивой, но, увы, не содержательной. И если на Западе умеют любоваться абстрактным движением, то русская душа требует осознанности каждого взгляда, жеста, па.

Лауреат театральных премий «Золотая Маска» и «Арлекин» Владимир Варнава вынес на суд зрителя композицию «Окно в середину зимы» на музыку Мередит Монк (Fathom, Burn), Гевина Брайрса и Дэвида Ланга (Lang: Amjad Sleeping Panorama), группы Sigur Rós (композиция Vardeldur).

Здесь несколько сюжетов. На протяжении пролога герои движутся в квадрате, словно обозначая границы оконной рамы. Кисти их рук рисуют четырехугольник вокруг лица,



«Intensio»
Хореография: Ю. Смекалов

ладают партерные движения, т.е. горизонтальное построение хореографии. В связи с болезнью балерины, третьего дуэта не состоялось, потому дать точное определение импровизации солиста затруднительно.

Чтобы растолковать происходящее необходимо либретто. Оказывается, что тема взята глобальная. Балетмейстер представил человечество, осваивающее газ, воду и лес. Увы, пластически изобразить природные ресурсы не вполне удалось. Быть может при полном составе исполнителей была какая-то ясность в задумке балетмейстера, теперь же остается лишь множество вопросов от увиденного.

При постановке «Intensio» Смекалов сотрудничал с композитором Александром Маевым и художником по костюмам Елисеєм Шепелевым, которые впервые имели возможность прикоснуться к балету.

а глаза, так и норовящие заглянуть глубоко внутрь, закрывает ладонь.

Первый дуэт – история познания самого себя через эмоции другого. Мужчина самоотверженно добивается взаимности у женщины, которая поначалу подобно кукле послушна его прикосновениям. Варнава использует акробатические поддержки, построенные за счет противовеса. Эффектно выглядит бег назад, когда партнер умело придерживая женщину за шею играючи опракидывает её навзничь. Наконец она оживает и сама задает хореографическую тему, а партнер лишь вторит ей каноном. Герои, буквально пронзая друг друга руками, сливаются в пластическом единстве. Но балетмейстер разрушает их гармонию. Мужчина оставляет женщину, заинтересовавшись другой, поэтому второй дуэт становится историей с «третим лишним». Женщина пытается убежать от своего спутника, чьи руки сковывают её движения, фиксируют голову, не дают видеть мир. В результате героиня и её спутник меняются местами, теперь он в её власти, ощущает на себе каково это быть управляемым. Второй дуэт также распадается.

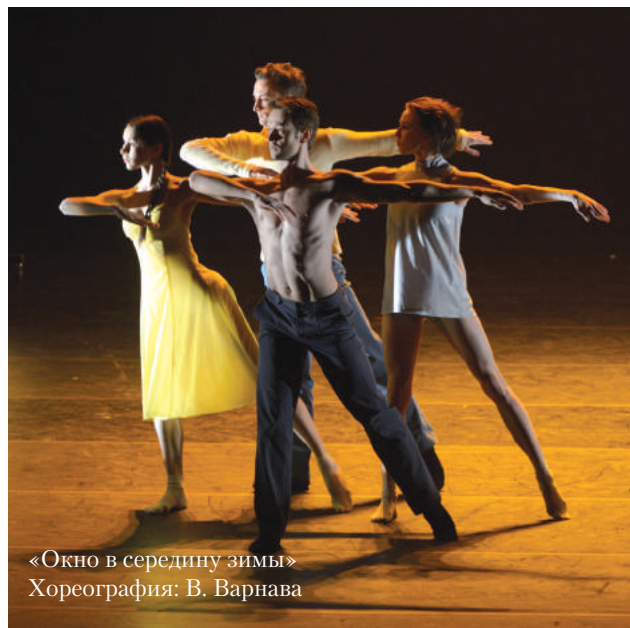
В финале квадрат разрушен. Больше нет этой оконной рамы, за которой виднелся лишь осколок действительности. Теперь реальность доступна, открыта каждому. Эпилог – бессмысленное стремление людей убежать от себя: какими бы целенаправленными ни были порывы героев, каждый раз быстрым шагом, в сопровождении нервного трепета ладони у плеча, они возвращаются к исходной точке, т.е. к себе самому. В заключении все обретают покой, наслаждаясь равномерным кружением снега, падающего с колосников.

Можно по-своему толковать миниатюру Варнавы, но предельная музыкальность хореографа, слияние движения и музыки никого не оставят равнодушным.

Откровением вечера оказалась миниатюра Антона Пимонова «Хореографическая игра 3х3». Он не стал брать за основу глобальные темы, а в шутливой форме рассказывал о чудном соперничестве мужчин и женщин. Используя ритмически быструю музыку И. Пиксиса (Концерт для фортепиано с оркестром до мажор (III часть)), балетмейстеру все же удалось поспеть за сложным стремительным темпом компози-

ции. Примечательно то, что хореографическое строение номера соответствует музыкальному: при явном тяготении к тематизму, музыкальная разработка полностью совпадает с танцевальной вариациозностью. Работа Пимонова полна юмора: антиклассично сокращенные стопы – своеобразный акцент балетного па, неожиданные паузы – легкие штрихи, вторящие музыке. И наконец неожиданный финал: танцовщики, разбившись на пары, ложатся на линолиум, кажется гармония найдена ... но неожиданно балерина садится, собрав руки венчиком над головой, словно желая продолжить ошибочно прерванное движение. Молодой балетмейстер, не заставляя задумываться о сложных перепетиях, дал возможность всем насладиться стихией чистого танца. Не случайно исполнителей номера дважды вызывали на поклон. А между тем миниатюра Пимонова уже вошла в репертуар театра и в следующий раз пройдет на сцене в один вечер с Форсайтом.

Проект «Лаборатория молодых хореографов» следует признать удачным. Остается надеяться, что это окажется не случайным, а перерастет в закономерность, и с каждым разом лексика молодых хореографов будет становиться более оправданной и самобытной. Опыт такого рода полезен для всех, каждому есть чему поучиться у другого: у Фаски – режиссерскому мышлению, у Дмитриевского – игре света, у Пимонова – ясности формы. В рамках



«Окно в середину зимы»
Хореография: В. Варнава

проекта проявили себя не только постановщики, но и артисты мастиные и менее именитые: С. Гуменова, Е. Кондаурова, А. Сергеев, М. Зюзин, З. Ялинич, А. Недвига.

Не случайно Ю. Фатеев открыл вечер словами балетмейстера-новатора XX века М. Фокина о художнике, который вопреки всему должен смело грести против течения. Хочется надеяться, что в своем поиске молодые хореографы не пойдут по протоптанной дорожке, а обязательно найдут свой путь, помня, что неудача – это тоже результат, и то, что остаётся непонятым сегодня, завтра окажется новым словом!

Наталья Злобина
фото: Н. Разина,
В. Барановский



«Хореографическая игра 3х3»
Хореография: А. Пимонов

ХІІІ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»

Гала-концерт – финал фестиваля



Чейз Финли – Аполлон

Традиционным завершением фестиваля «Мариинский» стал гала-концерт из трех отделений. Центральное дивертисментное отделение обрамляли два спектакля: «Аполлон» Балачина на музыку И. Стравинского и «Этюды» Ландера на музыку К. Черни.

Центральную партию первого балета и номер «Всегда» в постановке Марсело Гомеса в дивертисменте танцевал танцовщик Нью-Йорк Сити Балет (NYCB) Чейз Финли. Невысокого роста, крепко сложенный, с развитыми мышцами ног и

рук – физические данные и сценическую внешность исполнителя можно назвать традиционными для американского балета. Артисты с такими параметрами обычно очень техничны. Но Чейз Финли техникой не поразил, да и на Аполлона, повелителя муз, честно говоря, тянул с трудом, очень уж молод и пока еще лишен необходимого здесь ощущения значительности пребывания на сцене. Хотя с партией в целом справился, но как-то совсем не запомнился.

Еще раз молодой американский танцовщик вышел на сцену в номере Марсело Гомеса, премьеры Американского театра балета (АВТ) и с 2012 года приглашенного солиста Михайловского театра, пробующего себя на балетмейстерском поприще. Хореографическая история рассказывала о нелегкой судьбе артиста балета. Жизнь танцовщика возле станка, который в конце номера тот яростно опрокидывал, уже не раз возникала на сцене. Номер «Та, что в паузе» петербургского балетмейстерского тандема А. Кадрулевой – А. Игнатьева на эту же тему, показанный как-то в Консерватории, показался гораздо интереснее и философичнее.

Хореографический монолог Гомеса слишком прямолинеен и напроць лишен иронии. Наблюдать у станка артиста, которому не мила собственная профессия, зрелище не из самых интересных, в конце концов не из одного же урока она состоит.

Об этом же, но под другим углом, номер «Балет 101», поставленный для Владимира Шклярова канадским хореографом Эриком Готье, имеющим небольшую труппу под названием «Gauthie Dance» в театре Штутгарта. Здесь иронии было хоть отбавляй. Под счет и комментарии невидимого педагога (фонограмма) артист исполнял всевозможные движения классического танца. Сначала счет шел по порядку, затем он менялся, и цифры озвучивались произвольно. Казалось бы, катастрофы не миновать – артист должен был бы сбиться. Но не тут-то было, танцовщик так же бодро, как и начал, продолжал свой тренинг. Номер, очень западный и по стилистике, и по обыгрыванию заданной темы (даже голос «за кадром» говорил по-английски), всю эксплуатацию мальчишеско-радостный образ Шклярова-танцовщика. Всегда интересны результаты совместного творчества артиста и хореографа, особенно такие удачные, как «Балет 101», целиком и полностью попавшие во все поставленные цели.

Вновь порадовала зрителей актерским талантом и безупречным исполнением Ольга Есина, танцевавшая с Владимиром Шишовым *pas de deux* из балета Ролана Пети «Летучая мышь» на музыку Иоганна Штрауса. Показанный дуэт – это сцена посещения Беллой посаженного в тюрьму мужа Йохана (имена главных героев в балете изменены по отношению к оригиналу – одноименной оперетте). Являясь мужу в телесного цвета комбинезоне, как эфемерное видение, сотканное из воздуха, предприимчивая Белла после танца-соблазна припасенными ножницами отрезает Йохану крылья, потому что летучая мышь – это именно он. После этого ловелас и бонвиван Йохан становится примерным мужем и на балах появляется только в обществе собственной любимой жены. Пети – мастер дуэтов, и этот не исключение. Поддержки и позировки, вращения и *port de bras* призваны показать балерину во всей красе. Получив колоссальное удовольствие от исполнения, остается только сожалеть, что



«Балет 101» В. Шкляров

Есина солистка Венской оперы, а не Мариинского театра.

В «Grand pas classique» Обера-Гзовского прекрасным дуэтом выступили Оксана Скорик и Тимур Аскеров. Там, где нет сюжета и драматической линии роли, Скорик может быть и точна, и выразительна, и спокойна, и даже величественна. Не очень удалась пока знаменитая диагональ *relevés*, балерина мало продвигалась, в то время как закончить диагональ нужно в другом конце сцены. Однако создать необходимое ощущение красоты и силы классического танца однозначно получилось.

«Этюды» Ландера – балет, который по силам не каждой профессиональной труппе. Отанцованный вариант балетного урока, он включает в себя сложнейшие движения классического танца. В совершенном

бой Сильфидой, и технически сложная вторая, с непростым адажио, с невероятным по красоте и скорости шене, с острым, безукоризненным фуэте.

Партнерам – солистам Киму Кимину и Филиппу Степину удалось не все. Первому не хватило вытянутых стоп в прыжках, особенно это было заметно в коварном *dessous-dessus*. Мелькал недотянутый подъем и во вращениях. Ноги Филиппа Степина, более красивые по форме, были вытянуты, но вот вращения покорились не все.

Важная составляющая «Этюд» – кордебалет, но назвать его так в балете Ландера язык не повернется. И фуэте, и туры, и шене, и заноски всех видов и мастей – все

это делают артисты кордебалета наряду с солистами. И кордебалет Мариинского театра выглядел в этой зубодробительной фантазии дат-

ского балетмейстера очень и очень достойно.

Подводя итоги фестиваля, хочется сказать, что балетная труппа театра, несмотря на частичное отсутствие по разным причинам, ведущих танцовщиц и танцовщиков, держится на плаву. Тревожит другое: в театр теперь не стремится, как когда-то, талантливая молодежь. Среди заметных потерь последнего времени выпускницы АРБ, уехавшие в Москву Ольга Смирнова (Большой театр) и Кристина Шапран (Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко), перспективный Виктор Лебедев хоть и остался в Петербурге, предпочел Мариинскому Михайловский театр.

Во многом благополучная профессиональная деятельность любого театра зависит от того, насколько плавно происходит в нем смена поколений. Как бы необходимый приток качественной «свежей крови» не иссяк вовсе, и это при том, что вот-вот заработает вторая сцена театра. Кому на ней танцевать, покажет время.

Вероника Кулагина
фото: Н. Разина,
А. Нефф



«Grand pas classique»
О. Скорик, Т. Аскеров



pas de deux из балета «Летучая мышь»
О. Есина, В. Шишов

блеске формы и актерского содержания спектакль, в полном смысле слова, вела Олеся Новикова. Удалось все – и первая романтическая часть, где балерина предстала легкокры-



«Этюды»

A close-up portrait of Olga Esina, a ballerina, with long, light-colored hair, looking directly at the camera with a slight smile. She is wearing a dark, sequined dress. The background is dark and out of focus.

АРТИСТИЧЕСКАЯ
ОЛЬГА ЕСИНА

Невероятной красоты пропорции, лебединая стать, отточенный петербургский стиль — балерина Ольга Есина уже несколько лет является примой и подлинным украшением главной австрийской сцены — Венской государственной оперы. Впрочем, путь к ее нынешнему положению был не похож на прогулку по парку Бургартен, по крайней мере, поначалу. Вот что рассказала сама Ольга: «В Академию русского балета меня приняли условно, до первого экзамена. Говорили: да, девочка хорошая, но данных нет. Если бы я получила плохую оценку, меня бы отчислили. Но я свой первый экзамен сдала на высший балл и продолжила обучение».

Удивительно, но такое упорство в учебе Ольга проявила, совершенно не мечтая о балеринском будущем:

– Мне нравилось танцевать, у меня хорошо получалось, тем более, раз уж меня приняли в академию, надо было постараться. Маленькие дети не осознают всей ответственности и тяжести труда танцовщика. Однако у меня очень близкие отношения с родителями, они поддерживали меня на протяжении всех лет учебы, продолжают поддерживать и сейчас. Они занимались со мной все время: мы и растягивались, и упражнения дома делали, хотя семья у меня совсем не творческая, я первая балерина в семье.

После окончания АРБ Ольга была принята в труппу Мариинского театра, где за два сезона успела примерить на себя партии Одетты-Одиллии, Повелительницы дриад, Каллиопы, Феи Сирени. Однако уже через два сезона она сменила дождливый Петербург на цветущую Вену.

– Для многих балерин Мариинский театр это венец карьеры, предел мечтаний. Вы же сменили его на Венскую оперу. Не жалеете?

– Когда я выпускалась, Мариинский театр действительно был для меня вершиной карьеры. Когда видишь свою фамилию на доске в театре – это счастье безмерное. Не знаю, как получилось, что я уехала в Вену. Однако, все, что ни делается, все к лучшему. Наверное, мне нужно было сделать этот шаг, чтобы стать тем, кем я стала сейчас.

– У Вас есть возможность сравнивать театральный уклад в России и в Европе. В чем разница?

– Театр здесь и в Европе это две очень разные вещи. Дух там совершенно иной, да и система работы тоже. Например, в России у каждой балерины свой педагог, который готовит с ней все партии, а в Европе к каждому балету прикреплен свой репетитор. «Дон Кихот» балерина готовит с одним педагогом, «Лебединое» – с другим: ты смотришь на роли с разных точек зрения, с разных сторон, глаз не замыливается. Для меня вначале это было шоком, потому что в России традиционно отношения с педагогом это что-то очень личное, близкое. Это крепкий союз, к этому ты привыкаешь со школы. Педагог как вторая мама.

– Расскажите о своих учителях.

– Самый близкий мой педагог – Людмила Валентиновна Ковалева, мы с ней со школы, я у нее выпускалась, и по сей день мы продолжаем работать. Когда я пришла в театр, я начала работать с Ольгой Николаевной Моисеевой – она мне, совсем еще молоденькой, зеленой, поставила технику. Если продолжить разговор о различиях в театральных системах, то в России педагоги в большей степени раскрывают индивидуальность балерины, а в Европе пытаются подогнать исполнение под стиль спектакля.

– А если говорить о театральном духе, атмосфере?

– В русском театре более творческая атмосфера. Например, если у меня спектакль, я буду репетировать ночью, в выходные, до тех пор, пока не пойму, что добилась того, чего хотела. В Европе утверждено определенное количество часов, которые я должна отработать по контракту, и выходной – это выходной. Если даже я захочу порепетировать, ко мне никто не придет. И никто не поймет, зачем, тебе же платят только за определенное количество часов. Могу привести еще такой пример: если нужна мне дополнительная репетиция не укладывается в график, здесь, в Мариинском, это не будет проблемой – все расписание может быть переделано за час. В Вене оно вывешивается на всю неделю и не подлежит корректировке – чтобы у артистов была возможность планировать свое личное время. Если дирекция меняет расписание, артист имеет право сказать: я не приду на эту репетицию. Русские танцовщики обычно по привычке идут навстречу руководству в случае замены, но там в дело вступает профсоюз. Если один член труппы говорит администрации да, а другой нет, то появляются любимчики, а это никому не нужно. Поэтому с такими вещами все строго. А здесь – выше творчества, балета нет ничего.

– В России балет долгое время был одной из составляющих национальной идеи. В Европе балетного культа скорее не существовало. Наверное, и отношение в обществе к балету и его представителям там иное, чем в России?

– Да. В России балерина – это что-то высокое, недоступное, это

Джюльетта
в балете «Ромео и Джульетта»



сложная и уважаемая профессия. В Вене, когда на вопрос, чем ты занимаешься, я отвечаю, что я балерина, говорят: «Ну понятно, это хобби, а занимаешься-то ты чем?». Для них эта профессия совсем не серьезна.

– У Вас был опыт работы со многими современными хореографами. Что это дало Вам, как балерине?

– Я танцевала в большом количестве постановок и работала со многими известными балетмейстерами. Я очень благодарна дирекции Венской оперы, которая делает возможным такие проекты. К нам приезжают сами хореографы, а даже не ассистенты, это очень хороший опыт. Мне сложно выделить кого-то одного, могу назвать несколько имен. Например, совсем недавно мы работали с Дэвидом Доусоном и Жаном-Кристофом Майо. Оба хореографа оставили очень сильные впечатления, энергия в них просто бурлит. Когда они входят в зал, хочется ловить каждое слово, каждое замечание. Работа была настолько интересной, что я не замечала ни времени, ни усталости –

Белла в балете «Летучая мышь»
с В. Шишовым



хотелось еще и еще. Я встречалась со многими хореографами, и каждый из них настолько сильная и интересная личность, что, наверное, именно в этом и кроется причина их успеха.

– **Вы стали первой исполнительницей в нескольких балетах (Титания – «Сон в летнюю ночь» – хор. Йорма Эло; Мария Антуанетта в одноименном балете – хор. Патрик де Бана – прим. авт.). Каково это – понимать, что ваше исполнение будет, возможно, эталонным, станет примером для других балерин?**

– Очень интересно прикоснуться к процессу работы, когда хореограф ставит именно на тебя, раскрывает твою индивидуальность, даже вставляет в балет некоторые движения только потому, что они лучше получаются. Я совершенно не думаю о том, что будет потом, о том, что кто-то будет на меня равняться в исполнении этой партии. Я думаю о том, как прочувствовать, как самой разобраться в этой роли, как сделать ее лучше.

Повелительница дриад
в балете «Дон Кихот»



– **С чего Вы начинаете работу над ролью?**

– Самое интересное в этом процессе – услышать точку зрения хореографа. По какому бы сюжету ни ставился балет, у хореографа и режиссера свое видение процесса. Какие-то моменты они хотят выделить, какие-то приглушить, какие-то истории добавить, на чем-то сделать акцент. Отталкиваясь от этого, я думаю, что могла бы сюда добавить я. Если есть произведение, то, конечно, читаю и его.

– **Есть ли в Вашем репертуаре любимая партия?**

– У меня безумно много любимых партий, тех, которых я всегда очень жду. Но я бы пока не хотела выделять какую-то одну. И, как ни странно, партия моей мечты очень классическая – это Никия в «Баядерке». Мне ее никак не удастся станцевать, что-то мешает: то из-за нехватки времени, то из-за травмы. Наверное, поэтому желание ее исполнить так велико.

– **Мир балета, как правило, закрыт от непрофессионалов. Возможно, поэтому балетных обвиняют в некоторой заносчивости. Как Вы боретесь со «звездной болезнью»?**

– Я очень этого не люблю и всячески стараюсь избегать. Лучше себя недооценить, чем переоценить. Если ты танцуешь спектакль и думаешь: «Я звезда, все было очень хорошо», – вряд ли это соответствует действительности. Нет предела совершенству, всегда можно сделать что-то лучше. Можно быть довольным проделанной работой, но собой – нет. Если у меня появятся такие мысли, то это будет знак, что я делаю что-то не так в жизни.

– **А если говорить в целом, Вы живете умом или сердцем? Разумом или чувствами?**

– Я очень эмоциональный человек, но поскольку об этом знаю, сейчас, с возрастом могу себя контролировать. Но когда была моложе, я этого не умела. Возможно, поэтому и уехала, поддавшись эмоциям. Но, повторяюсь, все, что ни делается, – все к лучшему. То, как складывается моя судьба – лучшее тому подтверждение, мне это выражение очень подходит. Например, я вышла замуж очень рано, затем развелась, но ничуть не жалею. Мне это помогло понять столько вещей, которые я бы никогда не осмыслила, если бы не прошла через развод. Что бы ни случилось со мной – так нужно.

– **Вы ощущаете себя европейским человеком?**

– Я точно знаю, что на мне очень отразилась жизнь в Европе. Мне кажется, я стала более позитивной, более открытой, не расстраиваюсь из-за пустяков, ищу выход из сложных ситуаций. Хотя мне трудно идти на контакт с людьми вне круга моих знакомых, я стала более общительной: когда ты попадаешь в новую труппу, в новые условия, приходится сближаться с людьми. Хотя я целых три или четыре года сторонилась коллег, до тех пор, пока не освоила язык. Может, я не права, но мне кажется, этому меня научила Вена.

– **Есть ли среди коллег те, кто служит примером для Вас?**

– Со школы я равняюсь на Диану Вишневу. Я преклоняюсь перед ее трудолюбием и характером.

– **Ваша карьера на подъеме, Вы успешная, востребованная балерина. А если встанет выбор: семья или балет?**

– Три года назад я бы сказала «семья», не задумываясь. А сейчас... Еще столько всего я могу станцевать! В Европе стать матерью в 35 – это нормально, никто не посмотрит косо, поэтому я пока о материнстве даже не задумываюсь. Но, пожалуй, это самый трудный выбор, который должна сделать в своей жизни каждая балерина.

Беседовала Елизавета Митина
фото: Dimo Dimov,
Michael Poehn,
А. Нефф

A close-up portrait of a young man with light brown hair, looking directly at the camera with a slight smile. He is wearing a dark blue shirt with thin vertical stripes. The background is a plain, light grey.

АРТИСТИЧЕСКАЯ
АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВ

Александр Сергеев не избалован вниманием прессы, хотя нередко появляется в последнее время на ТВ-экране в сюжетах о Мариинском театре. Танцовщик, на счету которого роли чуть ли не во всех спектаклях текущего репертуара, и премия «Золотой софит» за 2007 год, Сергеев скромён и легок в общении. Он продолжатель артистической династии: родители — Валентина Климова и Валерий Сергеев — солисты «Хореографических миниатюр» Якобсона, а супруга — балерина Мариинского театра Дарья Павленко.

«Леда и лебедь» с О. Есиной



– **Вы родились в балетной семье – именно это определило выбор профессии?**

– Да, я был обречен (смеется). Хотя до 1 сентября 1996 года, когда впервые пришлось встать к станку в Вагановском училище, о балете даже не думал. Серьезно занимался тхэквондо, участвовал в соревнованиях. Решение за меня приняли родители. Сейчас я им за это очень благодарен, но вот свою дочку в балет отдавать не хочу. Только если у нее самой возникнет желание стать балериной и, главное, будут к этому способности, не скажу «нет».

– **Учиться было тяжело?**

– В училище первые два года я очень мучился – пришлось перестраивать свои мышцы после занятий спортом. Наверное, классу к пятому пришло осознание того, что и для чего я делаю. Огромное влияние на меня оказали родители: привили вкус к музыке и хорошей хореографии, определили эстетические и профессиональные критерии.

Выпускался в классе у Геннадия Селюцкого. Он уникальный педагог, умеет найти в ученике индивидуальность, «вытащить» и развить ее. Поэтому для меня танцовщик в первую очередь – Артист. Его задача не просто исполнять голую технику – пируэты, прыжки, а в том, чтобы донести до зрителя идею хореографии, заста-

вить сопереживать, плакать, смеяться.

– **Сейчас Вы – первый солист Мариинского театра, находитесь в расцвете физических и творческих сил, на пике карьеры...**

– Да, я в театре с 2004 г., по моим ролям можно судить о профессиональном росте, как исполнителя. Но, считаю, мой творческий расцвет пришелся на первые годы работы. Дело даже не в номинациях на театральные премии. Придя в театр, сразу же получил то, к чему стремился. Тогда, по моим ощущениям, было особое время, «золотой век». Работал и чувствовал, что нужен, все время находился в центре событий. Искусство делалось здесь и сейчас, и я принимал в этом непосредственное участие. Последние несколько лет у нас мало премьер. Нет движения вперед.

В первые же месяцы работы я принял участие в постановке «Reverence» Дэвида Доусона, который лично провел кастинг и отобрал нужных ему артистов. Сейчас об этом можно только мечтать.

– **Чего Вам не хватает, чтобы стать премьером театра?**

– Премьером должен быть идеальный классический танцовщик, а я себя таковым не считаю, мне ближе современный танец, хотя частенько исполняю принцев. Не стремлюсь к статусу премьера и не расстроюсь, если никогда им не стану. Буду счастлив танцевать свой нынешний репертуар и прибавлять к нему новые работы.

– **Список исполненных Вами партий впечатляет. По сути, Вы танцуете в балетах всех хореографов, представленных на афише Мариинского театра. Есть ли любимые спектакли?**

– Обожаю хореографию Ратманского, особенно люблю его «Золушку». Я исполнил там Принца на третий год работы, и надеюсь танцевать его еще долго. Вот к «Анне Карениной» у меня поначалу было скептическое отношение. Только когда сам «прожил» роль Вронского, проникся музыкой (очень, кстати, сложной), то в очередной раз убедился, насколько Ратманский музыкален и как мастерски он владеет хореографической драматургией.

В прошлом сезоне мы с Викторией Терешкиной исполнили балет Ролана Пети «Юноша и смерть». После этого 17-ти минутного спектакля чувствуешь себя полностью опустошенным – все эмоции остаются на сцене. Когда готовил партию, смотрел разные варианты: М.Барышникова, Р.Нуреева, но особенно на меня повлияло исполнение Николя Ле Риша.

Очень нравится Форсайт. Почему? Потому что, выходя на сцену в



Юноша в балете «Юноша и Смерть»

его бессюжетных балетах, ты несешь зрителю определенную энергетику, делишься частичкой своей души и взамен получаешь мощный эмоциональный заряд.

Мне посчастливилось работать с тогда еще начинающим хореографом Алексеем Мирошниченко, он поставил в Мариинке «В сторону Лебедя», «Ринг», «Как старый шарманщик». Жаль, что сейчас эти спектакли не идут.

Если говорить о том, что происходит вне стен Мариинского театра, очень нравится, что делают Сол Леон и Пол Лайтфут, хотя это уже не просто балет, а некое синтетическое искусство.

– В начале марта впервые за много лет свои работы на сцене Мариинки показали молодые хореографы. Вы участвовали в этой «творческой лаборатории»?

– Я с радостью принял предложение Антона Пимонова и с большим удовольствием станцевал в его «Хореографической игре 3х3». Было очень интересно работать с Антоном, тем более что именно на него я в начале карьеры равнялся и ему подражал в области современной пластики. Мне нравится его хореографическое мышление, но, к сожалению, эта работа оказалась у меня, так сказать, на втором плане. Было много параллельных дел – съемки «Ромео и Джульетты» для канала Mezzo и театрального DVD, там я танцевал Меркуцио. Готовили возобновление балетов Форсайта, репетировали баланчинские «Рубины» с Е.Кондауровой – для нее это была премьера.



Принц Дезире в балете «Спящая красавица»

– Как вообще сумели «прорваться» на сцену Мариинки молодые хореографы?

– Я думаю, что это внутренний, естественный театральный процесс. Ю.Фатеев (и.о.зав.балетной труппой – прим. авт.) знал о том, что ребята не сидят на месте, о чем-то размышляют, ставят. Не знаю точно, чья это была идея изначально, но думаю, что люди подходили к руководству и спрашивали, можно ли попробовать включить их работы в какой-нибудь концерт, выступление. И из этого родился замечательный проект «Лаборатории молодых хореографов». Ведь не секрет, что подобные воркшопы проводятся в большинстве ведущих театров мира, а New York City ballet с их помощью ищет новых хореографов, дает шанс проявить себя.

– Есть ли в театре талантливая молодежь? Как сейчас обстоит дело с артистическим составом?

– Считаю, что за последние годы мы многое потеряли. Нельзя было упускать молодых Ольгу Смирнову, Кристину Шапран, Виктора Лебедева. Театру не удалось удержать Лео니다 Сарафанова, Евгению Образцову, Михаила Лобухина. Раньше на уроках была конкуренция, атмосфера азарта, соревнования, было за кем тянуться. Сейчас в театр приходит мало яркой молодежи. И это не вина Вагановской академии – там еле-еле набирают классы, просто не из кого выбирать. У нас в связи с открытием второй сцены объявлен конкурс в труппу, нужно расширять состав. А где взять людей?

В нашей профессии после 20 лет работы ты уходишь на пенсию, по сути, в никуда. Если мужчина не реализовался полностью в балете, это настоящая трагедия. Многие из кордебалета не дотанцевав положенного срока, уходят на другую работу.

– А Вы задумывались, чем будете заниматься после завершения карьеры?

– Чувствую, что мог бы стать педагогом-репетитором в родном театре, если, конечно, предложат. Могу вести репетиции спектаклей, которые хорошо знаю, и могу чему-то научить. Одно время вдруг очень захотел стать дирижером. А недавно начал учиться играть на аккордеоне, просто для себя, захотелось. Еще мы с друзьями делаем разные концер-



Юноша в балете «Юноша и Смерть»

ты, вне театра – мне нравится составлять программы, разрабатывать концепции.

– **Смогли бы руководить театром, балетной труппой?**

– Чтобы занимать должность директора, нужно специальное образование. А вот художественным руководителем стал бы с удовольствием, и попытался бы по максимуму совместить в репертуаре своего коллектива разные направления – неоклассику, авангард конца XX века и суперсовременные вещи. Хотя, боюсь, без «Лебединого озера» для интуристов все равно бы не обошлось.

– **Не пробовали ставить сами?**

– Не задумывался об этом, пока Ратманский однажды не сказал: «Саша, тебе обязательно нужно попробовать ставить – ты так слышишь музыку». Пока я не готов. Думаю, нужно созреть, прийти к этому. Иногда слышу музыку и представляю себе нечто, но воплотить свои идеи в зале не решаюсь.

– **В прошлом году предметом обсуждения стало письмо в Министерство культуры РФ, подписанное профкомом балетной труппы Мариинского театра. Как разрешилась ситуация?**

– Моя жена, Дарья Павленко, состоит в профбюро балета, поэтому я, как никто, в курсе происходящего. Письмо стало итогом безрезультатных обращений к театральной администрации в течении полугода. Большинство коллектива не устраивала система оплаты труда, внутрен-

ний распорядок, положение с перебором на легкий труд тех, кто забеременел. Реакция министерства была очень вялой, они отделались отпиской, зато с очень жесткими заявлениями выступило руководство Мариинского театра. Но тем не менее, сейчас кое-что сдвинулось с мертвой точки – начали составлять правила внутреннего распорядка для балетной труппы, решили проблему с оплатой беременным. Проблема в том, что артисты кордебалета – ради кого, собственно, все и начиналось – поддерживают профком только в коридорах и на тайных голосованиях, а когда дело доходит до общих собраний, и нужен их голос, все молчат. Могу их понять, они боятся, им есть что терять.

– **Кроме названных проблем в Мариинском вот уже много лет нет художественного руководителя, главного балетмейстера, в отличие, например, от Михайловского театра, который последнее время стремительно набирает очки.**

– То, что происходит в Михайловском театре в последнее время, это большое счастье для артистов. Я видел работы Начо Дуато, мне очень понравилось, видел, что ребята с удовольствием осваивают новую для них пластику, растут как профессионалы. Признаюсь, было завидно, я думал, что было бы здорово в этом участвовать. Сам театр преобразился, о нем заговорили – смотрите, сколько там событий и премьер! Многих раздражает их массивная рекламная кампания. Мариинский театр так не пиарят – даже афиш по городу мало. Считается, что

бренд «Мариинский» и так все знают, залы полные, но надо же думать о будущем. Идея недавнего проекта «Новые имена Мариинского театра», который запустили в социальных сетях, хороша, но ее реализация подкачала.

– **В конце вопрос «на засыпку» – каковы пути развития балетного искусства?**

– Я не раз задумывался об этом. Такое ощущение, что на нынешнем этапе перепробовано всё. Мне кажется, зрителю хочется сюжетности, историй, которые бы его тронули. Он не хочет сидеть и ломать голову над сложной хореографией – что хотел сказать автор?

Считаю, что балет нужно популяризировать, делать более доступным. Должна быть гибкая ценовая политика. Чтобы сегодня сходить на балет всей семьей, рядовому зрителю нужно выложить чуть ли не половину зарплаты! Необходимо, чтобы на спектакли попадали театралы, которые ценят искусство, разбираются в нем, ходят на определенных исполнителей. Очень приятно, что на возобновленные балеты Форсайта пришли люди, которые соскучились по этой хореографии. Хочется верить, что с открытием второй сцены что-то изменится. В государственном академическом театре коммерция не может стоять во главе угла.

**Беседовал Сергей Лалетин
фото: Н. Разина,
А. Нефф**



Принц в балете «Золушка»
(хореография А.Ратманского)

МОСКВА НА ПРОВОДЕ

«Красавица и чудовище» в «Кремлевском балете»

22, 25 января и 26 февраля «Кремлевский балет» показал премьеру спектакля Уэйна Иглинга «Красавица и чудовище».

Для «Кремлевского балета» эта работа – первый опыт сотрудничества с зарубежным балетмейстером (до сих пор репертуар театра складывался из постановок его художественного руководителя А. Петрова и его же редакций классики; несколько спектаклей в нем поставили В. Васильев и Ю. Григорович). Для У. Иглинга – возможность вернуться к своему произведению двадцатисемилетней давности (впервые к сюжету «Красавицы и чудовища» он обратился в 1986 году, сочинив одноименный спектакль для английского «Королевского балета») и заново пересмотреть сделанное тогда.

«Курс на пересмотр», впрочем, был задан российской стороной и продиктован формальными соображениями: в пору своего рождения балет состоял из одного акта, «Кремлевскому балету» понадобился вариант на целый вечер. Требовалась также жанровая переориентация: в Англии постановка предназначалась взрослому зрителю, в России целевой аудиторией стала семейная публика.

Иглинг решил обе задачи разом, вмонтировав в спектакль дополнительные эпизоды и большой дивертисмент. Их продолжительность (45 минут; автор музыки Вангелис дописал свою партитуру безвозмездно) позволила разбить балет на два действия. Их содержание (в основном танцы лесных зверушек) разнобразило «готическую» атмосферу балета, сделав ее более доступной для детского восприятия.

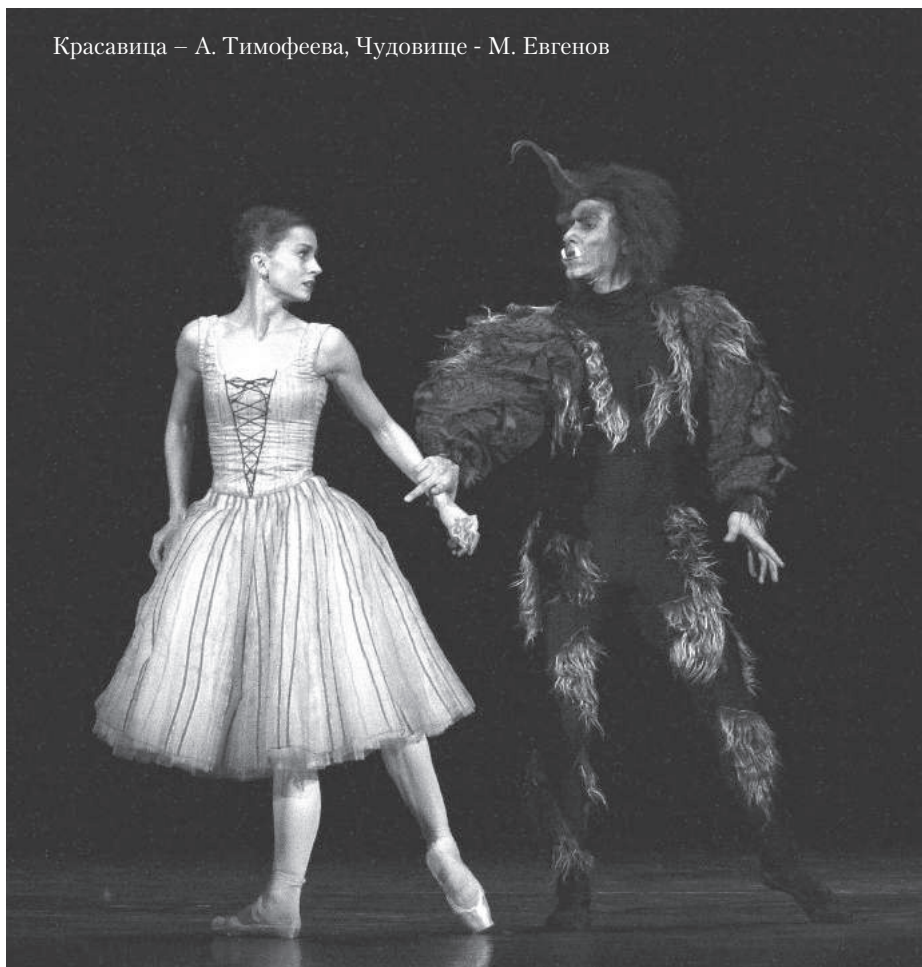
Уснащенное новыми подробностями, целое, конечно, подтратило в стройности и соразмерности частей, но на общем впечатлении, как ни странно, это почти не сказалось. Причины тому кроются в драматургии Иглинга. Фабула сказки Жанны-Мари Лепренс де Бомон не развернулась у него в реальную драму и не стала материалом для философских обобщений. Она послужила лишь внешней канвой, объединяющей отдельные танцевальные номера. Не то чтобы вся хореография

балета была дивертисментной, нет, в нем есть и вполне «действенные па», но с развитием сюжета они соотносятся примерно так же, как соотносились с речитативным «каркасом» типовые арии в итальянских операх-серии. Дополнительные номера с виртуозными пассажами солистов и группами кордебалета решительно не способны расшатать подобную структуру. Они – главная цель, поэтому, если ради «лишнего» танца надо придержать течение событий, балетмейстер его без проблем придерживает.

Сюжет балета организован следующим образом. В прологе показан принц, сидящий на троне и рассматривающий себя в зеркало. К нему подходит нищий и просит милостыню. Принц не замечает его, а при более настойчивых попытках обратиться на себя внимание отталкивает назойливого посетителя. Нищий в отместку осыпает его порошком,

превращающим принца в Чудовище (по смыслу здесь подразумевается обобщение на грани символа, но поставлено происходящее так, что смотрится «рядовым» происшествием). Первый акт переносит зрителей во дворик дома отца Красавицы. Трое кредиторов забирают у старика последние деньги и выносят из дома мебель. Четвертый (по либретто он является с известием «о том, что Отец должен поспешить в порт, чтобы продать возможно уцелевший корабль и заплатить долги»; на сцене это, конечно, никак не иллюстрируется) предлагает дочери отказаться от денежных претензий в обмен на ее любовь. Он получает отказ, и кредиторы уходят восвояси. Отец, в свою очередь, отправляется в порт. Красавица хочет пойти вместе с ним, но старик оставляет ее дома, обещая привезти ей в подарок то, что она попросит (просит она, как мы помним из сказки, розу). Следующая карти-

Красавица – А. Тимофеева, Чудовище – М. Евгенов



Волчица – К. Саори, волки: А. Хмылов, Б. Холомей, А. Мальцев, А. Журавлев



на посвящена странствиям Отца по лесу. То ли окончательно заблудившись, то ли устав, он присаживается отдохнуть у нижней левой кулисы, а на центре сцены разворачиваются танцы зверей (было бы лучше, если бы Отец в это время спал или выходил после них). Наконец, «откуда ни возьмись прилетевшие голуби ... показывают ему путь ... к поместью, где обитает Чудовище». Сцены в замке и саду режиссерски достаточно близко воспроизводят соответствующие эпизоды из фильма Ж. Кокто (об этом прямо говорит сам балетмейстер, но для каждого видевшего фильм это очевидно и без пояснений; можно, правда, посетовать, что в отсутствие крупных планов и пленэра пропадает немалая доля эффекта). Завершается первое действие тем, что Чудовище остается тосковать со вставленным в медальон портретом Красавицы, а «где-то далеко» (то есть в наплыве на арьерсцену)

не) «Отец возвращается к дочери». Во втором акте Красавица сбегает в замок Чудовища. Хозяин встречает ее в маске, но в дуэте маска падает с его лица, и шокированная его внешностью девушка падает в обморок. Тем не менее, как только гостья приходит в чувство, Чудовище просит ее руки (три раза, всегда безрезультатно; изображая три попытки, артисты переходят на темной сцене из одного луча в другой), затем устраивает в честь нее бал (по либретто – «каждую ночь», в спектакле единожды). Красавица «мало-помалу ... попадает под очарование благородной сдержанности, бескорыстия и доброты Чудовища» (это в либретто, в спектакле ее скорее очаровывают танцы на балу). Счастливый финал отсрочивает еще один поворот сюжета: в волшебном зеркале Красавица видит своего Отца и умоляет Чудовище отпустить ее домой. Чудовище отпускает «и снова ... тоскует, наде-

ется, ждет». В новом наплыве показывается, как Красавица возвращается к Отцу, но тут же просится обратно к Чудовищу, поскольку «внезапно осознает, что уже давно любит его». Тут и наступает развязка: Красавица возвращается к Чудовищу. Ее возвращение, «о котором он и не смел мечтать, дает ему силы жить. Любовь пробудила в Чудовище благородство и скромность, бескорыстие и доброту». «Чары» рассеиваются, Чудовище превращается в Принца и в ликующем апофеозе соединяется с Красавицей.

Превращение это, увы, ознаменовывается лишь переменой костюма да сменой «звериных» повадок на благородные манеры. Балетмейстера, похоже, по-настоящему не заинтересовала возможность показать духовные и физические метаморфозы своего героя (в первом составе – М. Евгенов, во втором – К. Ермоленко). Человеческая ипостась осталась вовсе без танцевальной характеристики (в прологе Принц мимирует, в апофеозе – поддерживает Красавицу). На долю Чудовища, тоскующего по ушедшей от него девушке, выпал монолог, выражающий страдания в несколько абстрагированных пластических ходах – наподобие того, как выражали чувства оперных героев XVII века арии–ламенты. Такую же обобщенную танцевальную «ламентацию» Иглинг сочинил оставшейся одной возле разграбленного кредиторами дома героине (в первом составе – А. Тимофеева, во втором –

Голуби: В. Побединская, В. Водолазский, С. Васюченко



А. Асланова). Главная женская партия получилась веселее мужской за счет ведущей роли Красавицы в дуэтах; первый из них (сцена встречи), кстати сказать, очень выиграл бы, если бы шел без сопровождения кордебалета или при менее активном его участии). Но стать центром действия ни героине, ни герою не дано. Их отношениям в спектакле недостает последовательного развития, а спектаклю в целом – единства действия. Развязка истории не вытекает из ее завязки, да и с развитием действия она почти не связана, т. к. Чудовище не совершает никаких реальных поступков для того, чтобы заслужить любовь Красавицы (и доказать собственное «исправление»), а ее возвращение в финале не выглядит столь уж тяжело заслуженным и выстраданным.

Оттого фабула как таковая отходит в балете на второй план, а основное внимание сосредоточивают на себе второстепенные с точки зрения сюжета, но получившие интересную хореографическую разработку эпизоды. Танцевальная часть спектакля открывается неоклассическим трио кредиторов и адажио с участием Красавицы, ее Отца (Ю. Белюсов в одном составе, С. Васюченко – в другом) и кредитора – домогателя (Н. Смирнов в одном составе, Н. Желтиков – в другом). Их хореография показывает, что Иглинг хорошо знаком с работами своих старших коллег – Ф. Аштона, К. Макмиллана, Дж. Ноймайера, и что ему есть что «сказать» в рамках намеченных ими традиций, не впадая в банальное эпигонство. Лесной дивертисмент включает эффектно поставленный неоклассический квинтет волчицы (К. Саори) и четырех волков; забавный танец оленей (танцовщицы, у которых копытца-пуанты надеты не только на ноги, но и на руки) – правда, музыка, иронично воспроизводящая стиль венских классиков, оказалась в нем остроумнее постановки. Меньше удались номер летучих мышей (его можно было бы подсократить); длинный променад медведицы (изображаемой двумя артистами по типу цирковой лошадки) и дерущихся медвежат (изображаемых одним артистом по типу борющихся нанайских мальчиков И. Моисеева) – видимо, поставленный с целью позабавить самых маленьких зрителей. Кульминацией же действия становится сцена «бала» в замке Чудо-

вища. Здесь исполняется сначала танец венецианских шутов (Д. Росланов, М. Сабитов, А. Минкин, Е. Королев) – виртуозный мужской па-де-катр, включающий, помимо ансамблевых фрагментов, сложные соло для каждого участника. А следом идет па-де-де Солнца (М. Мартынюк в первом составе, Е. Мотузов во втором) и Луны (А. Асланова в первом, К. Саори во втором составе) – смешная пародия на свадебное па-де-де из «Щелкунчика» Ю. Григоровича. Слегка измененные (но безошибочно узнаваемые) цитаты из «оригинала» сочетаются в нем с доведенной до абсурда танцевальной акробатикой (танцовщица растягивается на полу в шпагате, кувырывается через спину партнера) и шаржированными приемами классики (верхняя поддержка занимает полторы музыкальные фразы: сначала танцовщик выносит танцовщицу и, пронеся через всю сцену, уходит с ней в противоположную кулису, затем появляется вновь и проходит еще по-

ловину обратного пути; небезызвестное *jete en tournant* с поддержкой под спину из адажио Одетты и Зигфрида нарочито растягивается в своем самом «рискованном» моменте).

После столь блестящего дивертисмента не такими уж впечатляющими выглядят дальнейшие перипетии взаимоотношений героев (может быть, бал стоило сдвинуть к финалу балета и приурочить к свадьбе Красавицы и расколдованного Принца?), да и все предшествующее по сравнению с ним как-то меркнет.

Стоит ли осудить балетмейстера за это? Думается, не стоит. Зритель, конечно, вправе ожидать более концептуальной трактовки сказки, но если авторы ставили себе задачу создать просто красивый спектакль для семейного просмотра – они достигли своей цели.

Андрей Галкин
фото предоставлено
пресс-службой театра
«Кремлевский балет»



Солнце – М. Мартынюк, Луна – А. Асланова

МОСКВА НА ПРОВОДЕ

«Майерлинг»

в Московском академическом музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко

22, 23 и 24 марта театр показал премьеру балета К. Макмиллана «Майерлинг».

Московский академический музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко (далее — МАМТ) за последние годы положил немало сил на дело освоения европейского балетного репертуара XX века — области, во многом еще остающейся для российских трупп *terra incognita*. В нем впервые в нашей стране станцевали И. Килиана, Н. Дуато, Й. Эло. Наладили постоянное сотрудничество с Дж. Ноймайером, чьи постановки трудно найти даже на видео. Обратились к спектаклям, поставленным несколько десятилетий назад и уже признанным классическими: «Сильфиде» П. Лакотта и «Коппелии» Р. Пети.

Показанная в конце марта премьеры — «Майерлинг» К. Макмиллана — лежит в том же русле поисков, отражая стремление театра найти баланс между эффектом известности и эффектом новизны. Назвать этот балет совсем уж новинкой нельзя: пусть в России он ранее не ставился, две официальные видеозаписи (1994 и 2009 годов) и московские гастролы Коvent-Гардена летом 2003 года не

прошли бесследно — балетная общественность со спектаклем знакома. Но предсказуемым выбором театра тоже не назовешь: в отличие от макмиллановских «Ромео и Джульетты» и «Манон», «Майерлинг» все-таки не входит в фонд общеевропейской классики. Скорее, это классика национальная, английская.

Возможно, глубинным подтекстом решения включить его в репертуар МАМТа было желание руководства иметь у себя спектакль для самых широких слоев публики. Историческая мелодрама с пышным «костюмным» оформлением и традиционной режиссурой, предельно доступная для зрительского восприятия, но далекая от ширпотребности, подходила для заполнения этой ниши как нельзя лучше. В ней каж-



Рудольф — С. Полунин,
Мария — А. Оль

дый сможет найти что-то себе по душе, хотя и объект для критики найдется с легкостью (что подтвердила реакция публики на премьеру).

Огромный (три с лишним часа сценического времени) спектакль вмещает в себя, наряду с подробно изложенной историей страданий и смерти последнего австрийского кронпринца, приметы нескольких театральных эпох. Явственнее всего прослеживается его связь с советской хореодрамой (под влияние классика этого жанра — Л. М. Лавровского — Макмиллан попал, сочиняя свою версию «Ромео и Джульетты», да так и вышел в последующих многоактных постановках). От хореодрамы в «Майерлинг» пришли детально изложенный сюжет; композиция, ориентированная на природу скорее драматического, чем балетного театра; скрупулезно разработанные многофигурные мизансцены. Кое в чем Макмиллан пошел дальше своего учителя. Лавровский



Рудольф — С. Полунин,
Лариш — А. Першенкова

в моменты высших эмоциональных взлетов обычно переходил на условный язык классического танца; Макмиллан «договаривает» все до конца: его герои реалистичны не только в быту, они еще весьма правдоподобно мимируют чувственные порывы (которым, кстати сказать, далеко до целомудренных отношений веронских любовников). Так перекидывается мостик к совсем другому времени в истории балета: к спектаклям начала века, прежде всего – фокинскому репертуару с его картинной эротикой и нарочитым нагнетанием «роковой» атмосферы. Но и это еще не «дно» многослойной структуры спектакля. Внутри драмбалетной формы, под сенью декадентских страстей в нем кроется хореографическая драматургия, выстроенная по правилам академического балета конца XIX века. Дуэты и монологи главных героев «Майерлинга» входят в действие на правах обширных лирико-драматических отступлений, чья выразительность основана на инструментальной образности неоклассических па. С ними соседствуют дивертисментные выступления персонажей, только ради них в балет и введенных. Но как раз лексика этих танцев выдает, что перед нами произведение последней четверти XX века. Ни балетный академизм, ни «новый балет», ни хореодрама не знали таких сложных поддержек, такой нагруженности движениями сольных и групповых номеров.

Восприятие спектаклей, подобных «Майерлингу», во многом зависит от исполнителей. В их воле сы-

грать драму на пределе нервного напряжения, но они же могут не выйти за пределы эпической декоративности. МАМТу с исполнителями повезло. Сезоном раньше балета Макмиллана театр сделал другое английское приобретение: в его труппу пришел бывший премьер лондонского «Королевского балета» С. Полунин. Двадцатитрехлетнему беглецу из Туманного Альбиона, успевшему стать кумиром московской публики, предназначалась партия Рудольфа в первом составе. Полунин не обманул ожиданий: аристократические манеры его кронпринца лишь на момент прятали разлагающую душевную болезнь, сыгранную с пугающей, почти документальной достоверностью. Невольно напрашивались параллели с двумя легендарными актерскими работами 20-х годов, раскрывшими тему распада личности с позиций экспрессионизма: Жизелью О. Спесивцевой и Хлестаковым М. Чехова. Во второй вечер в роли Рудольфа вышел многолетний премьер МАМТа – Г. Смилевски. Главной интригой премьеры стал третий спектакль, в котором испробовать свои силы в централь-



Рудольф – С. Полунин,
Мария – А. Оль

ной мужской партии решился художественный руководитель труппы И. Зеленский (в итоге опыт не спасовал перед молодостью). Но здесь нужна оговорка: «Майерлинг» – отнюдь не спектакль одной звезды, и успех премьерных представлений – вовсе не единоличное достижение трех московских Рудольфов. Так, героями первого дня, наряду с Полуниным, стали Д. Загребин, чей Братфиш получился поистине добрым гением, приносящим несколько бликов света в сумрачный мир трагедии; и А. Першенкова – графиня Лариш, создавшая колоритный образ «кумы»-сводницы. Выделилась А. Лименко, не сведшая роль принцессы Стефании к образу кроткой страдальцы от безумств «плохого» мужа. В целом же премьера «Майерлинга» – огромная заслуга всего коллектива театра: как артистического (овладевшего сложнейшим текстом и давшего целую галерею актерских работ), так и постановочного (изготовившего и наладившего материальную сторону спектакля). Потому весь коллектив с этим успехом и поздравим.

Андрей Галкин
фото: М. Логвинов,
С. Постоевко,
О. Черноус



Митци – О. Кардаш,
Венгерские офицеры: Д. Дмитриев,
Д. Соболевский, Д. Хамзин, С. Величко

ГДЕ И ЧТО

«Лица необщее выражение»

Премьера возобновления балета «Спартак» Л.В. Яковсона в театре, носящем имя хореографа



Е. Штанева – Эгина

«Спартак», вернувшийся в репертуар Санкт-Петербургского государственного академического театра балета имени Леонида Яковсона, – это подборка самых ярких сцен из спектакля, поставленного в 1956 году в Кировском театре. Из монументального четырехактного полотна уже после смерти хореографа была сделана сначала одноактная, а затем и двухактная «нарезка» для труппы, созданной Яковсоном и долгое время носившей название «Хореографические миниатюры».

Яковсон очень дорожил своими пластическими открытиями, выстраданными спектаклями, много писал о них, парировал критику, эмоционально и ярко отстаивал правоту своего хореографического метода. Создание новых, камерных редакций спектаклей для труппы «Хореографические миниатюры» не только продлевало жизнь шедевров, но и акцентировало внимание на удачных находках автора. Так было с «Клопом». Новый его вариант, подготовленный самим хореографом, получил новое музыкальное сопровождение (музыка Д.Шостаковича), действие вместо исторической пер-

спективы первого многоактного спектакля Кировского театра сконцентрировалось на эпохе нэпа и комедии Маяковского. Второй, одноактный, «Клоп» оказался более жизнеспособным, он и сегодня в репертуаре (прошлой осенью Театр Яковсона снова представил его на сцене), тогда как первый, кировский, давно уже канул в Лету.

Судьбы «Спартак» стали не такими различными. У спектакля Кировского-Мариинского театра, поставленного в 1956 году, длинная сценическая жизнь: он был возобновлен сначала в 1976-м, затем в 1985-м и 2010-м. «Спартак» в «Хореографических миниатюрах» живет с 1976 года. Сегодня уже без скромного подзаголовка «Сцены из балета» и в качестве самостоятельного двухактного спектакля в декорациях Семена Пастуха он после небольшого перерыва снова на сцене.

Атмосфера и стилистика римской эпохи, кровавых боев гладиаторов и сладострастной неги патрицианских пиров создается в нем исключительно танцевальными средствами, тогда как в большом спектакле на помощь приходят и режиссерские приемы. И те находки, которые приковывали зрительское внимание в спектакле Мариинского театра (как, например, бег восставших рабов с факелами – они, как тени в «Баядерке», постепенно заполняли всю сцену), в спектакле Театра Яковсона с гораздо меньшим количеством участников такого завораживающего эффекта не производят. Сотканный из хореографических жемчужин – соло, дуэтов, трио, этот спектакль небогат развернутыми ансамблевыми сценами. И это соответствует специфике коллектива: детище Яковсона – не театр ансамбля. В труппе нет многочисленного кордебалета, воспитанного одной школой. Театр Яковсона изначально создавался как театр миниатюры (о чем говорило и название коллектива), и артистов хореограф подбирал на конкретные роли. Фактически Яковсон создавал театр



Е. Штанева – Эгина,
И. Осипов – Гармодий

Этот «Спартак» значительно малочисленнее мариинского, в нем нет такой масштабной массовки, большого количества персонажей, кордебалета и статистов, нет монументальности и размаха исторического полотна, задуманного как грандиозная античная фреска. В камерном спектакле внимание сфокусировано на самых ярких танцевальных номерах.

солистов, индивидуальностей, а не ровного кордебалета. И сегодняшний «Спартак» вполне отвечает возможностям небольшой труппы.

Стилистически непростой спектакль, решенный средствами свободной пластики, без бытовой пантомимы и традиционных атрибутов классического танца («пальцев» и выворотности), станцован с хоро-

шим вкусом. Подчинять индивидуальности современных артистов условиям спектакля на тему античности, помимо репетиторов, постоянно работающих в труппе, театр пригласил участниц кировского «Спартака» времен Якобсона – Н.А.Петрову, первую Фригию, и М.Н.Алфимову, танцевавшую Эгину.

Опираясь на вазовую живопись, древнеримские изображения и скульптуру, Якобсон в пластике «Спартака» стремился к воссозданию духа античности. Имитируя античные барельефы, ключевые эпизоды сюжетного развития хореограф запечатлел в «живых картинах», статичных положениях, в которых застыли герои. Такие «оживающие группы» стали основным приемом в решении темы восстания Спартака и сражений его войск с римлянами. Поэтому на выразительности позы, «картинной» точности жеста держится и эмоциональная и стилистическая правда спектакля. Без этого не получится убедительной история о восстании рабов под руководством Спартака и его разгрома войсками Красса, о друге Спартака, полководце Гармодии, увлекшемся коварной Эгиной и изменившем делу товарищей.

На премьере зрители артистам поверили. Когда в разгар чувственно-страстного любовного дуэта Гармодия и Эгины вдруг появились воины Красса, чтобы схватить опутанного женскими чарами Гармодия, сидевшая рядом со мной зрительница простодушно воскликнула: «Ой!» Прекрасный комплимент актерской работе Ильи Осипова (Гармодий) и Евгении Штаневой (Эгина)! Действительно, глядя на такое проникновенное, эмоциональное и просто красивое исполнение, впору было так увлечься. Качественно и эмоционально исполненные танец Гадитанских дев во главе с Еленой Подымовой, танец Этрусков (Людмила Мизинова, Михаил Анисимов, Михаил Богомазов), Ретиарий и Мирмиллон (Сергей Федорков и Сергей Давыдов) составили колоритную мозаику персонажей спектакля. Какие-то образы еще требуют практики, большей осмысленности и доработки, но и на премьере они не были безликими. Камерный «Спартак» получился цельным и насыщенным калейдоскопом самобытных образов. Отдельные номера, пожалуй, и составили «лицо» спектакля – то, что,

как визитная карточка, остается в зрительской памяти после просмотра.

Думаю, именно путь, ориентированный на индивидуальности, адекватен для театра сегодня. Показанные в этом сезоне «Клоп» и «Роден» показывают, что в труппе есть потенциал для такого развития. Во множестве типажей комедии Маяковского и разнохарактерных миниатюр «Родена» есть артисты, которые, работая под чутким руководством якобсоновских питомцев-репетиторов, способны наполнять жизнью шедевры хореографа и исполнением волновать сердца зрителей. В труппе есть и уже сложившиеся мастера. Илья Осипов азартной игры и перевоплощения в партии Присыпкина был несомненным лидером «Клопа», а исполняя главную партию в «Спартаке» (Гармодий), стал эмоциональным центром и этого спектакля.

Однако раскрыть разнообразие и широту своей актерской палитры у артистов возможностей пока немного. Сочинения Якобсона в афише театра появляются редко. В текущем репертуаре помимо упомянутых «Спартака», «Клопа» и «Родена» значатся «Жизель», «Щелкунчик» и «Лебединое озеро». Понятно желание художественного руководителя труппы Андриана Фадеева классикой «привести артистов к общему знаменателю», наработать техническую базу – так поступали многие из его коллег-предшественников в театрах всего мира. Кроме того, дело еще и в «продаваемости» классических шедевров, а для театра, не имеющего собственной сцены, это не-

Е. Штанева – Эгина,
И. Осипов – Гармодий



маловажно. В освоении классики заслуживает уважения нацеленность на качество: для работы с солистами над «Жизелью» театр пригласил И.А. Колпакову. Солистам, несомненно, есть что сказать художественному руководителю театра, в недавнем прошлом одному из лучших Альбертов Мариинской сцены.

Однако же для театра, созданного как авторский, важно сохранить «лица необщее выражение», найденное Л.В. Якобсоном. Оно, прежде всего, в оригинальности репертуара. Так хочется, чтобы сошлись все звезды (и астрономические, и руководящие – как театром, так и вышестоящими городскими структурами) и труппа продолжала бы не только миссию сохранения наследия Якобсона, но и была бы живым театром эксперимента, какой задумывал ее создатель.

Ольга Макарова
фото: Н. Круссер

Сцена из спектакля



ГДЕ И ЧТО Releve лебедят



Появление в Москве Всероссийского конкурса молодых исполнителей «Русский балет» обязано в большой степени интересу к искусству хореографии, пробудившемуся в душе супруги Председателя Правительства России Светланы Медведевой. Являясь президентом фонда социально-культурных инициатив, она выступила не только соучредителем конкурса наряду с Министерством культуры РФ, но и возглавила оргкомитет творческого соревнования.



Вероятно, можно утверждать, что I Всероссийский конкурс молодых исполнителей «Русский балет» возник как «наш ответ Чемберлену» – своеобразная московская альтернатива аналогичному Grand Prix Михайловского театра, также

призванному поддержать молодые таланты и учебные заведения страны, которые их пестуют.

Несмотря на некоторую скороспелость и размытость регламента конкурса, балетный мир ликовав: наконец к искусству Терпсихоры обернулись с самого верха российской элиты. «Административный ресурс» позволил без особых усилий перешагнуть все возможные организационные преграды, пусть и в усеченном виде; конкурс даже транслировали по каналу «Россия – Культура», что, несомненно, должно поднять общественный интерес к классическому балету.

Конкурс прошел в два этапа. Сначала отборочный тур состоялся в регионах России – «в образовательных учреждениях среднего и высшего профессионального образования, реализующих образовательные программы в области искусства балета». По итогам в Москву съехалось двадцать пять конкурсантов, представляющих Академию им. А. Я. Вагановой, Московскую государственную академию хореографии, Пермский, Новосибирский, Бурятский, Башкирский колледжи, Казанское, Краснодарское, Якутское училища.

Некоторые участники, едва оказавшись в столице, пришли на класс и репетицию – кто с самолета, кто с поезда. Уставшие с дороги, они сохранили доброжелательность. Тесемки друг другу не подрезали, наоборот, аплодировали удачно выполненному «соперничком» движению.

В программе выступлений обоих туров только классика (до 15 минут). В соответствии с практикой подобных состязаний солисты исполняли по две вариации, выступавшие в паре – *pas de deux*. Конкурсантам предоставлялось право одной репетиции на конкурсной – Новой сцене Большого театра.

Жюри получилось знатным. В него вошли не просто крупнейшие фигуры отечественного балета, но люди, имеющие серьезный опыт судейства. Возглавил «бригаду» Юрий Григорович, а рядом с ним Алтынай Асылмуратова, Диана Вишнева, Вячеслав Гордеев, Игорь Зеленский, Ми-



хаил Лавровский, Марина Леонова, Андрей Петров, Галина Степаненко, Юрий Фатеев, Борис Эйфман.

Оценивая каждого конкурсанта индивидуально по 10-балльной системе, «жюри будет строгим, но справедливым», пообещала прима-балерина Большого театра Мария Александрова, которая вела этот вечер вместе с премьером Артемом Овчаренко.

Важной целью конкурса, стало выявление на ранней стадии талантов – «звездочек», как выразился Генеральный директор Большого театра Анатолий Иксанов. Именно здесь должен пройти годичную стажировку лауреат I степени. Забегая вперед, скажем, что им стал Алек-

сандр Омельченко. Артист Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, окончивший МГАХ в прошлом году, по условиям конкурса участвовать в нем не мог. Но именно он показал столь большой отрыв от остальных конкурсантов, что жюри просто не смогло не выделить молодого танцовщика. Его Базиль был абсолютно свободен во владении телом, летал, навёрчивал *pirouettes*, восхищал графикой линий.

Вообще, для профессионалов сложившаяся картина оказалась далекой от лучезарности. Бесспорно, на общем фоне доминантные голоса принадлежали Петербургской и Московской балетным академиям.



К. Рыжкова, А. Омельченко
«Дон Кихот»

Для ценителей у балерин «кустодиевских форм», похоже, было раздолье. У многих учениц весьма телесные фактуры, тяжеловатые ноги. У ребят – некрасивые, если не сказать косолапые, стопы. Причина кроется и в том, что престиж профессии заметно упал, в балетные училища не ломаются, как раньше, абитуриенты, а мальчики просто в жутком дефиците. Малооплачиваемые педагоги учат тех, кто пришел учиться. Учат так, как позволяет их личный опыт, педагогические таланты и навыки. Однако именно педагоги – куда больше учеников – отвечают за их профессиональную грамотность, за верность оригиналу хореографического текста.

Pas de deux из балета «Арлекинада» в хореографии Федора Лопухова исполнила студентка МГАХ Эль-

вира Ибраимова, имеющая в активе пару конкурсных медалей. Девушка обаятельна, артистична, да и с техникой у нее порядок. Но вот превратности – в коде вдруг не решилась доделать пятую комбинацию *arabesque-pirouette*, и многообещающий *preparation* «повис в воздухе». Зато в надежных руках партнера вращения исполнены великолепно. Красавец Артур Мкртчян обладает довольно скромными балетными данными. Танец сильно измотал его, лишив безыскусности и непосредственности. Юноше пришлось больше сконцентрироваться на технике, нежели на образе. К тому же из вариации, поставленной Николаем Зубковским, исчезли присущие образу Арлекина туры с поджатыми ногами, в третьей части были заменены, вероятно по указанию педагога, *saute de basques* с выходом на колено.

Другая представительница Московской академии хореографии американка Мария-Тереза Бек стильно и виртуозно станцевала вариацию из «*Tchaikovsky pas de deux*» Баланчина, а также *solo*, увы, лишившейся лука богини-охотницы из «Эсмеральды». В средней, общеизвестной, II части, поставленной Вагановой, *tour en la second* и с него *pirouette en dedan* повторяется три раза, причем в обе стороны. Заменяв эту трудную академическую редакцию, балерина обратилась к московской версии (кажется, полученной Ниной Сорокиной от Марины Семеновы) и стала делать по кругу *pas de chat*. В настоящее время Юрий Бурлака вернул на сцену Большого театра (в спектакле «Эсмеральда») вагановскую редакцию вариации Дианы.

Подобные «отклонения» от оригинала можно было увидеть и в вариации Медоры в исполнении Ксении Жиганшиной (Академия им. Ва-

А. Мкртчян «Арлекинада»



гановой), и в вариации Царицы вод в исполнении Елены Сафоновой, обратившейся к московской версии (вместо *ecarte* – *arabesque failli*), да и в выступлении других конкурсантов.

Вскрылись, правда уже не впервые, и другие проблемы. В частности, корректного указания программкой авторства (вот один из примеров: вариацию Повелительницы дриад на музыку Антона Симона поставил Горский, а не Петипа, с композитором не работавший). По-прежнему удручает немusicalность, неумение танцевать не то что музыку, но хотя бы сохраняя ритм движения. Диагональ «блинчиков» Принцессы Флорины не поддалась Елене Булатовой из Перми, невнятной скороговоркой оказалась вариация Повелительницы дриад у Надежды Лашко из Краснодара. В качестве положительного образчика приведем пермячку Дарью Ловцову, которой подвернувшаяся нога не помешала «залиговать» движения сложной вариации из балета «Царь Кандавл», а еще – проявить чувство позы. Способностью передать ощу-



К. Рыжкова, А. Омельченко «Дон Кихот»

щение радости сценического бытия владеет Рената Шакирова (Академия им. А. Я. Вагановой). А москвичке Ксении Рыжковой удалась напевный лиризм и горделивость *adagio* Китри, изящество вариации и виртуозность коды *pas de deux* из балета «Дон Кихот»

Как и прежде, удивление вызвало желание педагогов показать своих воспитанников в произведениях «ультра-си»: к примеру, вариации из «Grand pas classique» Обера – Гзовского, где диагональ *releve* – больше, чем движение. Трюк! И он нуждается в блистательной подаче. Такого же освоения сценического пространства требует и стремительная вариация Лизы из «Тщетной предосторожности». Вопросы вызвало и распределение балетных фрагментов: с трудом вращающейся Наталье Алексеевой (Бурятия) поручили вариацию из балета «Арлекинада», за казанцем Сергеем Орлом, у которого корпус зажат, а двойной *tour* не вышел ни разу, закрепили вариации из *pas de trois* «Лебединого озера» и Голубой птицы. *Pas de deux* Принцессы Флорины и Голубой птицы представили пермяки Елена Булатова и Дмитрий Поляков, у которого в *brise dessus* есть, а *dessous* пока нет.

По правде, о технике говорить сложно, возможно, сбои объяснялись волнением, отсутствием опыта, даже непривычным покатом сцены (в вариации Феи сирени значительная Елена Сафонова (Казань) смазала первый *sabrieole*, да и с V позицией перед *sissonne fermee* у девушки не все благополучно. В вариации Дульсинеи, увы, не справилась



Э. Ибраимова «Арлекинада»

с итальянским *fouette* Екатерина Анищенко (Краснодар), досадно сошла с пуантов в вариации Царицы вод Анастасия Ермолаева (Новосибирск). Значительно лучше исполнена ею вариация из «Сильфиды» Р. Дриго – М. Петипа.

Приходится говорить и о стиле. Вообще произошла очередная путаница. Ученица Башкирского хореографического колледжа им. Р. Нуреева, судя по дикторскому объявлению, должна была исполнить вариацию из балета Л. Минкуса «Дон Кихот». На деле же резвоногая Гульсанам Кадырова станцевала вариацию из «Пахиты», именуемую на балетном сленге «чижик», авторство музыки которой принадлежит Алексею Бармину.

Конкурс получил качество «Express», потому что итоги были подведены сразу. Заполнили рабочую паузу интервью Дианы Виш-

невой и Вячеслава Гордеева, выразивших свое мнение о значении мероприятия и поделившихся собственными воспоминаниями агонистов. Скрасил ожидание вердикта арбитров и Розовый вальс из «Щелкунчика» в исполнении учащихся Московской академии хореографии.

...Наконец на сцене собрались все – организаторы, председатель жюри, конкурсанты и ведущие.

«Русскому балету три века, – обратилась к присутствующим Светлана Медведева. – И эта славная эстафета продолжается. В балете есть понятие *releve*, что означает «встать на пуанты». Конкурс юных танцовщиков дал им шанс... Уверена, что они сумеют покорить не только русскую, но и мировую сцену».

Юрий Григорович высоко оценил саму идею возникновения конкурса юных талантов, сказав, что замечательное начинание необходимо сделать регулярным – повторяющимся если не ежегодно, то раз в два года.

Затем перешли к церемонии награждения.

Призом для победителей стала изящная статуэтка золоченой бронзы работы скульптора Ольги Горбачевой. Она воспроизвела балетные туфли – пуанты с развевающимися и устремленными ввысь лентами. Статуэтку за III место в конкурсе получила Ксения Жиганшина (Санкт-Петербургская Академия русского балета имени Вагановой), за II место – Ксения Рыжкова (Московская государственная академия хореографии). Главной награды удостоен Александр Омельченко. Все участники московского этапа получили дипломы и серебряные медали, изготовленные Гознаком, а также подарки от фирмы «Grishko». Поощрены и учебные заведения. По условиям конкурса школы, подготовившие лауреатов трех степеней, получили соответственно 500, 300 и 200 тысяч рублей. Тут возникла некоторая неловкость, финансы пришли в столичные учебные заведения, а не в периферийные, возможно, особо нуждающиеся в средствах.

И тем не менее, несмотря на все издержки, можно только поаплодировать новому начинанию, плоды которого должны dozреть.

Александр Максов
фото: А. Бражников,
М. Логвинов



Награждение лауреатов

В МИРЕ ТАНЦА 100 ЛЕТ «ВЕСНЕ СВЯЩЕННОЙ»

Весна «Весен»

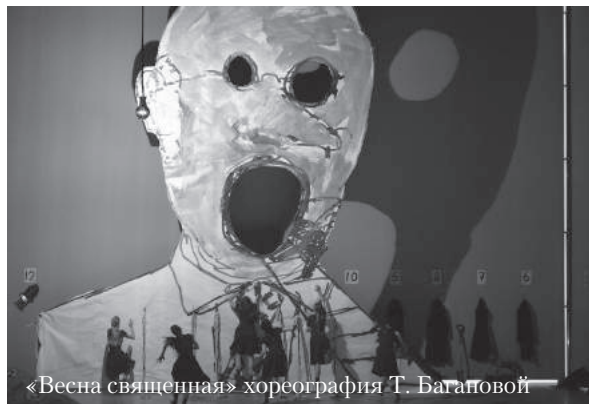
Московские театры открыли серию мероприятий, посвященных столетнему юбилею балета И.Ф. Стравинского «Весна священная».

Собственно говоря, до юбилея осталось еще больше месяца: премьера «Весны священной» в «Русских сезонах» С.П. Дягилева состоялась 29 мая 1913 года. Но оба московских театра (Большой и ГАТКБ), решившие почтить столетие спектакля, начали «праздновать» заранее.

Большой театр организовал торжества с размахом: устроил целый фестиваль с участием зарубежных трупп — «Век “Весны священной” — век модернизма». Рассчитанная почти на месяц (с 28 марта по 21 апреля) программа охватила (в нарушенном хронологическом порядке) несколько основных вех сценической истории балета. Версии Мориса Бежара (1959 год) и Пины Бауш (1975 год) привезли в Москву Bêjart Ballet Lausanne и Вуппертальский театр танца. Реконструированную «Весну» Вацлава Нижинского еще привезет Финский национальный балет.

Открыть фестиваль и стать его смысловой доминантой должен был суперэкслюзив — сочиненная специально для Большого театра «Весна» У. Макгрегора. Однако этот грандиозный план не осуществился. После произошедшего в январе нападения на С. Филина британский хореограф вышел из проекта. Поиск замены, надо полагать, вызвал у организаторов немалые затруднения. Найти балетмейстера, готового за полтора месяца интерпретировать сложнейшую партитуру, не опасаясь неудачи (юбилейный спектакль автоматически входит в историю, такой не спрячешь на периферии творческой биографии), не боящегося неизбежного сравнения с тремя шедеврами хореографии XX века и призраком неосуществленного спектакля Макгрегора — дело не из легких. На какое-то

время возникла идея вместо премьеры возобновить «Весну» Н.Д. Касаткиной и В.Ю. Василева (правильнее



«Весна священная» хореография Т. Багановой

всего было бы отвести ей, как первой русской версии балета, отдельную позицию в программе фестиваля), но в конечном счете на постановку пригласили хореографа екатеринбургских «Провинциальных танцев» Татьяну Баганову. Ее соавтором (в прямом, а не метафорическом смысле, т. к. сценографии в этом спектакле принадлежит не менее активная роль, чем хореографии) стал художник Александр Шишкин.

Совместными усилиями (и при участии приглашенных танцовщиков — екатеринбуржцев из труппы Багановой; к майскому блоку их обещают заменить артистами Большого) хореограф и художник выпустили проект в срок. Они же оказались самыми проникательными критика-

ми своей работы, раскрывшими источник всех ее достоинств и недостатков. Комментируя сделанное, Баганова отметила, что не собиралась всецело подчинять хореографию музыке, а искала свободное их соединение на основании выстроенной постановочной концепции¹. Шишкин добавил, что продукт изначально виделся им как «спектакль, а не балет или музыку, или концерт»² (судя по словам обоих, под этим они понимали постановку, где первично сценическое положение, а его движечное наполнение — вторично).

Возражений нет, современная хореография давно знакома с подобным подходом к музыке. Знает она и то принципиальное рассогласование слагаемых (антитезу тотальному синтезу искусств), какое воцарилось на сцене в новой «Весне», чьи декорации являют сюрреалистический гибрид ландшафта исправительно-трудового лагеря с увеличенной до гигантских размеров раковиной, а поведение персонажей балансируют на грани мнимой многозначительности и сознательно допущенной бессмыслицы (девушки встают на разновысокие блоки, выравнивающие их рост — зрителю предлагается поразмышлять, что же это значит; юноши дарят им букеты, тут же использующиеся в качестве банных веников; предме-



«Весна священная» хореография Т. Багановой

¹ Татьяна Баганова: тут все по-новому. Интервью Татьяне Кузнецовой // Век «Весны священной» — век модернизма. Буклет фестиваля. — М.: ООО «Театралис», 2013. — С. 49–51 — С. 49.

² Александр Шишкин: балет как постощущение. Интервью Варваре Вязовкиной // Век «Весны священной» — век модернизма. Буклет фестиваля. — М.: ООО «Театралис», 2013. — С. 54–56 — С. 54.



«Весна священная»
хореография Н. Касаткиной
и В. Василева

ты и конструкции вытаскиваются из трех низких лазов в стенах, спускаются с колосников и сразу включаются в «игру»; танцовщики втыкают голову в глинистые горки; уползают и возвращаются в фантастических масках; танцовщицы полощут волосы в корыте с пылью, и в заключении их всех поливает водой подсвеченный душ). Словом, перед нами образец танцтеатра, со всеми его обычными признаками. Проблема лишь в том, что декларируемая в спектакле внешняя формальная разобщенность его элементов не отменяет необходимости их внутреннего идейного единства. Замысел Багановой и Шишкина требовал музыки, рассчитанной специально на него (возможно, основанной на вдохновившей их партитуре Стравинского). Сама же партитура не стала органической частью придуманного ими абсурдистского действия — от того, несмотря на музыкальность отдельных танцевальных фрагментов, в целом сведение звукового и визуального рядов постановки кажется механическим.

Пятью днями позже премьеры в Большом московский зритель получил возможность увидеть, с чего начиналась история «Весны» на рус-

ской сцене. Государственный академический театр классического балета возобновил постановку своих бессменных художественных руководителей — Натальи Касаткиной и Владимира Василева. Их спектакль еще в пору своего пребывания в репертуаре Большого был одобрен Стравинским; удостоился сочувственного отзыва Ф.В. Лопухова (ретроспективный взгляд позволяет увидеть в хорео-

графии Касаткиной и Василева одновременно развитие первобытных образов из лопуховской танцсимволии и шагом к воплощению мечты балетмейстера о решении национальной русской темы средствами современного классического танца). Сегодня он воспринимается как интересное и парадоксальное сочетание безусловных вневременных ценностей (обеспечивших ему место в ряду классики XX века) и черт, по которым безошибочно определяется время и место его создания: Советский союз, середина шестидесятых. От советской эпохи в балете Касаткиной и Василева — наличие сюжета (влюбленные пастух и пастушка, пастушку приносят в жертву). От шестидесятых — романтически мятежный трагизм финала («в Пастухе закипает протест против жестокости и варварства»), выражающий веру в пробуждение в человеке сил, толкающих его на протест (кстати сказать, здесь балетмейстеры как раз разошлись с композитором; у Стравинского индивидуальное подчиняется общему, ритуал вытесняет личные переживания; впрочем, лирического сюжета он вовсе не предусмотрел, потому для дуэтов героев Касатки-

на и Василев использовали музыку двух несвязанных между собой номеров: «Вешних хороводов» из первой картины и Вступления ко второй — решение, с которым тоже можно поспорить). Однако происходящее на сцене не выглядит реликтом прошлого. Дикие игры и пляски звероподобных юношей и похожих на доисторических птиц девушек, неистовство Бесноватой (в 1965 году в этой партии выступала сама Касаткина) бурей обрушиваются на зрительный зал, оба адажио главных героев поражают архаически жесткой графикой поз. Не утратил актуальности и сюжет, хотя акценты в его восприятии сместились. Героический пастух — самый ловкий и сильный в племени, поднимающийся через любовь до готовности к бунту против богов — теперь предстает несчастным безумцем, чьи призывы оставить ему его возлюбленную не будут ни услышаны, ни поняты толпой, а финальный жест, вонзающий в идола нож, как возглас «ужо тебе!» пушкинского Евгения, лишь подчеркивает бессилие что-либо противопоставить воле массы. Большой вес в идейной концепции балета приобретает образ пастушки, молчаливо идущей на заклание. Ее судьба превращается в трагифарсовую притчу о доведенном до абсурда конформизме.

Так, в конце марта — начале апреля, на пространстве Театральной площади (ГАТКБ выступал в здании РАМТа, по соседству с Новой сценой Большого) встретились «Весна» века нынешнего с «Весной» века минувшего. Программа фестиваля, открытого первой, двинулась своим чередом (и уже почти завершилась). Оттанцевав вторую, вернулась к классическому репертуару труппа ГАТКБ. Но весна «Весен» еще не закончилась. 18 и 19 апреля на сцене Центра им. Вс. Мейерхольда третью московскую «Весну» (возобновленную в октябре версию Режисера Обадия) покажет театр «Балет Москва». 24 апреля во Дворце на Яузе можно будет вновь увидеть постановку Касаткиной и Василева. А 7 и 8 мая в Большом пройдет еще один блок представлений спектакля Багановой.

Андрей Галкин
фото предоставлено
пресс-службами
Большого театра и ГАТКБ



«Весна священная» хореография Н. Касаткиной и В. Василева

В МИРЕ ТАНЦА
100 ЛЕТ «ВЕСНЕ СВЯЩЕННОЙ»

Вечер с «Балетом Москва»

2013 год станет знаковым для мирового балетного театра. Сто лет назад в «Русском балете» С. П. Дягилева была осуществлена постановка «Весны священной» на музыку И. Ф. Стравинского. В честь юбилея одного из самых необычных, противоречивых и новаторских для начала XX века спектаклей балетные труппы покажут различные премьеры. Свою программу предложил и театр «Русский камерный балет Москва».

На сцене Центра им. Мейерхольда были показаны два спектакля – «Весна священная» и «Свадебка» французского хореографа Режиса Обадиа. Первый балет в этой танцевальной компании тоже справил своеобразный юбилей – он появился десять лет назад, в 2003 году. «Свадебку» же можно считать новой работой.

В ограниченном абстрактном пространстве то встречаются, то разбегаются пять пар исполнителей – «женихи» и «невесты». Среди них нет солистов, двигаются они в унисон. Отношения между влюбленными далеки от романтики: о праздничном событии напоминают только символические фраки у мужчин и белые платья у девушек.

Происходящее на сцене невообразимо и прозаично: невесты и женихи сплетаются в вольных объятиях, застывают в угловатых позах. Танец скорее напоминает поединок, про-



текающий изо дня в день, несколько монотонный, с редкими эмоциональными всплесками – прыжками. В будничных, повторяющихся движениях постепенно проступает внутреннее напряжение: как бы пытаясь проникнуть в некую сущность партнеров, девушки «влезают» в их фраки. Но, примерив только внешнюю оболочку, выпадают из нее. Душевной близости не получается, и снова длится отстраненный и энергичный танец. Поединок мужчин и женщин иссякает с последней нотой, однако очевидно, что на этом он не завершен.

После очень долгого перерыва (необходимого для сложной монти-

ровки следующего спектакля) зрители вновь погружаются в буйство страстей. В «Весне» страсти еще более откровенны, вскрыты с помощью эффектных приемов. Пол усыпан темным песком, взметающимся вверх от движений артистов и облепляющим их тела. В глубине сцены высится толстая железная стена с уступами, на которых иногда располагаются исполнители. К концу спектакля девушек, скованно замерших на стене, партнеры окатывают водой из ведер.

Балетмейстер отвергает первоначальный сюжет «Весны священной», связанный с древним обрядом поклонения земле и поиском Избранницы. Он выстраивает обобщенный, метафорический мир, где господствуют молодость, страсть, желание. Благодаря необычному строению площадки, публике эта вселенная полностью открыта: в Центре им. Мейерхольда отсутствует рампа, и действие разворачивается буквально в метре от зрительских кресел.

На сцене опять десять танцовщиков (пять мужчин и пять женщин) и почти в том же составе. Плотные, крепко «сбитые», не обладающие томной аристократической утонченностью классиков, они с честью выдерживают получасовой «марафон», заданный им хореографом. Обадиа как будто испытывает артистов – все время они на виду, их движения отличаются большой амплитудой и поставлены буквально на каждую ноту.





Группы танцовщиков, перебега, «наплывами» сменяют друг друга. В энергичных, острографичных прыжках взвиваются в воздух мужчины, прихотливо изгибают руки и «хлещут» распущенными волосами девушки. Наконец из массы пляшущих вытаскивают двоих: сначала они слегка смущены и скованны, затем подчиняются общей вакханалии. Мужчины обступают девушку и втягивают ее в экстатический танец. В последний раз танцовщики стремительной волной бегут вперед и останавливаются в шаге от зрителей.

Несколько ошарашенная публика неспешно покидала зал. Вечер, состоящий из двух произведений Стравинского, потребовал стойкости и зрительского опыта. Оба бале-

та оказались до странности схожими. Что послужило причиной? Конечно, в первую очередь их объединяла общая тема – обывовленный, скептический взгляд современного человека на отношения мужчины и женщины, где превалирует нечто физическое, телесное. Визуально схожесть также придавали одинаковое количество и состав исполнителей – поневоле возникало ощущение дежа вю. Но главное, наверное, в том, что почти не отличались пластические образы спектаклей. Премьерная «Свадебка» и давно поставленная «Весна» выглядели как близнецы: получилось ровное, однородное зрелище. Несмотря на искусно поданную откровенность (в раскованной хореографии и минималистских костюмах), в нем

не было настоящих «откровений». Возможно, потому, что чувствовался слишком точный расчет и рассудительность хореографа, умело расставлявшего акценты и игравшего с человеческими инстинктами.

История мирового балетного театра пополнилась очередными версиями двух легендарных балетов Стравинского. Сенсациями они не станут, но принесут труппе «Балет Москва» заслуженную порцию аплодисментов и пополнят творческий багаж неординарных артистов.

Наталья Коршунова
фото предоставлено
пресс-службой театра
«Балет Москва»



ЮБИЛЕИ

Вагановская академия – юбиляр (1738–2013)

Для Академии русского балета имени А.Я.Вагановой нынешний год – юбилейный. Старейшей хореографической школе России исполняется 275 лет. За, без малого, три века своей истории уникальное учебное заведение сменило несколько адресов в Петербурге, но можно смело говорить о том, что первые шаги к истинно мировой славе русский балет сделал в здании на улице Зодчего Росси, бывшей Театральной, дом 2.

В залах тогда еще Императорского театрального училища более полувека творил Мариус Петипа, создавая архитектуру классического балетного спектакля. Из них вышли хореографы-новаторы, широко раздвинувшие в ушедшем веке горизонты танцевальной выразительности, – Михаил Фокин, Джордж Баланчин, Леонид Якобсон, Юрий Григорович и др. Здесь выкристаллизовалось ноу-хау нынешней Академии – методика преподавания классического танца профессора хореографии Агриппины Вагановой, известная всему миру «Vaganova system».

Перечисление фамилий легендарных балерин и выдающихся артистов, окончивших балетную школу на Росси за эти годы, займет не одну страницу, и у нас просто нет физической возможности привести здесь все имена. Вот лишь некоторые: А. Павлова, В. Нижинский, Г. Уланова, К. Сергеев, Н. Ду-

динская, А. Осипенко, Р. Нуреев, Ю. Соловьев, Н. Макарова, М. Барышников – каждое имя соотносится с определенной эпохой, вехой в истории балета.

Не так давно в историческом здании Академии был проведен серьезный ремонт, который, преобразив интерьеры, превратил хореографическую школу в современный учебный комплекс с удобными, красивыми классами, светлыми коридорами, модернизированным школьным театром. Будущим артистам балета теперь созданы все условия для освоения невероятно сложной профессии.



Жаль только, что в последнее время все меньше ребят приходят на улицу Росси, чтобы профессионально учиться балетному искусству. Если раньше от желающих не было отбоя, то сейчас приемная комиссия бывает вынуждена брать даже тех, кто не вполне отвечает предъявляемым профессиональным требованиям. Связано ли это с демографической ситуацией, со снижением интереса к хореографическому искусству или с нежеланием родителей отдавать детей обучаться трудному и не всегда прибыльному ремеслу?

Отмечать годовщину своего основания Академия начала еще в декабре 2012-го



гала-концертом «Три века Петербургского балета» на сцене Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Там выступили звездные выпускники У. Лопаткина, Д. Вишнева, Ф. Рузи-

матов, И. Зеленский и др. Логично было бы ждать повторения гала в родном для петербургской школы Мариинском театре, однако «дома» ограничились традиционной серией новогодних «Щелкунчиков». Вероятно, какие-то мероприятия запланированы на май, так как именно с мая 1738 года ведет свою родословную петербургская балетная школа. Но на официальном сайте Академии никакой внятной информации

о праздновании юбилея нет. Главная страница полностью занята программой научной конференции о проблемах хореографического образования, правда, посвященной 275-летию.

Может быть, потому, что до круглой даты в три века остается двадцать пять лет, шумных торжеств государственного масштаба в этом году, скорее всего, ждать не стоит. Академии русского балета некогда заниматься поздравительной суетой и речами – впереди выпускные экзамены и долгожданный отчетный концерт. Он, видимо, и станет главным итогом юбилейного года.

Сергей Лалетин



МИРОВЫЕ ПРЕМЬЕРЫ

2 мая в Парижской Опере будет представлено «Болеро» Мориса Равеля в хореографии Сиди Ларби Шеркауи и Дамиана Жале и сценографии Марины Абрамович.

3 мая в Английском национальном балете покажут результаты проекта «Письмо к ...» – пять новых постановок, созданных танцовщиками компании в сотрудничестве со студентами Королевского музыкального колледжа, писавшими музыку. Танцовщикам, среди которых Антон Луковкин, Макото Накамура, Стина Куагбер, Фабиан Реймэр и Тамарин Стотт, выступившим в качестве балетмейстеров, было предложено выбрать письмо, вдохновляющее их на сочинение. И с этими письмами как с отправными точками хореографы и композиторы работали, выстраивая взаимоотношения танца и музыки.

17 мая труппа Уильяма Форсайта представит новую постановку хореографа. Ее покажут в Дрездене в Европейском центре искусств HELLERAU, резидентом которого компания является со времени своего основания в 2005 году.



24 мая в Лондонском Королевском балете премьера – «Черная девочка» («Raven Girl») Уэйна Макгрегора, шестой год занимающего пост постоянного хореографа театра. «Черная девочка» – седьмая работа Макгрегора для главной сцены театра Ковент Гарден. Этот балет – современная сказка, созданная в сотрудничестве с писательницей Одри Ниффенеггер, автором нашумевшего романа «Жена путешественника во времени», удостоенного многих наград.

31 мая в АВТ премьера трех одноактных балетов Алексея Ратманского на музыку Дмитрия Шостаковича при участии Дианы Вишневой, Натальи Осиповой, Полины Семионовой, Паломы Эрреры, Джулии Кент, Ивана Васильева, Марсело Гомеса, Дэвида Холберга и др.



12 июня в Мадриде Национальный балет Испании, отмечающий в этом году 35-летие, представит премьеру хореографического спектакля «Соролья». «Это мое новое художественное предложение Национальному Балету Испании в поисках сохранения и распространения нашей танцевальной культуры, – говорит артистический директор труппы, Антонио Нахарро. – Спектакль вдохновлен коллекцией "Взгляд на Испанию" художника Хоакина Сорольи, созданной по заказу Испанского общества Нью-Йорка в 1911 году. В четырнадцати больших картинах, предназначенных для библиотеки этого учреждения, Соролья воплотил его личный взгляд на Испанию, ее обычаи и танцы. В путешествии по разным географическим зонам нашего полуострова в предстоящей премьере мы покажем самые значительные фольклорные танцы, а также испанский классический танец, школу болеро и фламенко. Такие районы, провинции и города как Кастилия, Арагон, Наварра, Севилья, Галисия, Каталония, Валенсия, Эстремадура, Элче и Аямонте, будут представлены в хореографии Аранткса Кармона, Мигеля Фуенте, Мануэля Линьяна и

моей». Этой постановкой Национальный балет Испании отметит 150 годовщину со дня рождения выдающегося испанского импрессиониста, Хоакина Сорольи.



15 июня Голландский национальный балет представит две мировые премьеры двух балетмейстеров, Шэнь Вэй и Дэвида Доусона.

Шэнь Вэй, хореограф китайского происхождения, известный своей работой над церемонией открытия Олимпийских Игр 2008 года в Пекине, создает постановку для голландской компании впервые. Тед Брэндсен, художественный руководитель Голландского национального балета, говорит, что «Шэнь Вэй объединяет китайскую каллиграфию с современным танцем и таким образом создает абсолютно уникальный визуальный язык, который обращен к широкой аудитории». Вэй специально для голландской компании готовит новую версию «Весны священной».

Англичанин Дэвид Доусон, знакомый с Голландским национальным балетом по целому ряду совместных работ, а в последние годы создавший постановки для многих ведущих мировых балетных компаний, представит сочинение на специально написанную музыку польского композитора Сзимоны Брзоски.

**Составила Ольга Макарова
фото: Хесус Робиско
и предоставленное пресс –
службой Мариинского театра**